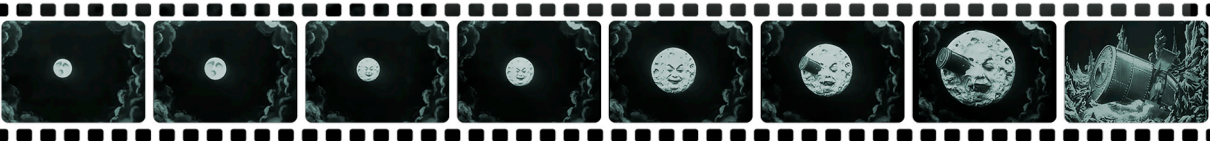




SYNTAGMA



ESSE FILME É DE VERDADE?

OS LIMITES ENTRE FICÇÃO E REALIDADE NA ERA DO *INDEX APPEAL*

JEFERSON FERRO

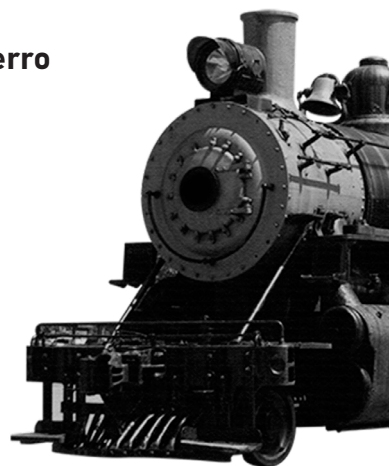
Sinopse

[...] Não chega a ser surpreendente o fato de até mesmo uma criança ser capaz de fazer, automaticamente, a distinção entre as duas grandes categorias narrativas do audiovisual, ficção e não-ficção. Saber separar os discursos que falam diretamente da realidade daqueles que tratam de universos ficcionais é uma habilidade essencial à vida social. Sejam as narrativas inspiradas pela realidade que nos cerca, ou sejam elas tentativas de criação de mundos fantásticos, a forma como realizam certas escolhas estéticas e se apresentam para o público define seu grau de verossimilhança, o que pode determinar como elas são aceitas.

[...] Este livro tem três objetivos: produzir

uma reflexão teórica sobre o conceito de verossimilhança a partir da oposição entre as categorias ficção x não ficção nos estudos da narrativa, na literatura e no cinema, desde suas origens em Platão e Aristóteles até os dias atuais; caracterizar o cenário comunicacional contemporâneo com base no conceito semiótico de *index appeal*; analisar três filmes de destaque produzidos entre 2014 e 2015, em contextos bastante distintos, que foram escolhidos por problematizarem a questão das fronteiras entre a ficção e a não ficção, seja no âmbito estético ou no seu enquadramento categorial.

Jeferson Ferro



O autor



Jeferson Ferro é formado em Letras e mestre em Literatura Inglesa pela UFPR, e doutor em Comunicação (linha Cinema) pela UTP. Tem especial interesse pelo tema da verossimilhança e sua manifestação em narrativas contemporâneas.





JEFERSON FERRO

ESSE FILME É DE VERDADE?

OS LIMITES ENTRE FICÇÃO E REALIDADE NA ERA DO *INDEX APPEAL*

Londrina

30 de Novembro de 2022.



SYNTAGMA

Capa e Design > Guilherme Filipak Paiva
Diagramação > Equipe Syntagma Editores
Coordenação Editorial > Hertz Wendell de Camargo
Revisão > Eugênio Vinci de Moraes, Josemara Stefaniczen
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Conselho Editorial

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)
Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)
Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)
Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)
Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)
Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)
Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)
Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR-Apucarana)
Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)
Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)
Dr. Marcio Macedo (UFPA)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E78 Ferro, Jeferson.
Esse filme é de verdade? Os limites entre ficção e realidade na era do index
apeal / Jeferson Ferro. Londrina: Syntagma Editores, 2022. Primeira edição.
258 p. 23cm

ISBN: 978-65-88724-27-9

1. Cinema. 2. Semiótica. 3. Literatura. 4. Audiovisual. I. Título. II. Ferro, Je-
ferson.

CDD: 791.43
CDU - 778.5 / 621.39



SYNTAGMA

Syntagma Editores Ltda., Londrina (PR), 30 de novembro de 2022.
www.syntagmaeditores.com.br

*O real não está no início nem no fim,
ele se mostra pra gente é no meio da travessia.*

[*Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas*]

*A qualidade da beleza encontra-se na verdade da vida,
que o artista assimila e dá a conhecer de acordo
com sua visão pessoal.*

[*Andrei Tarkovski, Esculpir o Tempo*]



AGRADECIMENTOS

Agradecimentos

Este livro é resultado da minha pesquisa de doutorado em comunicação, defendida na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) em 2020. Ela não teria sido possível sem o inestimável apoio e dedicação de meu orientador, professor Fernando Torres Andacht, que é o autor da teoria semiótica do *index appeal*.

Agradeço à professora Denize Araújo, com quem tive minha primeira aula de teoria do cinema, em 2015, na UTP, pessoa sempre generosa e dona de um contagiante entusiasmo pelos estudos cinematográficos; e ao professor Eduardo Baggio, a quem devo dicas valiosas para meu desenvolvimento acadêmico e com quem tive diversas oportunidades de aprender sobre cinema, tanto em encontros na UTP quanto no âmbito do grupo de estudos Cinecriare, da Unespar.

Por fim, devo um agradecimento à professora Débora Opolski, incentivadora desta publicação, e ao professor Fábio Raddi Uchôa, que participaram da banca de avaliação da tese e fizeram contribuições valiosas ao trabalho.

Jeferson Ferro



SUMÁRIO

Apresentação 15

1 O apelo do real 23

O verossímil na era da pós-verdade 26

A arte em transformação 34

Realismo e realidades 36

A semiótica peirceana e o conceito de index appeal 46

2 Arte e representação 59

A mimese 63

A verossimilhança 74

A suspensão da descrença 85

3 O que é a ficção? 93

A lógica da ficção 95

O paradoxo da ficção 107

Os limites da verdade na não ficção 117

4	Discurso e signos do realismo: da literatura ao cinema	127
	<i>A estética realista no cinema</i>	134
	<i>A impressão de realidade e o “efeito de real”</i>	148
	<i>A realidade e a arte na semiótica peirceana</i>	156
	<i>O olho humano e o digital</i>	163

5	Da ficção ao documentário: em busca do real	175
	<i>Hollywood entre a fantasia e o hiper-realismo</i>	
	<i>Birdman ou (A inesperada virtude da ignorância)</i>	182



Fuga da prisão do real

Olmo e a Gaiivota

197



A ficção é a matéria da vida

Homem Comum

211



6

O real vem antes

229

Referências

241



APRESENTAÇÃO

Apresentação

Pedro é um garoto brasileiro de 11 anos de idade. Como qualquer criança com acesso à internet, cresceu assistindo a conteúdos audiovisuais direcionados à sua idade – de vídeos da *Galinha Pintadinha* a séries da Netflix voltadas ao público infantojuvenil, como *Desventuras em Série*, uma de suas favoritas. Atualmente é um consumidor voraz de animações japonesas e não sabe dizer se já viu um filme documentário antes – desconhece esse rótulo –, mas já assistiu a programas jornalísticos na televisão, transmissões ao vivo de diversas naturezas, *game shows* e outros tipos de conteúdo em vídeo em que as pessoas aparecem representando a si mesmas.

Numa noite de verão, ele se senta ao meu lado para assistir a *O Mercador* (*Tamta Gabrichidze*, 2018, curta documentário). No primeiro minuto do filme vemos uma pequena parte de um corpo que parece ser o de um homem branco, grande, de meia idade, sentado no banco de passageiro de um carro em movimento por uma estrada onde cai uma chuva fina; a câmera está muito próxima de sua orelha esquerda e o quadro é delimitado pelo encosto de cabeça do assento e pelos vidros frontal e lateral do automóvel. Ouvimos sons ambientes, barulhos do carro e da chuva. Pedro pergunta: “É de verdade esse filme?”

Não chega a ser surpreendente o fato de até mesmo uma criança ser capaz de fazer, automaticamente, a distinção entre as duas grandes categorias narrativas do audiovisual, ficção e não-ficção (neste caso, o “é de verdade” de Pedro), o que aponta para o caráter rele-

vante desta distinção em nossa sociedade. Saber separar os discursos que falam diretamente da realidade daqueles que tratam de universos ficcionais é uma habilidade essencial à vida social. Sejam as narrativas inspiradas pela realidade que nos cerca, buscando direcionar nosso olhar para esta realidade, ou sejam elas tentativas de criação de mundos fantásticos, a forma como realizam certas escolhas estéticas e se apresentam para o público define seu grau de verossimilhança, o que pode determinar como elas são aceitas. Investigar a constituição do verossímil na atualidade significa, portanto, estudar como o mecanismo de validação das narrativas opera em consonância com o nosso desenvolvimento tecnológico e comunicacional e, como tal, torna-se parte essencial de nossas práticas comunicativas.

Neste sentido, este livro tem três objetivos: produzir uma reflexão teórica sobre o conceito de verossimilhança a partir da oposição entre as categorias ficção x não ficção nos estudos da narrativa, na literatura e no cinema, desde suas origens em Platão e Aristóteles até os dias atuais; caracterizar o cenário comunicacional contemporâneo com base no conceito semiótico de *index appeal*; analisar três filmes de destaque produzidos entre 2014 e 2015, em contextos bastante distintos, que foram escolhidos por problematizarem a questão das fronteiras entre a ficção e a não ficção, seja no âmbito estético ou no seu enquadramento categorial.

Esses objetivos guiam-se por uma compreensão semiótica dos fenômenos da comunicação, por isso fazemos ao longo do texto um exercício de aproximação dos conceitos apresentados – provenientes de teorias do cinema e da literatura – com a semiótica de Charles Sanders Peirce. Se a qualidade da verossimilhança é de uma natureza essencialmente icônica, dentro de uma perspectiva semiótica peir-

ceana, de que forma o *index appeal*, cuja característica prevalente é a indicialidade, se manifesta no cinema, que efeitos ele traz para a narrativa e, principalmente, por que é relevante no cenário atual? Até que ponto nossa percepção do que é verossímil hoje difere de sua caracterização clássica, e de que maneira ela é influenciada pelo cenário tecnológico, que criou um ambiente midiático radicalmente diferente do que havia até os anos finais do século passado? Para responder a essas perguntas, direcionamos nosso foco para a região de atrito entre o que se considera uma representação do real e aquilo que é categorizado como ficção no universo do audiovisual, a fim de investigar as formas como as narrativas buscam sua validação.

No capítulo “O apelo do real”, buscamos caracterizar o cenário comunicacional deste início de século XXI, que tem como uma de suas marcas definidoras a ascensão do gênero midiático *reality show*. Fernando Andacht (2003), em trabalho pioneiro sobre este fenômeno, desenvolveu o conceito semiótico de *index appeal* (apelo indicial): o uso de signos indiciais para se criar um efeito de autenticidade daquilo que é representado. Este conceito, bem como os fundamentos da semiótica peirceana que nos servem de base metodológica de análise, são abordados neste capítulo.

Autoras como Vera Lúcia Follain de Figueiredo e Beatriz Jaguaribe também identificam essa tendência pela “busca do real” na literatura e no cinema contemporâneos, caracterizada pela mistura entre ficção e biografia, por exemplo. No entanto, ao mesmo tempo em que nossa era pode ser definida pela “busca interminável e diversa pelo real” (ANDACHT, 2003, p. 18), enfrentamos o fenômeno da perda de credibilidade das narrativas, caracterizada naquilo que se passou a chamar de pós-verdade. Para Ciro Marcondes Filho, a mudança ra-

dical que tomou conta do cenário comunicacional nos anos 2000, e que foi realizada de forma tão abrupta, resultou numa crise dos veículos tradicionais de comunicação cujas consequências diretas foram o “esvaziamento da formação da opinião pública [...] e o subsequente desmoronamento das práticas racionais e consensuais de discurso por meio do que se chamou de ‘conexão emocional’” (2019, p. 18).

O enfraquecimento das posições de autoridade, antes geradoras de interpretações sobre a realidade, que, em alguma medida, tendiam para o consenso, teve como efeito colateral a validação de opiniões tão diversas quanto absurdas, promovidas por grupos de afinidade que se reúnem na internet e que são impulsionados por um modelo de negócios baseado na geração de cliques, o que vem tendo sérios impactos na política e na saúde pública, como demonstra o crescimento dos movimentos antivacina (WHITE, 2017) e as reações negacionistas diante da pandemia de coronavírus, por exemplo.

Nas últimas três décadas, as formas de se produzir e consumir informação foram profundamente alteradas no mundo todo, o que desestabilizou as relações tradicionais de poder nas sociedades e levantou uma série de questões sobre o campo da comunicação que ainda não sabemos como responder. Vivemos inegavelmente em um novo regime de informação, o que impacta na maneira como interpretamos a relação entre os discursos e a realidade. Portanto, interessa-nos investigar, sob uma interpretação semiótica peirceana, como uma leitura atual do conceito de verossimilhança pode revelar características típicas deste cenário midiático, marcado pelo contexto do que passou a ser chamado de ‘pós-verdade’¹.

¹ Andrew Calcutt (2017) identifica a emergência deste termo na mídia anglófona em meados da última década, quando passou a ser usado para se referir a um cenário marcado pela prática da relativização dos fatos como estratégia frequente nas disputas políticas.

Em “Arte e representação”, buscamos revisar os conceitos clássicos de “mimese”, “verossimilhança” e “ficção”, partindo do debate entre Platão e Aristóteles. Os dois filósofos gregos lançaram as bases para a discussão sobre a questão da arte enquanto uma forma de representação do mundo, estabelecendo um embate entre a razão e a emoção e suas manifestações na linguagem. Essa dicotomia vem sendo debatida ao longo dos séculos por diferentes movimentos artísticos, que ao criar propostas estéticas inovadoras redefinem os termos da disputa. Além de discutir a questão a partir da conceituação clássica grega, apresentamos as leituras de Tzvetan Todorov (1967) e Marc Vernet (2017) sobre o conceito de verossimilhança na literatura e no cinema, para então discutir a conceituação semiótica feita por Darcília Simões (2006).

A natureza da ficção será o assunto de “O que é ficção”, no qual investigamos a questão da credibilidade da narrativa. Abordaremos os problemas da relação entre ficção e crença, como o “paradoxo da ficção” (como podemos apresentar reações de crença legítimas diante de histórias fictícias?), a partir do trabalho de filósofos como John Searle, Sarah Worth e Noël Carroll, entre outros. Interessamos discutir de que maneira podemos estabelecer diferenças entre os discursos ficcionais e não ficcionais a partir da noção de crença, que é subjacente ao conceito de verossimilhança.

Em “Discurso e signos do realismo: da literatura ao cinema”, tratamos da questão do realismo. Além do movimento literário do século XIX que surge como reação ao Romantismo, a palavra “realismo” representa uma qualidade mimética da arte, e da própria linguagem como um todo, que está intrinsecamente ligada ao verossímil enquanto identidade estética e estratégia retórica que confere

validação e legitimidade para as narrativas. Discutimos a questão do realismo cinematográfico a partir de considerações da teoria literária e dos estudos de cinema, especialmente de James Wood e André Bazin; abordamos o conceito de “efeito do real”, na clássica formulação de Barthes, de 1968, e também pelos seus críticos, como Rancière; e examinamos a concepção semiótica de realismo para Peirce a partir de considerações feitas por Joseph Ransdell, Sigfrid Nöth e Ivo Assad Ibri a respeito da distinção entre realidade e fantasia. E ainda, tratamos do impacto do digital na percepção realista do filme, a partir do trabalho de Torben Grodal.

Em “Da ficção ao documentário: em busca do real” analisamos três filmes lançados entre 2014 e 2015 que obtiveram destaque em seus contextos de produção e recepção, por razões distintas. Eles nos possibilitam investigar a questão da verossimilhança na construção da narrativa, especificamente no que se refere à problematização da fronteira entre o ficcional e o documental. São eles: *Birdman ou (A inesperada virtude da ignorância)*, de Alejandro G. Iñárritu (2014), uma obra de ficção do cinema comercial, vencedora de quatro prêmios do *Oscar*; o documentário *Homem Comum*, de Carlos Nader (2015), um dos artistas mais representativos do documentário brasileiro atual, filme vencedor do festival *É tudo verdade*; e *Olmo e a Gaiivota*, de Petra Costa e Lea Glob (2015), um filme híbrido, classificado pelas autoras “entre” a ficção e o documental, que alcançou significativa notoriedade entre público e crítica, premiado em quatro festivais internacionais. Esse conjunto foi escolhido como objeto de análise porque, além de serem filmes que ganharam certa relevância no cenário audiovisual, esses três títulos se enquadram em conjuntos narrativos distintos: ficção, documentário, híbrido. Além disso,

chamam a atenção por suas características narrativas que revelam a tensão entre a ficção e a não ficção.

Este livro defende a tese de que nossa era comunicacional é marcada pelo *index appeal*, e que esta tendência de atração pelos signos indiciais, da qual o *reality show* é o grande representante midiático, se reflete no cenário mais abrangente da arte e do audiovisual. Se na política explora-se a emoção do “aqui e agora” como um signo de autenticidade, em prejuízo da análise racional dos fatos, na ficção busca-se a aproximação com a matéria documental como forma de intensificar o valor de verossimilhança da narrativa. Esse movimento, por sua vez, promove um alargamento da fronteira entre os discursos ficcionais e não ficcionais, e vemos o documentário, por outro lado, usar o discurso ficcional como matéria prima. Busca-se, portanto, responder a esta pergunta: Como o cinema contemporâneo redefine fronteiras entre a ficção e a não ficção, estabelecendo uma nova dinâmica para a verossimilhança da narrativa? Para isso, realizamos um percurso de análise histórica da questão da representação e da verossimilhança, de forma a buscar uma compreensão abrangente da trajetória do verossímil na arte representativa. Assim, analisamos os três filmes identificados como, em alguma medida, característicos desse cenário, sempre guiados por uma concepção da significação baseada na semiótica peirceana.

1



O apelo do real

Pensar a narrativa a partir de seu desenvolvimento histórico e analisar suas características distintivas na contemporaneidade faz parte do trabalho de reflexão sobre a comunicação como um conjunto de saberes e práticas centrais à vida em sociedade. O valor indicial da imagem cinematográfica e seus limites enquanto forma de representação do mundo sempre foram um tema relevante para os estudos do cinema. Na contemporaneidade, a predominância dos meios digitais para a produção e o consumo de narrativas, bem como a contaminação entre gêneros ficcionais e documentais no universo mais amplo do audiovisual caracterizam um cenário midiático que redimensiona esse debate, tanto do ponto de vista de um elenco de técnicas e meios de produção, quanto de princípios estéticos nas artes narrativas.

Os hábitos de consumo de produtos ficcionais e de entretenimento midiático em geral (filmes, livros, séries de TV etc.) mudam ao longo do tempo, acompanhando naturalmente o desenvolvimento histórico-tecnológico das sociedades. Nas duas últimas décadas esse ciclo de mudança tem se acelerado em vista da ascensão dos meios eletrônicos de comunicação, alterando formatos consagrados e criando novos modelos de interação entre o público e as narrativas, tornando seu consumo uma experiência coletiva, de acordo com aquilo que Henry Jenkins (2006) chamou de “cultura da convergência”. Livros digitais, televisão sob demanda, narrativas colaborativas na internet, séries televisivas que ganham enredos paralelos no am-

biente virtual, programas que incorporam as escolhas da audiência em tempo real, entre outras formas que surgiram recentemente, são alguns exemplos de como essa reconfiguração do universo da ficção e seus derivados na mídia vem produzindo novos formatos narrativos. Nada mais natural, portanto, que a recepção desses produtos narrativos pelo público, em especial os seus critérios de validação, também sofra algum tipo de alteração.

No início da década de 1990, quando a internet se tornou uma rede aberta, acelerou-se vertiginosamente o processo de digitalização de toda espécie de conteúdo informacional, de modo que qualquer informação veiculada em algum tipo de mídia (texto, áudio, imagem) passou a ser transformada em sequências de conjuntos numéricos facilmente armazenados e transmissíveis pela rede mundial de computadores, o que resultou no crescimento exponencial do volume de dados em circulação online (LEMOS, 2015). Em apenas uma década, a internet se tornou “o tecido de nossas vidas” (CASTELLS, 2003, p. 7). O surgimento da internet 2.0, no início deste século, foi um divisor de águas na história da comunicação ao estabelecer uma via de mão dupla: indivíduos comuns, antes limitados à condição de receptores de informação, cujo campo de ação estava restrito a um dos lados da tela, tornaram-se produtores e disseminadores de conteúdo. Rapidamente, passamos da era da informatização – o acúmulo de dados em sistemas de informática e sua manipulação por *softwares* – para a era da conexão, em que as redes se tornaram ubíquas (LEMOS, 2015).

Grande parte desses novos conteúdos, produzidos de maneira fragmentária e fora do controle dos agentes formais da mídia, acabou se concentrando nas redes sociais, de forma que as empresas que as controlam passaram a ter também o controle de grandes fluxos de infor-

mação na rede, e assim ganharam um enorme poder de influência na sociedade. A questão da regulamentação das redes sociais permanece como um problema a ser enfrentado pelas democracias na atualidade, e diversas iniciativas têm surgido no sentido de organizar a sociedade civil para cobrar dos governos o estabelecimento de uma legislação específica com o propósito de proteger os dados dos usuários, além de responsabilizar estas empresas pelas consequências de suas ações². Dois acontecimentos recentes mostram como esta questão está em evidência: a condenação do *Facebook* na Inglaterra, em um processo movido pelo governo britânico a respeito do uso de dados dos usuários da rede pela empresa *Cambridge Analytica*³; e a decisão do *Twitter* de banir a propaganda política em sua plataforma⁴.

Nas redes sociais, as imagens tendem a dominar os fluxos de informação. Além disso, sua dinâmica de funcionamento explora as reações imediatas, valorizando o impacto emocional dos signos. Lev Manovich, em *The language of new media* (2002), já alertava para o fato de que nossa era está testemunhando a transição do mundo da palavra para o da imagem em movimento. Ele argumenta que “há uma tendência geral na sociedade moderna em favor da apresentação cada vez mais frequente de informações na forma de sequências temporais de imagens em movimento do que como texto” (2002, p. 67)⁵. Tal lógica comunicacional, por sua vez, se baseia na cultura do computador, que transforma a relação “forma & conteúdo” em “conteúdo & interface”.

² Dentre estas iniciativas, podemos citar: *MyData Global* e *Regulate Social Media* (<https://www.regulatesocialmedia.org/>).

³ “*Facebook agrees to pay Cambridge Analytica fine to UK*”, BBC, 30/10/2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/technology-50234141>>. Acesso em: 30 de jul. de 2022.

⁴ *Political Content*. Disponível em: <<https://business.twitter.com/en/help/ads-policies/ads-content-policies/political-content.html>>. Acesso em: 30 de jul. de 2022

⁵ Todas as traduções de obras referenciadas a partir de publicações em outras línguas são nossas, salvo observação em contrário.

Como o computador é o universo da *data-base*, não haveria nenhuma razão, alega Manovich, para que a linearidade narrativa se mantivesse como paradigma comunicacional dominante.

É preciso, portanto, descrever este cenário comunicacional, em especial no que diz respeito à produção audiovisual, e também delimitar a teoria semiótica do *index appeal*, central para nossa proposta interpretativa.

*O verossímil na era da pós-verdade*⁶

A incrível expansão das tecnologias audiovisuais alcançada nas últimas décadas transformou o cidadão comum em fotógrafo, diretor cinematográfico, *cameraman* e roteirista, fazendo de todos nós narradores potenciais não apenas de nossas próprias vidas, mas do nosso tempo. O *YouTube*, esta imensa biblioteca colaborativa de audiovisual lançada em 2005, conta com mais de 2 bilhões de usuários mensais, que a cada minuto carregam mais de 500 horas de conteúdo⁷. Com a proeminência que a internet ganhou como espaço de publicação e consumo de conteúdos, graças às possibilidades de interação imediata e permanente que proporciona, vídeos são assistidos e comentados milhares de vezes, e podem ser ilimitadamente redistribuídos nas redes sociais. Esse modelo confere um novo status ao espectador, que vê seu poder aumentar: manifestações online podem fazer com que um programa de televisão ganhe uma nova

⁶ Parte do que está exposto neste capítulo foi apresentado, em contextos argumentativos distintos, em três textos anteriores: "Verdade ou desafio? Birdman e os novos caminhos para o cinema mainstream", *Revista Científica FAP*, vol 12, 2015; "O *index appeal* – apontamentos sobre a questão da verossimilhança na era da pós-verdade", *40º Intercom*, 2017; e "Memória e identidade: uma jornada semiótica do 'self' em *True Detective*", *Aniki*, vol.6, n.1, p. 41-60, 2019.

⁷ Fonte. Disponível em: <<https://blog.youtube/press/>>. Acesso em: 30 de jul. de 2022.

temporada, ou mude radicalmente o rumo do enredo. No universo dos *reality shows*, por exemplo, a interação é um elemento fundamental no desenvolvimento das tramas. Nos produtos de ficção a aceitação de um enredo poderá ser antes fruto de uma dinâmica de identificação coletiva, articulada na rede, do que resultado de uma determinada organização de seus elementos narrativos.

Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2009), o estado de mediação da vida, em que o online se transforma no espaço prioritário para a circulação dos signos, produz quatro fenômenos: o apagamento das fronteiras entre o “real” e o “artificial” e a consequente intensificação do domínio da dúvida sobre todas as esferas discursivas; a tendência autorreflexiva de “revelação dos bastidores”, presente em vários produtos televisivos e mesmo em filmes de ficção; um impulso de busca pela originalidade, revelado na presença destacada do discurso confessional na ficção e dos experimentos do tipo *reality*; e uma nova dimensão de interação e participação do espectador que, de maneira ainda pouco clara, influencia na validação das narrativas.

Todos esses elementos descritos pela autora como marcas definidoras de nossa época estão de alguma forma presentes no conjunto de filmes que analisamos neste livro. *Olmo...* e *Homem Comum* encarnam a tensão entre os discursos ficcional e documental de maneiras próprias, além de apresentarem características da autorreflexividade, da confissão e do intimismo típicos do universo dos bastidores. Em *Birdman...* nos deparamos com uma estética hiper-realista que intensifica a dúvida sobre o que é real e o que não é dentro do próprio filme, ainda que sua natureza ficcional, enquanto categoria, não seja colocada em questão, além de apresentar uma narrativa que se passa, quase que integralmente, nos bastidores de um teatro, de for-

ma muito semelhante a um *reality show*. Este tipo de programa, que ganha destaque na virada do século e acaba por se tornar um gênero amplamente disseminado nas grades de televisão de todo o mundo, encarna como nenhum outro a missão de transmitir os “signos do real” (ANDACHT, 2005), aquilo que caracteriza o apelo indicial da comunicação em nossa época.

John Corner defende que o *reality show* tem como inspiração primária o documentário, uma vez que “está claro que na própria essência da série [*Big Brother*] está a ideia de que se observa aquilo que é um modo de comportamento ‘real’” (2002, p. 256), ainda que este real se apresente “dentro de uma artificialidade totalmente administrada”. Para ele, ao construir uma estrutura social de interação para seus personagens, *Big Brother* se desvencilha dos questionamentos sobre a autenticidade da representação que se tornaram tão problemáticos para o cinema documentário, já que a artificialidade das circunstâncias em que as interações acontecem é um dado que se assume desde o princípio. Além disso, acrescenta, a extensão da narrativa para o mundo virtual reforça o sentido de uma narrativa aberta, que acontece ao vivo, envolvendo os espectadores num papel duplo de voyeurs e juízes atentos às marcas da autenticidade.

Beatriz Jaguaribe ressalta a prevalência de uma estética realista própria de nosso tempo nessa busca por tais signos do real, dizendo que “as estéticas do realismo no cinema, fotografia e literatura continuam a ser conclamadas a oferecer retratos candentes do real e da realidade, [e] são acionadas a revelar *a carne do mundo* em toda sua imperfeição” (2007, p. 41 – grifos no original). Ela destaca a ascensão da autobiografia, do documentário, dos *reality shows* e do hiper-realismo na literatura e nas artes plásticas em geral como

gêneros e formatos que buscam representar, especificamente, essa “carne do mundo”.

Se no campo das artes parece haver um desejo de intensificar os efeitos realistas, na arena política a estética da autenticidade se mescla ao afastamento da verdade fatural, o que se tornou um estigma do momento em que vivemos, traduzido pela expressão “pós-verdade” (*post-truth*). Eleita a palavra do ano em língua inglesa em 2016 (*Oxford Dictionary*), ela se tornou desde então um conceito chave para as análises do cenário comunicacional no qual se apresentaram as vitórias de Donald Trump, nos EUA, do Brexit, no Reino Unido, e, logo em seguida, a de Jair Bolsonaro, no Brasil. Basicamente, o termo denota a ostensiva desconexão entre fatos verificáveis, consensuais no âmbito da ciência, do jornalismo e da opinião pública em geral, e as chamadas “versões alternativas” empregadas por agentes políticos em suas batalhas discursivas. A constatação é a de que políticos perderam o receio de dizer qualquer coisa, por mais inverídica que venha a ser, desde que isso *pareça* verdadeiro a um certo conjunto de pessoas.

Contra essa ideia, argumenta-se que a mentira sempre foi uma prática usual na política e que o mundo atual nunca foi tão dominado pela ciência e pelo conhecimento empírico (PINKER, 2019). No entanto, no cenário da comunicação digital, a amplificação do alcance das narrativas inverídicas conferiu-lhes uma nova dimensão, conforme explica Felix Stein: “declarações da pós-verdade [...] demonstram um maior afastamento da exatidão. Elas exemplificam uma impressionante indiferença generalizada quanto ao que as coisas podem realmente ser” (2017, s/p). Por isso não se trata apenas de mentir, mas de uma luta por redefinir os fatos, o que tem produzido consequências práticas contundentes.

Como é possível que o cenário comunicacional adote uma estética na qual há forte prevalência dos signos indiciais e, ao mesmo tempo, perca a capacidade de distinguir verdades de mentiras? Trata-se de um falso paradoxo, pois o que deixou de existir foi a convergência para consensos estabelecidos a partir do debate público, fundamentado pela opinião embasada em fatos. Ou seja, a determinação do que é verdade deixou de ser feita a partir de um exercício racional de análise e reflexão embasadas em informações consensuais. O apelo à sobrevalorização das emoções e de seus signos indiciais, do aqui e agora, é justamente o elemento que define o modelo comunicativo de Trump e Bolsonaro, por exemplo, atores políticos que usam as redes sociais para se comunicar diretamente com o público, sem filtros, e frequentemente demonstram emoções intensas diante das câmeras.

Não é por acaso que Trump, o grande representante da pós-verdade na política norte-americana, seja uma figura cuja popularidade midiática nasce em um *reality show* (*The Apprentice*, 2004). Como comunicador, ele certamente domina o apelo que o gênero exerce sobre o público. Sua forma de se comunicar com o eleitorado, de enfrentar a mídia e os críticos durante a campanha presidencial foi marcada por uma aparente honestidade extrema – que frequentemente soava desrespeitosa, quando não abertamente ofensiva – e que o colocou em contraponto à linguagem usada na política tradicional, balizada pelos limites da civilidade, do respeito democrático e, em última instância, do politicamente correto. Para surpresa dos analistas, apesar do grande número de mentiras proferidas por ele⁸, Trump era percebido pelos eleitores como parecendo ser mais honesto e verdadeiro, ou seja,

⁸ Ele venceu o prêmio *Lie of the year*, do instituto *PolitiFact*, segundo o qual 76% de suas declarações durante a campanha eleitoral eram falsas. Fonte: Disponível em: <<https://www.politifact.com/article/2015/dec/21/2015-lie-year-donald-trump-campaign-misstatements/>>. Acesso em 07 de abr. de 2020..

mais *verossímil* do que sua oponente, Hillary Clinton, frequentemente considerada uma pessoa falsa e dissimulada. (FLORES, 2016)

Por que Trump encarnou o valor da autenticidade perante o eleitorado norte-americano – e talvez seja possível afirmar algo semelhante sobre Bolsonaro, no Brasil – mesmo dizendo tantas coisas sabidamente inverídicas, com tanta frequência? Sabemos que a verossimilhança não depende necessariamente de uma relação entre dada representação e os fatos, sobre os quais temos cada vez maior dificuldade para alcançar consensos. Na verdade, a qualidade do verossímil é antes definida pelos aspectos *icônicos* da significação, um termo que explicaremos mais detalhadamente ao final deste capítulo, que usualmente apelam às emoções, como tem sido amplamente discutido no debate em torno do enfrentamento do problema das *fake news*, entendido como paradigma da crise comunicacional contemporânea.

Do ponto de vista histórico, podemos entender esse fenômeno como uma das consequências dos processos culturais que se consolidaram no período pós-guerra, englobados sob a alcunha de “pós-modernismo”. A sistemática destruição das certezas e o virulento combate às “narrativas totalizantes”, num processo de relativização do conhecimento, que passa a ser visto sob uma perspectiva subjetiva que nega a possibilidade, e o próprio sentido da busca, de se encontrar a verdade última das coisas, desembocaram no ceticismo niilista. Andrew Calcutt (2017) vê no descrédito generalizado à opinião dos especialistas e na consequente perda de credibilidade daquilo que antes da era da internet constituía o núcleo da opinião pública marcas definidoras da atualidade, uma consequência direta do pensamento pós-moderno e de sua agenda relativizadora.

Michiko Kakutani segue a mesma linha de raciocínio, e observa

que “[...] tais argumentos pós-modernos abririam caminho para os adeptos do movimento antivacina e os negacionistas do aquecimento global, que se recusavam a aceitar a opinião consensual da esmagadora maioria dos cientistas” (2018, loc 503). A autora chama a atenção para a “glorificação da opinião acima do conhecimento, da emoção acima dos fatos” (Id., loc 680), comportamentos comuns nas redes sociais, como um efeito profundamente deletério para a democracia, num processo que substituiu a busca por uma verdade objetiva, tanto na ciência quanto no jornalismo, especialmente o investigativo, pela valorização da subjetividade, e acabou se tornando a marca registrada da comunicação em nosso tempo. Assim, a rejeição às narrativas totalizadoras teve como efeito colateral o surgimento de uma plêiade de subnarrativas, que buscam sua validação nas redes sociais.

Do ponto de vista da história do jornalismo, a mentira não chega a ser um problema especificamente novo, mas as *fake news* representam uma novidade na medida em que o ato de mentir deliberadamente foi redimensionado em nossa era, graças ao alcance da internet e ao poder dos algoritmos. Como explica Lucia Santaella, as pessoas “por estarem retidas dentro de suas próprias cavernas platônicas tornam-se incapazes de furar os bolsões de suas crenças fixas para enxergar algumas clareiras fora delas” (2019, loc 364). Abandona-se a noção de que é possível, ou mesmo desejável, chegar a uma representação dos fatos que possa ser entendida como mais “verdadeira”, o que é essencial para a construção democrática de consensos. Para Kakutani, isso se torna também um paradigma da Arte na contemporaneidade: “como a verossimilhança substituiu a verdade como medida, ‘a arte socialmente recompensada’ passou a ser ‘aquela que faz as coisas parecerem verdadeiras’” (2018, loc 766).

A própria noção de verdade, da qual o verossímil é derivado, encontra-se, portanto, confinada ao espectro das “versões compartilhadas”. Revisitando conceitos de William James e Richard Rorty, Zygmunt Bauman afirma que “a palavra ‘verdade’ simboliza nos nossos usos uma determinada *atitude* que adotamos, mas acima de tudo desejamos ou esperamos que *outros adotem*, para com o que é dito ou acreditado” (1998, p. 142 – grifos no original). É como se nossa descrença na capacidade de encontrar uma comprovação inequívoca para qualquer coisa no mundo nos levasse a reduzir a relação entre “realidade & representação” ao valor do verossímil: se tudo são narrativas, só o que importa é seu poder de convencimento.

No universo contemporâneo da comunicação, entendemos que a questão da verossimilhança vai se concentrar entre dois polos: a aceitação coletiva (em alguma medida, aquilo que se chamava de opinião pública) e a construção estética da aparência de autenticidade (as estratégias que fazem um determinado conjunto de signos parecer convincente, a partir de seu grau de realismo). A discussão em torno do primeiro polo nos parece estar no cerne da problemática da pós-verdade. A relativização sistemática das “verdades” que balizavam a vida social, reduzidas ao status de narrativas parciais, levou a uma indiferença pela própria noção da verdade fatural que, por sua vez, alargou as possibilidades para a produção das chamadas versões alternativas. A dinâmica das redes sociais na web impõe uma força de retroalimentação na validação das narrativas: a mais “curtida” torna-se a mais popular, e daí passa a ser percebida como a mais verdadeira. Depois dos choques políticos da eleição de Donald Trump e da vitória do Brexit, surgiu uma contraofensiva dos veículos de comunicação tradicionais que buscam resgatar sua

credibilidade, destacando a importância do trabalho profissional e responsável com a informação, caracterizado na atividade da checagem dos fatos. Resta ainda saber se esta resposta do jornalismo terá algum poder de resgatar seu prestígio na sociedade.

A arte em transformação

“Pois os tempos mudam, e se não mudassem estariam mal os que não se sentam às mesas douradas. Os métodos gastam-se, os estímulos deixam de surtir efeito. Aparecem novos problemas, exigindo novos processos. A realidade se altera e para representá-la têm de se alterar os processos de representação.”
(Bertolt Brecht, Popularidade e Realismo, 1938)

Tradicionalmente, entende-se que a origem da reflexão em torno do tema da representação da realidade na arte remonta ao debate entre Platão e Aristóteles, filósofos gregos que há mais de 2 mil anos estabeleceram visões opostas sobre o papel da arte na sociedade. Enquanto Platão desprezava a arte como uma atividade falsa e enganadora, Aristóteles, na *Poética*, preocupou-se em estabelecer uma distinção clara entre os gêneros da história e da tragédia, argumentando que enquanto a qualidade de “verdadeiro” serve como parâmetro para o historiador, para o poeta o que interessa é o “verossímil”, ou seja, aquilo que é convincente, mas não necessariamente verdadeiro. Daí decorre a noção da arte enquanto “mimese”, pois a imitação daquilo que é natural e familiar seria o ponto de partida para a construção de um relato verossímil. Em outras palavras, a poética aristotélica nos diz que para persuadir, convencer, enfim, fazer com que uma história seja aceita pelo público, é preciso que

ela seja crível. O verossímil, portanto, é a qualidade do poder de convencimento de uma narrativa, o que não significa que esta narrativa tenha de ser “verídica” ou “verdadeira” num sentido da relação de conformidade entre fatos narrados e o mundo exterior – ainda que o mundo exterior nunca chegue a desaparecer completamente do seu horizonte. A formulação aristotélica tornou-se uma espécie de pedra fundamental do pensamento sobre a ficção, e permanece como um parâmetro nas investigações sobre o tema (e será discutida no próximo capítulo). No entanto, diante de um cenário tão diverso em relação à produção e ao consumo de produtos narrativos, é natural que essa formulação não se mostre suficiente para dar conta de questões contemporâneas.

No universo da arte, a estratégia de afastamento do mundo material se caracterizou, ao longo do século passado, por manifestações que buscavam a autonomia do signo. Como aponta o crítico de arte Hal Foster, “a lógica dominante da arte modernista consistia de fato em pôr o referente entre parênteses” (2014, p. 86). Tratou-se de conceber uma existência emancipada para o signo, o que não apenas colocava as relações internas da linguagem em proeminência, mas também obliterava o que não era linguagem. Roland Barthes sugere que as origens deste movimento são muito anteriores:

A diferença que opõe a sociedade feudal à sociedade burguesa, o índice ao signo, é a seguinte: o índice tem uma origem, o signo não; o passar do índice ao signo é abolir o último (ou o primeiro) limite, a origem, o fundamento, a base, é entrar no processo ilimitado das equivalências, das representações que nada mais vem impedir, orientar, fixar, consagrar. (1992, p. 72-73)

Barthes se refere ao processo de autossuficiência da linguagem como uma característica do mundo moderno, aqui entendido como o período de transição do feudalismo para o capitalismo, do universo agrário para o urbano, em que as sociedades humanas vão se distanciando de sua relação de dependência direta com o mundo natural. Uma consequência desse movimento é fazer com que os produtos de linguagem gradativamente ganhem papel dominante nas vidas dos indivíduos. Ele vê nessa transição uma “mudança de regime de sentidos” (1970), em que o indicial vai perdendo espaço e o signo caminha para a abstração. O dinheiro seria um claro exemplo dessa transição: da moeda cujo valor material estava vinculado às características físicas do metal de que era feita, para o papel cuja materialidade é irrelevante para seu valor simbólico – e que hoje quase não existe mais, já que sua materialidade se reduz a um conjunto de números na nuvem. Nossa sociedade capitalista foi gradualmente se constituindo como um universo em que impera a atração pelo abstrato, um mundo em que as linguagens se configuram como o centro gravitacional de nossas relações sociais, e por consequência de nossos processos identitários, nos distanciando cada vez mais da existência material das coisas. A aparente imaterialidade das redes sociais, da vida que se configura no “metaverso”, esse ambiente virtual em que a substituição do real por uma simulação se intensifica, seria mais um passo em direção ao domínio dos signos e à obliteração dos índices, conforme podemos entender a partir da dicotomia sugerida por Barthes.

Realismo e realidades

A questão do Realismo (século XIX), estilo literário que se identi-

fica com o pressuposto da arte mimética, sempre foi um tema central no campo da literatura e para os estudos da narrativa em geral. O romance realista, em linhas gerais, se baseava no princípio da narração objetiva e buscava criar a ilusão de que o narrador simplesmente levantava uma cortina para que o leitor observasse os eventos diante de seus olhos. Por isso frequentemente empregava o narrador em terceira pessoa e propunha uma reflexão moral de contornos nítidos, como se buscasse estabelecer uma verdade narrativa inconteste (BOOTH, 1980). Herdeiro direto da épica, cuja técnica narrativa se baseava na voz impessoal e numa ética universalizadora (quem nos narra a *Odisseia*, por exemplo, é uma voz poética que invoca a musa, fonte divina de inspiração), o romance realista já trazia em seu bojo a semente que o levaria ao desenvolvimento de uma nova perspectiva para o ato de contar histórias: o narrador que, mesmo indo contra a própria vontade, revela um ponto de vista único, e assim gradualmente se torna mais pessoal e comprometido com as escolhas operadas no ato de narrar, cada vez menos ingenuamente neutro à medida que o estilo amadurece.

No início do século XX, a ficção literária coloca em dúvida o modelo mimético que pressupõe a confiança estrita do leitor em certas regras do jogo narrativo, entre elas a fidedignidade do narrador, e mergulha em um universo dominado pela incerteza, lançando mão de novas estratégias. A escrita se volta para si mesma, para a linguagem e para seus mecanismos de construção. O desencanto com as grandes narrativas universais é também fruto do descrédito com os narradores de que nos fala Walter Benjamin (1936): não são mais figuras confiáveis, e a literatura passou a convidar o leitor a duvidar da história que se conta. Se hoje não se pode mais crer em verdades definitivas, e con-

sequestramente não se pode confiar completamente em um narrador, isso significa que a verossimilhança perdeu sua razão de ser e já não é mais um elemento fundamental para as narrativas?

Para uma parte significativa da literatura pós-moderna, a verossimilhança foi, de fato, colocada em segundo plano, pois a própria ideia de uma estrutura narrativa lógica e crível se desestabilizou – vide romances emblemáticos do final do século passado, como *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Ítalo Calvino, e *Trilogia de Nova Iorque* (1985-86), de Paul Auster, em que o enredo se desmonta e a narração se volta para si mesma, num exercício de reflexividade autodestrutiva.

O cinema surge no final do século XIX e começa a se consolidar como narrativa já na segunda década do século XX, justamente quando a literatura aprofundava novas vertentes para além da representação mimética, como o uso de pontos de vista distintos na narração, o fluxo de consciência e a metalinguagem – prosadores de língua inglesa como Virginia Woolf, James Joyce e William Faulkner são os grandes representantes dessa virada. Se naquele momento uma nova percepção do papel do narrador se colocava para a literatura como um divisor de águas, no cinema o poder documental da imagem se impunha como um protótipo original. Não é por acaso que um dos seus “mitos fundadores”, se assim o podemos chamar, é a anedota do pandemônio que teria sido causado pela primeira exibição de *A chegada do trem à estação*, dos irmãos Lumière, em 1896: supostamente, os espectadores teriam fugido do teatro, com medo de serem atropelados pela locomotiva que viam projetada na parede. Tal poder referencial da imagem era algo inédito até então, uma amplificação do potencial de representação da fotografia, e dessa forma tornou-se um elemento definidor da narrativa cinematográfica.

Todavia, o mundo na primeira metade do século XX era um ambiente imerso em instabilidade, convulsionado por duas guerras mundiais, e o cinema não poderia escapar à turbulência que virava também o universo das artes de cabeça para baixo. Na França, Georges Méliès explorava o potencial ilusionista da câmera cinematográfica, criando filmes fantásticos com amplo uso de efeitos especiais. Nos EUA, D. W. Griffith construía os primeiros épicos cinematográficos da América, desenvolvendo uma linguagem de clara inspiração mimética e focada na narração (como em *O nascimento de uma nação*, de 1914). Na URSS, Dziga Vertov, com *O Homem da Câmera* (1929), explorava as possibilidades da câmera como se fundasse uma metalinguagem cinematográfica, dando destaque às técnicas de montagem. O cinema russo partia de uma concepção da filmagem fundada em um processo exclusivo de captura da realidade possibilitado pelo alcance extraordinário da máquina, cujo potencial transcende os limites do olhar humano (VIEIRA, 2007). Para o movimento construtivista soviético dos anos 1920, do qual Sergei Eisenstein e Vertov são os grandes representantes, o cinema era uma janela ampliada do mundo: cabia-lhe revelar a realidade social com o propósito de educar o povo, dentro do grande projeto socialista.

Sob essa perspectiva, é possível dizer que há duas estratégias opostas a partir das quais a linguagem cinematográfica se organiza: “opacidade e transparência”, assim nomeadas por Ismail Xavier (2005). O cinema da transparência terá como seu grande modelo o projeto narrativo hollywoodiano, aquele que busca esconder a mecânica da sua composição para que o espectador “esqueça” que está vendo um filme e absorva a história, na perspectiva da literatura realista e de

seu narrador invisível, constituindo-se como uma arte mimética que simplesmente “se apresenta” diante dos olhos do espectador (efeito janela). Já o cinema da opacidade rejeita essa naturalização da linguagem cinematográfica e busca evidenciar a descontinuidade elementar do filme, ressaltando seu caráter artificial de linguagem. Essas duas abordagens esteticamente antagônicas representam também a busca por diferentes efeitos de verossimilhança – de um lado, a imersão proporcionada pela narrativa sem quebras aparentes de continuidade; de outro, a exacerbação do impacto causado pelas imagens do real, capturadas em ângulos inusitados, demonstrando que o cinema era capaz de enxergar aquilo que foge ao olhar comum, como no *kino-eye* de Vertov. A primeira aposta na construção de uma representação mimética, da ilusão representativa; já a segunda busca evidenciar seu caráter de signo, e como tal quer ser um índice do real.

A estratégia da narrativa invisível, ou seja, do “efeito janela”, se tornou predominante no cinema comercial ao longo do século XX, como aponta Xavier (2005). A narrativa cinematográfica clássica constrói uma estética naturalista, que busca intensificar a percepção de realidade por meio do “estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (XAVIER, 2005, p. 42) No entanto, a tendência à reflexividade, característica que se intensifica na arte em geral na segunda metade do século passado, pode ser vista como um elemento de alteração deste modelo. O ato de mostrar como se faz um filme, seja por meio das cenas de bastidores, que encontra na popularização do gênero *making-of* um exemplo evidente, hoje adaptado à dinâ-

mica das redes sociais (com *reels* e *slide shows* no instagram, por exemplo), seja em programas de entrevistas com atores e produtores, torna-se cada vez mais comum, incorporando-se à experiência do espectador do filme de ficção.

No filme documentário, a reflexividade se torna um tipo propriamente, como define Bill Nichols (2005) em sua categorização dos seis modos de representação. O documentário reflexivo é aquele em que “os processos de negociação entre cineasta e espectador (que) se tornam o foco de atenção” (p. 165). Se por um lado essa estratégia serve como quebra da “ilusão realista” que sustenta outros estilos narrativos, por outro, ao revelar os conflitos inerentes aos processos envolvidos na elaboração de uma dada representação sobre o mundo, funciona como uma espécie de atestado de autenticidade da autoria fílmica, recusando-se a tratar o espectador como um observador ingênuo. Figueiredo, por sua vez, identifica no contexto atual do mercado de bens culturais a proeminência de um realismo de “base documental”, no qual se promove o contato do espectador com uma verdade particular representada pelo discurso: “a vertente de realismo que se tornou predominante, hoje, caracteriza-se por valorizar o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade” (2008, p. 64).

Isso fica bastante evidente nos filmes de Carlos Nader, de Petra Costa e Lea Glob, diretores que interagem com seus personagens diante da câmera. Naturalmente, gêneros distintos farão usos particulares dos conjuntos de estratégias disponíveis para alcançar o efeito de verossimilhança desejado. Uma característica marcante de nosso cenário contemporâneo, sobretudo no audiovisual, é a

tendência ao apagamento, total ou parcial, das fronteiras entre os discursos declaradamente ficcionais e os que se posicionam como alguma forma de reprodução ou análise da realidade, e esta confusão pode ter como consequência uma dificuldade maior em se definir o que é aceitável ou não dentro de um determinado gênero. As novas tecnologias de manipulação de imagens tornaram praticamente impossível distinguir entre aquelas que são “reais” (produzidas diante de entes que possuem existência física no mundo) e as que são criadas artificialmente por *softwares*, elevando o potencial de representação da imagem a um novo patamar – essa qualidade técnica é determinante para o efeito da dúvida articulado dentro da própria narrativa em *Birdman...*, por exemplo, conforme discutiremos mais adiante. Robert Stam nos lembra que “uma vez que sabemos que as imagens podem ser criadas eletronicamente, ficamos mais céticos quanto a seu valor de verdade” (2017, p. 319-320). Figueiredo faz uma análise semelhante sobre a influência tecnológica na estética realista. Ela observa que a tecnologia tem um papel preponderante no cenário atual: “As técnicas digitais [...] vêm desempenhando um papel decisivo na área da combinação de imagens, o que desestabiliza a dicotomia entre estética realista e estética antirrealista” (2008, p. 67) – por antirrealismo entende-se que a autora se refere a imagens que são percebidas pelo espectador como não sendo um produto da filmagem direta de entes no mundo.

Um reflexo desse ceticismo, que é também um sintoma pós-moderno de nossa descrença generalizada na verdade, é o surgimento de uma categoria híbrida documentário/ficção que começa a se estabelecer na indexação de filmes brasileiros. No site da Ancine, em uma lista disponível sob o título *Brasil nas telas*, constavam, no

período que vai de 2010 a 2018, cinco títulos com uma designação de gênero híbrida entre documentário e ficção⁹. No entanto, na listagem de filmes produzida pelo Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual todos esses títulos aparecem listados como documentários, não havendo qualquer menção à classificação híbrida. Isto nos parece indicar que, mais do que um desejo expressivo por parte dos cineastas e produtores de definir uma nova categoria fílmica, situada entre a ficção e a não ficção, existe uma consciência de que a mistura entre os discursos ficcional e documental pode se apresentar como um gênero autônomo. Resta saber em que medida, do ponto de vista estético e também declarativo, essa vertente ocupará seu espaço no mundo do audiovisual.

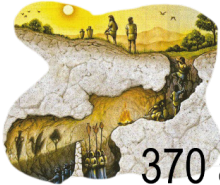
Nas próximas duas páginas, apresentamos um infográfico que busca dar uma visão histórica do desenvolvimento da relação entre a arte e a representação. Em que pese o caráter de generalização deste infográfico, ele pode nos oferecer alguma amplitude de perspectiva, útil para a reflexão histórica.

⁹ São eles: *Baronesa*, de Juliana Antunes (2018, Ventura e Filmes de Plástico); *Los Territórios*, de Ivan Granovsky (2018, Autocroma / CSP); *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchôa (2016, Katásia Filmes); *Memórias da Boca*, de Alfredo Sternheim et. all. (2015, Cumamumê Cinema); *Satyrianas, o filme - 78 horas em 78 minutos*, de Daniel Gaggini et all (2013, Na Laje Filmes). Atualmente, apenas parte da lista está disponível.

ARTE x MUNDO - O VEROSSIMIL NA LINHA DO TEMPO

Concepção: Jeferson Ferro/ Arte: Julia Eiko S. Harata

PLATÃO



- AARTE É UM
- TRUQUE PARA
- NOS AFASTAR DA
- VERDADE

370 a.C.

“Se admitires a Musa doadora de prazeres, o prazer e a dor serão reis em teu Estado em lugar da lei ou daquilo que todos sempre acreditaram ser o melhor, nomeadamente a razão.” (A República)

“Escrever ficção consiste em descrever eventos que não são reais, verdadeiros, mas que são plausíveis ou essenciais em certas circunstâncias. A ficção é uma arte mais filosófica e elevada do que a escrita factual, na medida em que ela tende a expressar o universal, enquanto a escrita factual, o particular.” (Poética)

340 a.C.



- AARTE É
- REVELAÇÃO E
- CATARSE

ARISTÓTELES

PÓS-MODERNISMO



1980

“Os mass media neutralizaram a realidade para nós: primeiro, refletindo a realidade, em seguida disfarçando-a, depois disfarçando a ausência de realidade e, finalmente, deixando de ter com ela qualquer relação. Esse é o simulacro, a destruição final do significado.” (Linda Hutcheon)

- DESCONFIE DAS
- NARRATIVAS, ELAS
- ESCONDEM JOGOS
- DE PODER

O DIGITAL

1990

“O cinema não pode mais se distinguir claramente da animação. Ele não é mais uma tecnologia indicial de mídia, mas, antes, um subgênero da pintura” (Lev Manovich)



- ADEUS AO
- VALOR
- INDICIAL DA
- IMAGEM

SHAKESPEARE

“Sem Shakespeare, não teríamos conhecimento de uma representação literária que operasse de modo a induzir a realidade a revelar aspectos de si própria que nós, de outra forma, não poderíamos discernir.” (Harold Bloom)

1600

- A SUBJETIVIDADE —
- MODERNA - SOMOS O QUE —
- FAZEMOS E DIZEMOS —



- UMA JANELA PARA O —
- MUNDO, O MAIS ALTO —
- “COEFICIENTE DA —
- REALIDADE” DA ARTE, O —
- KINO-EYE, A FICÇÃO COM —
- EFEITO DE REALIDADE. —



CINEMA

1900

ROMANTISMO

- VIVA A SENSIBILIDADE, —
- ABAIXO A RAZÃO. SIGA —
- SEU CORAÇÃO —



1800

“Sinta com fervor; confie em seus sentimentos, e seu poema tomará forma e proporção assim como uma árvore é feita do princípio vital que a alimenta.” (Wordsworth)

- SORRIA, VOCÊ ESTÁ —
- SENDO FILMADO —



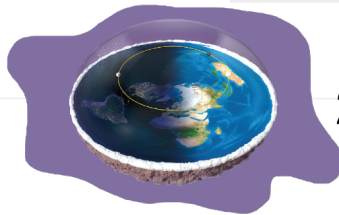
2000

O REALITY SHOW

“Em nossa era midiática, os bastidores estão no centro do palco, ansiamos pelo strip tease do self na busca incessante pelo real.” (Fernando Andacht)

- BOLSONARO: “NUNCA HOUE —
- DITADURA NO BRASIL” —

A PÓS-VERDADE



2016

“Os fatos objetivos se tornaram menos influentes na formação da opinião pública do que os apelos emocionais e as crenças individuais.” (Oxford Dictionary)

A semiótica peirceana e o conceito de index appeal

O modelo semiótico pressupõe que vivemos em um universo de signos, já que todo produto da representação, todas as formas de linguagem e inclusive o pensamento, são manifestações sgnicas. Isto significa que nossa compreensão do mundo é de natureza fundamentalmente ‘semiótica’ – aqui entendida de forma ampla, como a ciência que estuda os processos de significação humanos e também naturais – porém não significa que a existência humana se limite a seus produtos de linguagens, pois para Peirce existe um mundo além dos signos. Por isso, em sua concepção triádica da semiose, na qual o Signo é a mediação entre o Objeto e o Interpretante, Peirce descreve duas formas de concepção do Objeto, de modo que se distingue entre o “*Objeto Imediato*, ou o Objeto como o Signo o representa, e o *Objeto Dinâmico*, ou o Objeto realmente eficiente mas não imediatamente presente” (CP 8.343¹⁰). Esta distinção preserva a diferença entre o real e a representação, mas mantém a correlação entre as duas instâncias. Em uma de suas muitas definições do termo, Peirce escreve que um “signo” é

tudo aquilo que por um lado é determinado por um Objeto e por outro determina uma ideia na mente de alguém, sendo que esta última determinação, a que denomino *Interpretante* do signo, é consequentemente determinada por intermédio daquele Objeto. (CP 8.343)

Esta definição de signo coloca em primeiro plano a natureza sgnica como um *processo lógico*, ou seja, um elemento da cadeia relacional e

¹⁰ Ao longo deste texto, todas os trechos retirados da obra de Peirce (*Collected Papers*) foram indicados pelas iniciais CP, seguidas da numeração que indica o livro e o parágrafo. Em alguns casos, as citações se referem à publicação *Essential Peirce*, indicadas pela sigla EP. As traduções foram feitas por nós.

triádica da semiose, que é a ação dos signos, cujo funcionamento independe da dimensão psicológica das pessoas. Todo pensamento é, portanto, parte de uma corrente contínua de semiose, que é o processo lógico de produção de signos interpretantes em uma relação triádica: o signo intermedeia nossa relação com o objeto, o que resulta na produção de um interpretante, que é um signo mais desenvolvido, o qual, por sua vez, vai gerar outra corrente sucessiva na qual este interpretante produzirá um novo signo, e assim por diante, indefinidamente.

A empreitada teórica de Peirce realiza o esforço de estabelecer as bases de funcionamento desse universo sógnico, procurando compreender como os significados são gerados no processo da semiose, entendida como o resultado da relação entre um signo e seu objeto, que, por sua vez, produz um novo o signo, o interpretante. O signo, o objeto que representa e a interpretação que produz formam a cadeia inquebrável da semiose, fora da qual nenhuma significação nem acesso ao mundo externo ou interno – pois os pensamentos e as lembranças são também parte deste processo – é possível. Conforme descreve Fernando Andacht:

A semiose é a jornada ininterrupta a partir do objeto dinâmico – o real como ele é além de qualquer representação – através do meio ou *representamen* até um signo mais desenvolvido do objeto representado, onde o sentido pode ser apreendido, o interpretante. (2013, p. 24)

Signos serão, conseqüentemente, definidos por suas relações lógicas com o objeto e o interpretante (ANDACHT, 2013), dentro de um processo de continuidade lógica, ou “sinequismo”, que propõe uma conexão falível e incompleta, mas real, entre os signos e a rea-

lidade por eles revelada. Como define Peirce, esta relação de continuidade, que leva o processo semiótico da instância da Primeiridade, a mera percepção, até a Terceiridade, a interpretação, passando pela Secundidade, a força bruta da existência, é a própria dinâmica da significação: “Proponho que *sinequismo* signifique a tendência de se analisar tudo como contínuo [...] Mantenho a doutrina de que a continuidade governa o domínio da experiência em todos os seus elementos” (EP 2:1). Destaque-se aqui a natureza ininterrupta do processo da semiose, um mar interminável de signos pelo qual navegamos por toda a vida, que resulta num crescimento ininterrupto da complexidade destas relações, na medida em que o tempo avança, já que a criação de sentidos funciona a partir de um mecanismo autônomo e contínuo em constante expansão (RANSDELL, 1992).

Outro aspecto fundamental desta teoria é que o processo da semiose, ao menos em parte, está além do controle humano, ainda que esteja em uma relação fundamental com a ação humana, uma vez que “os signos agem como tendências autônomas na produção de sentido” (ANDACHT, 2013, p. 31). Todavia, não se trata de dizer que *qualquer* significado é um resultado igualmente possível de uma dada relação triádica, o que implicaria no relativismo absoluto, ou ainda que a significação é totalmente independente da ação humana, o que seria uma posição teórica próxima do positivismo radical. Como aponta Ransdell:

Criação e mudança de significados é fundamentalmente uma função das disposições e espontaneidades dos signos em si mesmos; e embora possamos desenvolver nossas habilidades de produção criativa, o resultado de nosso esforço nunca é um produto exclusivo do que *nós* fazemos: o homem propõe, mas o signo dispõe. (1992, p. 03 – grifo do autor)

Estudar a semiose, conseqüentemente, é uma tentativa de capturar e descrever tais “disposições e espontaneidades” possibilitadas pelos signos – segundo o escopo das interações humanas –, o que é válido tanto para as relações humanas no mundo real quanto para aquelas que são construídas como representações em mundos ficcionais.

A semiótica peirceana pressupõe que nossa percepção do mundo é “fenomenológica”, o que significa dizer que percebemos tudo a nossa volta a partir da experiência que os sentidos nos proporcionam, e nos limites que ela mesma gera em nossa interpretação. Todo ato de percepção, por sua vez, tende a se transformar num interpretante, um signo mais elaborado, uma vez que é fruto de uma interpretação que acontece em nossa mente, que é outro signo cuja finalidade última é a de ser interpretado de certo modo. Os signos que povoam nossa mente possuem relações distintas com os objetos que os determinaram, e conseqüentemente geram tipos de interpretantes distintos: emocional (sentimento), energético (ação), ou lógico (mudança de hábito) (CP 5.475-6). Nossa relação fenomenológica com o mundo dos signos se dá em três categorias: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Essas valências (CP 1.292, 5.469) representam uma seqüência lógica da estrutura da experiência que é representada pelo signo, e cada uma dessas instâncias caracteriza um aspecto de sua manifestação. Assim, a Primeiridade é o nível qualitativo, o aspecto icônico da realidade, cuja função central é a manifestação de uma possibilidade, uma qualidade absoluta. De acordo com a descrição de Peirce: “Primeiridade é a forma de ser que consiste na existência de seu sujeito tal como ele é, independentemente de qualquer outra coisa. O que só pode ser uma possibilidade” (CP 1.25). A Primeiridade, portanto, se refere ao signo em seu aspecto único, um elemento isolado, algo ainda não desenvolvido.

A realização material desta “possibilidade”, de uma forma ou outra, é o que irá mover a semiose às outras duas instâncias: a Secundidade, que é a categoria da existência no tempo e no espaço, aquela que se refere à ligação existencial entre o signo e o objeto, realizada por uma ligação física, como sintomas ou traços, por exemplo. A manifestação da Secundidade é uma força, pois tudo aquilo que existe exerce ou produz uma resistência, como uma porta que tentamos abrir com o ombro. Nas palavras de Peirce: “A ideia do outro, do *não*, torna-se um pivô do pensamento. A este elemento eu dou o nome de Secundidade” (CP 1.324 – grifo no original)”. Ou seja, o signo da Secundidade, que chamamos de índice, é aquele que chama a atenção para sua existência material e impossível de negar fora da representação, por isso ele está associado ao exercício da representação direta da realidade: “Na ideia de realidade, a Secundidade é predominante; pois o real é aquilo que insiste em se apresentar a nós e força seu reconhecimento como *outra coisa* além da criação da mente” (CP 1.325 – grifos no original). Trata-se de uma manifestação direta da realidade sobre nossos sentidos, mas também mediada, porque se torna um signo a ser interpretado. São exemplos típicos de signos de característica predominantemente indicial as marcas físicas, como pegadas na areia ou manchas na roupa, e as imagens fotográficas, resultado do reflexo da luz sobre um filme. O filme documentário, em princípio, trabalha com imagens que se caracterizam como signos de natureza (sobretudo) indicial, que apontam para a realidade exterior ao universo da representação – ainda que, obviamente, não se resumam a isso.

Por fim, a Terceiridade, que é a categoria que nos leva à dimensão interpretativa do signo. Para que um signo possa ser interpretado,

portanto, é necessário que inclua a terceira valência da percepção fenomenológica de toda experiência. Segundo Peirce: “Uma regra que eventos futuros tendem a obedecer é um elemento importante no acontecimento daqueles eventos. Este modo de ser, consistindo no fato de que eventos futuros de Secundidade assumirão um determinado aspecto geral, eu chamo de Terceiridade.” (CP 1.26)

Na Terceiridade o signo ganha sentido geral, pois é interpretado enquanto elemento de uma convenção, de uma regra interpretativa. Por isso, dizemos que as palavras são signos de Terceiridade, pois seu sentido é determinado pelas regras da língua, assim como também os gestos e outros hábitos socialmente condicionados. Esses três aspectos da manifestação e do funcionamento do signo estão, por sua vez, interligados à relação do signo com seu objeto e interpretante, conforme lemos em Peirce:

sempre que pensamos, temos presente em nossa consciência algum sentimento, imagem, concepção ou outra representação, que serve como signo. Mas se segue de nossa própria existência [...] que tudo o que está presente para nós é uma manifestação fenomenológica de nós mesmos. Isso não impede que seja um fenômeno de algo independente de nós, assim como o arco-íris é sempre uma manifestação do sol e da chuva. Quando pensamos, então, nós mesmos, como somos naquele momento, aparecemos como um signo. Pois um signo tem, necessariamente, três referências: primeiro, é um signo *para* algum pensamento que o interpreta; segundo, é um signo *por* algum objeto para o qual, naquele pensamento, ele é equivalente; terceiro, é um signo *em* algum respeito ou qualidade, o que o traz em conexão com o objeto. (CP 5.283 – grifos no original)

Entendemos que quando Peirce fala da relação do signo “*para* algum pensamento”, ele está considerando o aspecto terceiro desta relação, qual seja, a criação de um interpretante; quando ele fala do “signo *por* algum objeto”, ele está apontando para o objeto representado pelo signo, sua manifestação de Secundidade, referindo-se, portanto, a seu aspecto indicial, qual seja, sua existência no mundo; e finalmente, quando ele fala do signo “*em* algum respeito ou qualidade”, está se referindo a seu aspecto de Primeiridade, o qual se baseia na manifestação de uma qualidade intrínseca do objeto. Desta forma, temos aqui mencionados os três aspectos fundamentais da relação entre um signo e seu objeto dinâmico: icônica, indicial, simbólica. Esta tríade semiótica, no entanto, não pode funcionar por exclusão, porque todo signo *é sempre* as três coisas. Como aponta Ransdell (1997, p. 17), a classificação de um signo como sendo icônico, indicial ou simbólico depende da maior relevância analítica de uma de suas dimensões semióticas:

Assim quando identificamos um signo como sendo icônico, por exemplo, isso significa que a iconicidade daquele signo é de um interesse especial para nós, por alguma razão qualquer implícita na situação e propósito daquela análise, sem qualquer implicação no sentido de que ele seja, por consequência, não-simbólico ou não-indicial.

Note-se que na concepção peirceana da significação existe um mundo real no horizonte, fora da representação. Ela está, portanto, em oposição a uma vertente dos estudos da comunicação que não enxerga a realidade por trás da linguagem, como descreve Juremir Machado da Silva: “A realidade é um imaginário. Sólida como um cubo de gelo. Dela, só existem imagens e aproximações sucessivas. Flagrantes de um eterno movimento em espiral. Evaporações constantes em

nome da estabilidade” (2006, p. 163). Para Peirce, que segue os passos de Aristóteles, existe uma realidade externa e independente de nós:

Os objetos são divididos em invenções, sonhos etc., por um lado, e realidades por outro. Aqueles são os que só existem na medida em que eu, você ou algum outro homem os imagina; estes são os que possuem uma existência independente da sua mente ou da minha, ou de qualquer número de pessoas. O real não é aquilo que pensamos que seja, mas aquilo que independe do que quer que seja que pensemos a seu respeito. (CP 8.12)

Isto não quer dizer, todavia, que obras de ficção sejam desprovidas de vínculo com o mundo real. Ainda que Peirce estabeleça essa distinção entre um conjunto de objetos imaginários e outro dos que possuem uma existência concreta no mundo, do ponto de vista da semiótica todo signo só existe, e funciona como tal, como um elemento de uma relação triádica, estando sempre posicionado entre um Objeto e um Interpretante, e mesmo as representações ficcionais possuem seus objetos no mundo (discutiremos aspectos pertinentes a esta relação no capítulo “O que é a ficção?”). Assim, para a semiótica peirceana é perfeitamente coerente falar de como a semiiose representa o mundo real, aquele que está além da representação, mas que depende dela para fazer parte de nosso conhecimento. Como vimos, a expansão dos *reality shows* em suas múltiplas variedades, ao longo das últimas duas décadas, é uma marca característica de nosso cenário comunicacional, já que este modelo de entretenimento midiático se disseminou pelas redes televisivas do globo a partir do início deste século. O formato em si não chega a ser exatamente uma novidade – *An American Family* (1973) é considerada a primeira série *reality* da história da televisão

(JERSLEV, 2002) –, mas ele de fato se tornou um gênero bastante presente nas grades de programação televisiva nas últimas duas décadas. A presença marcante do *reality* é uma manifestação relevante nesse novo equilíbrio da dicotomia “ficção X realidade”, que vai além do universo restrito da produção audiovisual, colocando-se como um paradigma comunicacional mais abrangente. O apelo aos “signos do real” se tornou moeda corrente no audiovisual contemporâneo, e se manifesta nos gêneros jornalísticos e de entretenimento, como o *reality show*, que, segundo Figueiredo: “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.” (2008, p. 62)

O filme de Peter Weir, *The Truman Show* (1998, um ano antes do lançamento da franquia *Big Brother*), parece antever o impacto que o gênero *reality* teria para o mundo midiático nos anos subsequentes. Esta influência hoje está presente em seriados de TV bastante populares, como *The Office* (2005-2013) e *Modern Family* (2009), que incorporam elementos da estética típica da gravação documental em suas narrativas: o discurso testemunhal com a câmera em *close*, o enquadramento trêmulo típico do cinema “câmera na mão”, personagens que olham diretamente para a câmera com uma expressão de confusão ou surpresa diante de um fato “inesperado”, e assim por diante. Está presente também em filmes como *Under the Skin* (2013, de Jonathan Glazer), em que a atriz principal, Scarlett Johansson, dirige pelas ruas de uma pequena cidade escocesa, caracterizada como a personagem que representa, uma alienígena não identificada, com uma câmera escondida na cabine de sua vã, e aborda transeuntes

desavisados, convertendo-os, inadvertidamente, em personagens; ou ainda *Boyhood*, filmado ao longo de uma década com os mesmos atores, incorporando os efeitos da passagem real do tempo, especialmente sobre os atores infantis, à narrativa fílmica. Em todos esses exemplos, nota-se uma evidente atração pelos “signos do real” que, acreditamos, caracteriza o universo audiovisual da atualidade.

Andacht emprega o termo *index appeal*, em substituição a *sex appeal*, para definir nossa atração por tal estética, e assim o define:

Não mais então a sedução erótica e elegante da celebridade, ou sua palavra justa. Tudo é substituído pela proximidade do desconhecido que deve viver diante das câmaras e deixar a cada passo sua mais ou menos involuntária gestualidade, como rastros para esse devorador de expressões que vai virar o espectador de BB. (2005, p. 251)

Estamos sob o império da proximidade, queremos sentir a intimidade absoluta, saber tudo o que se passa nos bastidores, no confessionário, ver cada imagem de uma lágrima ou gota de suor transmitida em alta definição, em tempo real. A tendência contemporânea que Andacht chama de o “Graal da cultura midiática do século XXI” (2005, p. 107) nasce desta busca famélica pelo contato com o autêntico, aquilo que é uma manifestação única e espontânea do momento. O signo indicial, por ser aquele que se encontra na fronteira da semiótica com o real, não busca ser interpretado, mas tem por função primordial “denotar cega e compulsivamente seu objeto” (ANDACHT, 2003, p. 42).

Os programas do tipo *reality*, mais do que um registro documental dos movimentos de seus “personagens”, nos oferecem a encenação da realidade crua enquanto um estilo narrativo. Sua qualidade

fundamental é o valor de autenticidade daquilo que a câmera nos mostra. Donald Trump parece ter entendido muito bem o poder dessa estética da autenticidade, que dá primazia aos signos indiciais e ao apelo coletivo na sua aceitação, da mesma forma que o mundo das produções audiovisuais, tanto no cinema quanto na televisão, se rende à força do *reality*. Conforme explica Andacht:

O gênero indicial dos médios audiovisuais é composto pela testemunha viva que emana como uma transpiração semi-ótica dos corpos dos outros. No mundo inteiro, o público procura uma experiência comunicacional quase religiosa através dos rastros do mais íntimo, através da observação atenta de uma testemunha física e emocional mais do que intelectual. Algumas das grandes mensagens do mundo, portanto, se manifestam hoje na mídia não em palavras, nem em ideologias, mas na representação das pequenas situações cotidianas, do encontro face a face com a vida e com a morte. [...] As pessoas procurariam no chamamento indicial, no contato com os signos de existência, a descoberta da face externa e real do sentido de suas próprias vidas. Esse conhecimento carnal é um signo inconfundível desta época. (2003b, p. 110)

Se no final do século XIX, o movimento literário do Realismo se se mescla ao desejo político de desvelamento da realidade, imbricado a um projeto de questionamento da realidade e proposta de mudança social, na virada do século XX para o XXI é o *index appeal* que se torna um sintoma marcante do cenário da comunicação, e por extensão da arte, tanto no audiovisual quanto na literatura. Seria esse um movimento de reação a certas características do mundo pós-moderno, como a suposta perda do valor indicial das imagens, agora digitaliza-

das e “blindadas” ao olhar inquisitivo dos espectadores, e o ceticismo generalizado diante das narrativas? Até que ponto essa atração pelos signos do real bruto se configura como uma característica de nossa era midiática, e como reação à desconfiança generalizada em relação ao poder de representação das imagens? Se a ficção se apropria dos signos indiciais em busca de intensificar seu efeito de autenticidade, como isso afeta o discurso documental, cujo princípio é uma relação de dependência com a realidade factual? Buscaremos refletir sobre essas questões nos próximos capítulos a partir de discussões teóricas que aprofundam os temas levantados até aqui, e também sugerem outras alternativas para sua análise.

2



Arte e representação

A questão da representação, ou seja, de como entendemos o mundo a partir da linguagem, está no cerne de um complexo debate no campo da filosofia, com derivações para diversas outras áreas de investigação científica, e que já tem mais de dois mil anos de história. Trata-se de questionar os limites da linguagem, nossa única forma de acessar e comunicar ideias e sentimentos, como uma ferramenta de compreensão do mundo. Em última instância, isso significa investigar os mecanismos que regem nossa capacidade de apreender as “verdades” da existência humana neste planeta. É um problema que levanta questões nos campos da cognição, da ética, da psicologia e da cultura, de forma geral.

No ocidente, a Alegoria da Caverna de Platão (*A República*, livro VII) é o texto fundador dessa discussão sobre como percebemos e damos sentido à realidade que nos cerca, capacidade esta que se baseia nos cinco sentidos combinados com a faculdade do raciocínio. Como um exercício de investigação lógica, no texto platônico se articulam as questões “O que é o real?” e “Como nos é possível compreendê-lo por intermédio da linguagem?”. Os diálogos reunidos em *A República* são textos que versam a respeito da política e da tarefa de construção de uma sociedade ideal. No diálogo VII, em específico, Platão questiona o papel da democracia: uma vez que os habitantes da caverna – ou seja, os cidadãos comuns – são incapazes de enxergar a verdadeira essência das coisas, resta-lhes dedicarem-se a defen-

der seu estado de confortável ignorância, e por consequência reagir violentamente à tentativa do filósofo que busca libertá-los de seus grilhões. Platão conclui que o melhor governo seria “a ditadura dos sábios”, pois dar aos ignorantes o poder de decidir sobre o futuro da coletividade é correr um risco muito grande.

De toda forma, a metáfora criada na Alegoria da Caverna, a de que nossos sentidos nos permitem conhecer apenas as “sombras” das coisas verdadeiras e que, portanto, não se qualificam como uma ferramenta apropriada para a descoberta da realidade, tal como acontece com os habitantes da caverna, tornou-se a pedra fundamental das discussões filosóficas sobre a natureza do conhecimento. Uma discussão que vai se renovando ao longo dos séculos e, na contemporaneidade, ganha novos contornos. Na “era da pós-verdade”, a Alegoria da Caverna parece ser reencenada diariamente nas redes sociais. Nosso tempo é marcado pelo crescente descrédito da ciência e dos especialistas e pela dificuldade cada vez maior de concordarmos sobre os fatos do mundo, num cenário em que as mudanças radicais por que passaram os processos comunicativos nas últimas duas décadas, um resultado do avanço das tecnologias digitais, são vistas como o elemento determinante para a desestabilização do *status quo*.

Além de criar a Alegoria da Caverna, o texto platônico faz uma severa crítica contra a arte mimética, considerando-a indigna de fazer parte da vida na cidade ideal. Aristóteles responderá a esta crítica propondo uma visão original do papel da arte na sociedade, lançando argumentos que se tornariam fundamentais para o pensamento estético. No entanto, o debate entre Platão e Aristóteles se fundamenta na tentativa de responder a um questionamento antes epistemológico do que estético: o que a arte diz sobre a existência

humana? Esta questão pressupõe outra, ainda mais ampla e ambiciosa, sobre o poder da linguagem: existe uma única natureza da qual todas as formas de representação são tentativas de aproximação? Neste caso, qual seria a validade do discurso artístico diante dessa “realidade única”? Para Platão, a arte não se constitui como um discurso que pode almejar a condição de “verdadeiro”, uma vez que é voltada para o prazer e para o despertar das sensações. Ao defender o valor da arte, Aristóteles formula um novo sentido para a noção de verdade, um sentido que se descola do idealismo platônico e para o qual os sentimentos têm papel preponderante.

Durante muito tempo, o paradigma do verdadeiro permaneceu como condição primordial nas discussões sobre a estética. Beleza e verdade formaram um casal unido, e o estudo da estética consolidou a herança aristotélica, para quem a arte é uma forma privilegiada de conhecimento: “O ofício da arte foi sempre o mesmo ofício, de acordo com Hegel, assim como o do filósofo: o ofício do conhecimento, o conhecimento do eu, da identidade, da sociedade, da verdade com V maiúsculo” (HERWITZ, 2010, p. 12). Na contemporaneidade, a depreciação da verdade se manifesta numa postura irônica diante do próprio fazer artístico, como aponta Terry Eagleton (2003, s/p): a arte “representa e aponta para os limites de sua própria representação no mesmo gesto”. Um exemplo desta postura está em *Edifício Master*, documentário de Eduardo Coutinho (2002), que se inicia com a cena de uma câmera de segurança do edifício onde serão entrevistadas todas as pessoas que aparecerão no filme, flagrando a entrada da equipe de filmagem no prédio, em fila indiana, seguindo o diretor.

Entre a visão ingênua que toma a linguagem – seja a matemática, as línguas naturais ou a fotografia – como um espelho direto da

realidade e a posição de que não existe uma realidade independente da linguagem – segundo a qual a única realidade possível seria, portanto, uma criação da própria linguagem –, há muitas tentativas de resposta a este problema, dentre as quais se enquadram as da semiótica peirceana. Para Peirce, a doutrina dos signos é, por sua natureza, a Lógica. Chamada de semiótica (ou semeiótica¹¹), esta ciência teria como propósito investigar a natureza essencial de todas as possibilidades de semiose, assim como de suas variações (CP 5.488). Por Lógica, Peirce compreende dois significados:

O termo “lógica” é não-cientificamente empregado por mim em dois sentidos distintos. Num sentido mais restrito, trata-se da ciência das condições necessárias para a obtenção da verdade. Num sentido mais abrangente, trata-se da ciência das leis fundamentais do pensamento, ou, ainda melhor, (já que o pensamento sempre ocorre por meio de signos), é uma semeiótica geral, tratando não apenas da verdade, mas também das condições gerais para que os signos sejam signos. (CP 1.444)

A lógica peirceana é, portanto, um estudo sistemático da natureza semiótica de nossas vidas, de como vivemos nossa “existência mediada”, já que toda apreensão dos fatos do mundo se dá por meio dos signos. Ao estudar como se dá o processo da significação, a semiótica é a ciência que investiga nossos mecanismos de conhecimento e interpretação do mundo por meio das diversas linguagens que fazem parte das sociedades humanas. Não por acaso, Peirce, que

¹¹ Apesar desta ciência ter se tornado conhecida como “semiótica” (em inglês, *semiotics*), Peirce não empregava este termo, pois preferia *semeiotic*, uma tradução mais próxima do termo grego usado na Antiguidade e também por John Locke no texto *An essay on human understanding* (1689), considerado texto fundador dos estudos modernos da significação. Optamos por empregar o termo *semiótica*, já que ele se tornou de uso preferencial na literatura.

foi um cientista com valiosas contribuições em vários campos do conhecimento humano, entendia que tudo o que ele sempre estudou, de ética a astronomia, de química a estética, era, na verdade, pura e simplesmente, semiótica, ou seja, a lógica da significação.

Neste capítulo, vamos resgatar de forma sucinta a discussão clássica da filosofia grega sobre a representação, a partir dos conceitos de *mimese* e *verossimilhança*, em Platão e Aristóteles. Em seguida, refletiremos sobre estes conceitos e sua aplicabilidade a nosso cenário comunicacional contemporâneo, bem como sobre o processo da cognição, sobre a questão do realismo na arte e no cinema e, por fim, sobre as bases para uma interpretação semiótica deste problema clássico e moderno, a questão da representação.

A mimese

“A mimese, em todas as suas variações, tem se provado a mais duradoura, largamente empregada e intelectualmente abrangente dentre as teorias da arte no Ocidente.”¹²

Stephen Halliwell, Aristotle’s Poetics

Num curto intervalo de tempo, entre os anos de 370 e 340 a.C., vieram ao mundo duas concepções opostas sobre a arte que se tornariam os pilares fundamentais de todo o pensamento sobre a estética desde então, e sobre as quais nunca deixamos de debater. Em *A República*, Platão condena veementemente as artes imitativas, vistas por ele como um engodo. Por isso, ele propõe sua exclusão definitiva da cidade ideal. Na *Poética*, um tratado sobre a literatura de sua época, por muitos estudiosos entendido como um “manual de literatura”,

Aristóteles faz uma defesa do papel social da poesia ao enxergar nela a capacidade de “revelar” algo que se esconde na alma humana. Esse conceito de arte enquanto revelação será fundamental para o Realismo, por exemplo, conforme veremos mais adiante. O surgimento do debate sobre o papel social da arte é um indicativo da importância que a atividade artística de forma geral havia alcançado na Grécia antiga.

O que se chamava de arte literária nesse período são a poesia, nas formas épica e lírica, e o drama, com os gêneros tragédia, comédia e sátira. Mas as reflexões de ambos os filósofos não se restringem apenas à literatura da época, pois consideram como arte mimética também a pintura, a escultura e a música. Quando Platão fala da poesia de Homero e diz “todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza” (595b¹³), pode-se entender que ele estende sua crítica a toda forma de arte considerada mimética.

O termo *mimesis* (ou mimese), geralmente traduzido como “imitação”, não fez sua primeira aparição nos diálogos platônicos; há autores anteriores que o empregam, não necessariamente para falar de poesia¹⁴. Em Aristófanes, autor que teve grande influência sobre Platão, a palavra surge com uma conotação claramente depreciativa, e vai encontrar sua crítica mais elaborada no autor da *República*, para

¹³ Todas as citações de A República são provenientes da tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, em edição da Fundação Calouste Gulbekian, 2005.

¹⁴ A tradução de “mímesis” por “imitação” é objeto de grande controvérsia entre os helenistas, que em geral consideram esta palavra uma simplificação grosseira do conceito original. Halliwell (2002) entende que o termo original inclui uma ideia mais abrangente de “expressão”, e assim explica sua interpretação do termo: “*expression is the sensory representation of nonsensory properties (paradigmatically of affective, dispositional, and evaluative states of mind); I also take artistic expression to encompass both properties of represented states of affairs (e.g., of fictional characters) and of the perspective of a representational viewpoint (whether of an actual or “implicit” artist or viewer)*” (2002, p.14). Usaremos o termo “imitação” como uma tradução corrente de “mímesis”, guardadas as devidas ressalvas aos limites da tradução.

quem a imitação é a base de toda a poesia épica e dramática. Porém, a imitação como um comportamento humano era reconhecida pelos gregos como uma manifestação típica de nossa natureza. Na *Poética*¹⁵, Aristóteles justifica a própria existência da poesia a partir deste comportamento:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. (Livro IV)

É interessante notar que a relação entre a imitação e o desenvolvimento da linguagem vem ganhando atenção nos estudos contemporâneos da biologia evolutiva e da linguística. Para Michael Tomasello (2008), a pantomima é a protoforma de todas as línguas humanas, e as brincadeiras e os jogos imitativos das crianças – e também de outros animais, diferentemente do que pensavam os gregos – são em sua essência um exercício pedagógico de interação que nos capacita para o uso social da linguagem – a postura corporal de dois filhotes de cachorro brincando de lutar, por exemplo, é claramente distinta daquela assumida por cães adultos em um evento de luta real. Tomasello propõe uma nova abordagem nos estudos da linguagem, que abandona o inatismo chomskiano e aposta em uma visão funcionalista, concebendo o desenvolvimento das habilidades linguísticas e comunicativas em geral como resultado de um processo essencialmente interativo (IBBOTSON, TOMASELLO, 2016).

¹⁵ Todas as citações da *Poética* são provenientes da tradução de Ana Maria Valente, em edição da Fundação Calouste Gulbekian, 2008.

De acordo com essa concepção, se tanto humanos quanto animais “imitam por natureza”, há uma diferença fundamental entre eles em suas formas de imitação: enquanto o comportamento dos animais é meramente “emulativo”, ou seja, centrado no objeto – quando macacos aprendem a usar uma pedra para quebrar uma noz, por exemplo, ao observar outros indivíduos nesta ação, e passam a repetir aquele conjunto de gestos –, e como tal uma relação *diádica*, para os humanos a imitação estará centrada no próprio comportamento do outro, e portanto se baseia na atenção compartilhada diante de uma determinada ação¹⁶. Para Tomasello, a instância da “atenção compartilhada” (*joint attention*) – “momento em que dois ou mais indivíduos dão atenção ao mesmo objeto, pessoa ou ação, ao mesmo tempo, num contexto em que os indivíduos estão conscientes das intenções dos demais” (APA, 2019, tradução nossa) – é a ocorrência de uma relação *triádica*. Nesse sentido, a imitação é a base de um processo relacional que fundamenta toda forma de comunicação, que Van Oort, em comentário a Tomasello, chama de “triângulo mimético da cultura humana”:

Ou seja, escolho entre diferentes símbolos ao simultaneamente monitorar sua atenção [do interlocutor] ao objeto. É assim que as crianças adquirem a linguagem e também é isso que entendemos por imitação no contexto especificamente humano. Os símbolos são “ímãs de atenção”. Eles são ferramentas já testadas e aprovadas, transmitidas de uma geração para outra de usuários da língua, para a participação em cenas de atenção compartilhada. (2007, s/p)

¹⁶ Tomasello (2014) se inclui numa corrente de pesquisadores que identificam o desenvolvimento das habilidades de atenção compartilhada como sendo o fundamento da capacidade de representação nos humanos. Ele assim explica o surgimento dessa capacidade: “*what underlies infants’ early skills of joint attention is their emerging understanding of other persons as intentional agents; that is, their understanding of human activity in terms of the outcomes it is designed to achieve*” (p. 103)

Essa concepção da linguagem direciona o foco para os signos enquanto elementos relacionais, e a imitação é o processo de aprendizado – tanto no nível geracional quanto no nível do desenvolvimento cognitivo da criança – que nos habilita para sua utilização. A proximidade de tal concepção do desenvolvimento da linguagem com a semiótica peirceana é bastante evidente: “tríade”, “pragmatismo”, “interação” são todos eles elementos chave no aparato teórico que Peirce concebeu para explicar as relações semióticas, que envolvem os três componentes intrínsecos aos signos (Qualidade, Reação e Mediação), dentro de sua concepção fenomenológica da semiose. Tomasello (2008) credita o próprio surgimento de todo o pensamento simbólico na espécie humana à relação triádica em torno de um objeto: ele seria resultado de um processo de aprendizagem que levou nossa espécie a desenvolver sua refinada capacidade de entender as intenções de nossos interlocutores em relação a objetos de interesse comum. Ao analisarmos as posturas de Platão e Aristóteles em relação à imitação, fica claro que, enquanto o pensamento platônico tem uma concepção formalista e idealista, centrada num objeto distante e inalcançável pela linguagem, já que seria a essência ideal das coisas, o aristotélico está mais próximo de uma concepção pragmática, atento às relações entre os indivíduos e às respostas que damos aos processos comunicativos. Segundo a máxima pragmática de Peirce, o significado de um conceito consiste no conjunto das consequências práticas que ele pode ter, de forma que seja possível verificar tais consequências no mundo real (CP 5.438), o que nos parece em estreita proximidade com o pensamento aristotélico.

Nos livros III e X de *A República*, Platão discute o papel da arte na sociedade grega a partir do que seria seu caráter pedagógico. O filósofo julga a arte sob a premissa de que lhe caberia a tarefa de

aproximar o público da verdade, na qual, conclui ele, ela falha miseravelmente: “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executada tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (598c). Ao analisar a arte como se ela devesse estar imbuída de uma função social essencialmente pedagógica, a de formar o carácter dos cidadãos da República servindo-lhes como um manual de virtudes, ele termina por considerá-la um grande engodo, uma forma de manifestação que apela aos sentimentos e nos afasta da essência ou mesmo da realidade das coisas, capaz de iludir basicamente os adultos ignorantes e as crianças. Como explica Eric Havelock, para Platão:

O instrumento poético, ao contrário de revelar as verdadeiras relações entre as coisas ou as verdadeiras definições das virtudes morais, forma uma espécie de tela refratora que mascara e distorce a realidade e, ao mesmo tempo, distrai-nos e nos prega peças recorrendo à mais superficial das nossas percepções. (1996, p. 42)

Assim, quanto maior o grau de representação mimética de uma obra encenada – por exemplo, com a reprodução de sons de animais e encenações de atores – menor é a qualidade do poeta. Para Platão, a boa arte, se ela fosse possível, deveria concentrar-se na descrição dos fatos narrados, evitando recorrer a diálogos ou ainda à representação das ações. A preferência do filósofo pela forma “descritiva” do discurso revela sua clara repulsa a certos elementos fundamentais do mecanismo da ficção tal qual a conhecemos: a representação que produz o envolvimento do espectador num universo particular, a criação de um vínculo emocional entre espectador e personagens, a

encenação. Em consonância com a visão apresentada na Alegoria da Caverna, o filósofo rejeita o poder da arte de envolver o espectador sob o efeito dos cinco sentidos, enganosos em sua essência, e enaltece o poder da razão:

E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou aprazíveis da alma, que afirmámos acompanharem todas as nossas acções, não produz em nós os mesmos efeitos a imitação poética? Porquanto os rega para os fortalecer, quando devia secá-los, e os erige nossos soberanos, quando deviam obedecer, a fim de nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de piores e mais desgraçados. (606d)

Segundo essa visão, um homem de bom caráter é aquele que não cede aos sentimentos, o que é guiado pela razão em todos os aspectos da vida. A poesia precisa ser banida porque enfraquece a sociedade, afasta o cidadão da verdade ao envolvê-lo na inebriante nuvem de sentimentos: “Quando cedemos a esses estados, eles podem enfraquecer e destruir aquela faculdade única, a racional, na qual se funda a esperança de salvação pessoal e também de garantia científica.” (HAVELOCK, 1996, p. 43)

Platão também rejeita o prazer da arte, pois lhe interessa apenas a razão. Em sua filosofia há, portanto, uma forte oposição entre o racional, visto como o único caminho possível para nos aproximarmos da verdade, e o emocional, o caminho ao qual nos convida a ilusão artística. A mimese é um equívoco, pois ao imitar as coisas o poeta se afasta em três níveis da verdade: existe a coisa em sua forma ideal – a ideia de uma cadeira, por exemplo; a realização material desta coisa – uma cadeira construída por um marceneiro; e a imi-

tação dessa coisa numa obra de arte, a pior de todas as formas. Na *República*, Platão está interessado em definir os elementos que contribuem para a formação correta do cidadão, e conclui que a essência de uma personalidade autônoma está nos processos de meditação e reflexão. Por isso a mimese é prejudicial à formação da consciência do cidadão. Como aponta Havelock (Id., p. 222), a posição de Platão em relação à mimese é o “clímax lógico e inevitável da doutrina sistemática da *República*”.

Na *Poética*, Aristóteles constrói uma interpretação diametralmente oposta à de Platão em relação ao papel da arte mimética na sociedade. Em seu tratado, que chegou a nós em versão parcial e fragmentada, o filósofo se dedica a analisar detalhadamente os gêneros poéticos e dramáticos de sua época, de forma que seu texto é visto como o primeiro manual de literatura já criado. Porém, mais do que apenas descrever e analisar os gêneros literários em voga, o texto aristotélico está preocupado em responder à crítica de Platão, como fica claro neste trecho em que ele compara a história à poesia:

Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. (*Poética*, cap. IX)

A *Poética* se inicia como uma investigação formal: no que consiste o discurso da poesia, do ponto de vista do uso dos recursos da linguagem. Aristóteles determina que, dentro do conjunto das artes miméticas que têm como matéria a linguagem verbal (epopeia, tragédia, comédia, poesia ditirâmbica e música) há três aspectos a partir dos quais os gêneros se diferenciam: meios de imitação, objetos imitados, modos de imitação. A análise formal vai conduzi-lo à comparação entre a poesia e a história, que resulta no primeiro grande pensamento, efetivamente iluminador, sobre a arte: ela é o repertório do possível. Enquanto a história representa o discurso racional, estritamente ligado aos fatos (de caráter evidentemente indicial, do ponto de vista semiótico), a Poesia trata de outra coisa, não daquilo que aconteceu, mas daquilo que poderia acontecer (o universo do signo icônico, a Primeiridade peirceana em sua essência, ou seja, a possibilidade antes de qualquer materialização) segundo seu contexto narrativo. Portanto, a matéria da poesia é inevitavelmente maior do que a da História, pois “a tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações da vida” (*Poética*, cap VI).

Na *Poética*, a mimese nada tem a ver com simulacro, engodo, ilusão – tal como defende Platão. Trata-se de um processo criativo que se baliza por uma lógica interna da narrativa – conjugando a necessidade e a verossimilhança. Conforme explica Aristóteles:

Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre ou o necessário ou o verossímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verossímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verossimilhança. (*Poética*, cap XV)

Ou seja, a verossimilhança aparece como uma linha fronteira que delimita o universo do possível habitado pela poesia. O que não significa que o verossímil se iguale à ideia de possibilidade, pois ser verossímil implica ter a capacidade de convencimento, como este trecho do texto aristotélico deixa claro: “De uma forma geral, o impossível deve justificar-se em relação ou ao objectivo da poesia ou ao que é melhor ou à opinião comum. No que respeita à poesia, mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence” (*Poética*, cap XV). É justamente neste ponto que entram aqueles elementos tão desprezados por Platão: as emoções e o prazer. O poder de convencimento da arte não está restrito aos aspectos racionais da comunicação, pois depende também do valor emocional da mensagem. Como aponta Kenneth McLeish, “o prazer não é insensato, ele envolve a participação intelectual e emocional da parte dos espectadores, e essa participação os afeta e altera” (1999, p. 14).

Eis o ponto de ruptura radical entre as concepções platônica e aristotélica da arte: para Platão, as emoções e o prazer decorrentes da experiência artística contaminam o discurso poético e o tornam incapaz de dizer algo de relevante sobre a existência humana; para Aristóteles, o objeto da arte não está restrito ao mundo particular dos acontecimentos, pois a arte fala do que é universal, e o faz por meio da imitação verossímil. Dentro desta concepção, o que é, afinal, a mimese? McLeish assim a define:

Ela significa pôr na mente de alguém, por um ato de apresentação artística, ideias que levarão essa pessoa a associar o que está sendo apresentado à sua própria experiência prévia. O prazer que tiramos das artes está relacionado à nossa faculdade

cognitiva: o reconhecimento é uma função da cognição. Nosso conhecimento é reforçado e ampliado pelo que as artes revelam a nós e em nós; elas ampliam nossa experiência e consciência humana e nos tornam mais humanos. (1999, p. 18)

Assim, razão e emoção não se colocam como antagonistas, mas antes como forças complementares. O poder transformador da emoção sobre o indivíduo se manifesta no processo da catarse. Ainda que o termo careça de explicação detalhada na *Poética*, Halliwell entende que podemos tomá-lo como uma resposta direta às objeções platônicas quanto aos efeitos emocionais da tragédia. Desta forma, a catarse não apenas representaria os efeitos da experiência emocional proporcionada pela arte mimética, mas também as “consequências desta experiência” (HALLIWELL, 1998, p. 185) – assumidas como uma espécie de purificação terapêutica. Na concepção aristotélica, portanto, a arte pode nos fazer cidadãos melhores. Seu poder é o de ampliar nossa consciência sobre nós mesmos, o que é um efeito da representação mimética. Enquanto para Platão os artifícios da arte seduzem o público fazendo com que ele se identifique com uma visão imperfeita do mundo, a do artista, para Aristóteles o prazer e o domínio das sensações sobre a razão desencadeiam o processo catártico, que nos purifica de emoções conflituosas e nos permite alcançar algum conhecimento interior.

Apesar de proporem duas visões opostas sobre o valor da arte na sociedade, nem a concepção platônica nem a aristotélica deixaram de ser abordagens válidas e relevantes para o pensamento estético. De um lado, temos a desconfiança sobre o poder de representação das linguagens; de outro, a valorização da experiência artística como

uma forma legítima de conhecimento sobre a natureza humana – ambas as posições permanecem sendo exploradas no campo da comunicação. Na semiótica peirceana, o racional e o emocional não estão em oposição, pois todo signo é uma manifestação dos três aspectos que o constituem: icônico, indicial e simbólico, sendo que o icônico está ligado aos afetos, enquanto o indicial faz parte do pensamento racional, e o simbólico representa a síntese dos dois. Peirce tem em Aristóteles um de seus mais influentes pensadores, e apesar de não ter se aprofundado na questão da Estética, pode-se dizer que compartilha com o pensador grego a convicção de que a arte nos oferece uma forma privilegiada de acesso à realidade:

Eu ouço você dizer: “Isso tudo não é fato; é poesia.” Bobagem! A má poesia é falsa, eu suponho; mas nada é mais verdadeiro do que a verdadeira poesia. E deixe-me dizer aos homens científicos que os artistas são observadores muito mais finos e acurados do que eles, com exceção das minúcias específicas que os cientistas buscam. (CP 2.315)

O que significa, então, dizer que uma obra de arte é “verdadeira”? Estaria essa percepção da ‘verdade’ ligada ao verossímil? Vamos a seguir estudar mais a fundo o conceito de verossimilhança a fim de nos aproximarmos de respostas para estas perguntas.

A verossimilhança

“Quando um homem deseja ardentemente conhecer a verdade, seu primeiro esforço será o de imaginar o que tal verdade pode ser.”

(C. S. Peirce, CP 1.46)

Em suas investigações a respeito do efeito da arte sobre nós, Platão e Aristóteles estabeleceram uma dicotomia que se tornou a pedra fundamental de grande parte da discussão estética que viria depois: “a arte nos afasta da realidade” *versus* “a arte nos revela verdades profundas sobre nós mesmos e sobre o real”. Por um lado, podemos julgar a posição platônica como reducionista ao pressupor a necessidade de uma correlação direta entre a expressão mimética na arte e a verdadeira essência das coisas – que na sua terminologia eram as “Formas”. Em seu racionalismo com viés idealista extremo, o encontro com a Verdade só se daria por um processo de pensamento e abstração. Por outro lado, a posição do filósofo evidencia o poderoso efeito persuasivo de certos mecanismos narrativos de criação e representação, que em dadas circunstâncias extrapolam os limites do palco e servem à tarefa de produzir convencimento em outras instâncias da vida social. Platão estava especialmente preocupado com a política, mas hoje podemos estender esta preocupação para outras áreas da atividade humana, como a publicidade, por exemplo, entre várias manifestações da arena comunicacional que se tornaram tão evidentes em nossa contemporaneidade hipermediática.

O cinema esteve ligado, desde suas primeiras formulações como uma linguagem artística específica, a projetos de construção de um “discurso da verdade” a serviço de proposições ideológicas: o cinema soviético engajado de Vertov e Eisenstein, o nacionalismo racista de Griffith, a propaganda nazista de Hitler, entre outros exemplos. Ainda que outras formas de expressão artística, como a pintura e a literatura, também tenham estado a serviço das ideologias de seu tempo, o que é uma consequência inevitável da própria natureza social da arte, o efeito de verossimilhança alcançado pela representação

da imagem em movimento foi um divisor de águas na comunicação, e colocou o cinema em clara posição de vantagem sobre as demais artes no que diz respeito ao poder de convencimento da linguagem. Arlindo Machado (2013) destaca esse poder com o qual o cinema arrebatava as audiências desde seus primórdios, e que provavelmente teria aterrorizado Platão:

Na caverna de Platão, como na sala de exibição, os prisioneiros-espectadores estão imobilizados por uma paralisia imposta (no primeiro caso) ou voluntária (no segundo caso). A esse estado de inibição motora se acrescenta outro, de confusão intelectual, que os faz tomarem as sombras dos objetos projetados na tela-parede pela própria “realidade”. (p. 44)

O cinema foi a grande novidade artística do século XX, e com ele surgiu um novo campo da linguagem, o audiovisual, notadamente marcado pelo valor indicial da imagem. Juntamente com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, o século passado acompanhou, no universo da arte, o “problema do referente” caminhar em direção a respostas que apontam para uma concepção de signo autônomo, como se o mundo da representação fosse dotado de uma natureza independente do que quer que possa existir fora dele, como se afirmasse que, em última instância, tudo o que existe é linguagem. Nesse contexto, o conceito de verossímil só pode fazer sentido enquanto uma construção interna dos jogos narrativos que constituem nosso cenário comunicacional, já que qualquer relação referencial entre a linguagem e o mundo perde sua relevância. Ao mundo, em que pese nossa incapacidade última de apreendê-lo dentro dos limites de qualquer linguagem ou método, não cabe ser ou não ser

verossímil, pois ele simplesmente é. A verossimilhança é uma qualidade das formas de representação e das linguagens que criamos para falar sobre o mundo, e com isso passam, também, a ser parte dele.

Quando se trata de julgar o caráter verossímil de uma história, entretanto, buscamos parâmetros em outras narrativas, que podem ser guiadas pela aproximação com uma determinada visão da realidade, ou simplesmente voltadas às práticas consolidadas de um determinado gênero e estilo. Esses dois polos, todavia, nunca se separam completamente em qualquer circunstância. Ao invés disso, se recombina em diferentes versões de acordo com a estética dominante de uma época.

Todorov, em texto de 1967, *Introdução ao verossímil*, faz uma revisão do conceito de verossimilhança partindo da clássica definição aristotélica. Para o autor, é possível compreender o conceito a partir de quatro interpretações: 1. Verossímil enquanto verdadeiro, ou seja, uma relação direta entre a linguagem e seu referente no mundo exterior a ela – concepção que o autor considera bastante ingênuas; 2. Verossímil enquanto aquilo que convence dentro de um determinado contexto social, ou seja, o que está de acordo com a opinião pública – uma concepção que estaria próxima da proposição aristotélica; 3. Verossímil enquanto aquilo que aceitamos como convincente dentro de um determinado gênero discursivo – ninguém questiona como Harry Potter pode voar com uma vassoura, pois isto é perfeitamente possível no gênero literário que o personagem habita – neste caso, o verossímil passa a ser uma construção do próprio gênero; 4. Verossímil enquanto estratégia de ilusão, “a máscara com que se disfarçam as leis do texto” (TODOROV, 2003, p. 116-17). E é justamente esta última interpretação que realmente interessa ao te-

órico, que entende o estudo da verossimilhança como uma atividade necessária para a destruição das ilusões construídas discursivamente: “Estudar o verossímil equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas por suas próprias leis, e a denunciar a fraseologia que, nesses discursos, quer nos convencer do contrário” (Id., p. 113).

Para Todorov, portanto, a verossimilhança é a função primordial do mecanismo discursivo que explica a produção da ilusão de transparência, da linguagem que não se apresenta como signo, mas como um elemento em si mesmo, como se negasse seu papel mediador. Neste sentido, apaga-se o espaço de existência do signo como um elemento que está entre o real e a interpretação deste real, o que nos impõe a tarefa de demonstrar tal estratégia de mascaramento. Estaria Todorov, nesta posição, ressoando os ecos da caverna de Platão, que não permitem enxergar nossa relação com a linguagem por outro viés que não o do simulacro? Podemos entender o “efeito janela” do cinema, ou ainda o hiper-realismo do gênero *reality* e sua estética da autenticidade como manifestações típicas dessa estratégia de mascaramento de que nos fala Todorov? Buscaremos respostas para estas questões, de forma mais direta, no capítulo “O que é a ficção”.

Em nosso trabalho de releitura contemporânea desse conceito, sob uma perspectiva semiótica peirceana, entendemos a verossimilhança como elemento chave para o funcionamento da narrativa audiovisual, cuja função é produzir o envolvimento do espectador, sem o qual a narrativa coloca em risco seu poder de convencimento – ainda que isso possa ser proposital para um determinado tipo de narrativa, interessada em rejeitar o efeito de verossimilhança. Para que haja engajamento do público espectador, é preciso que se opere

o efeito do verossímil, que é bastante complexo, pois ao se manifestar no encontro entre a cognição e as formas da linguagem representativa do audiovisual, envolve diversos aspectos pertinentes à nossa capacidade de percepção da realidade, bem como das narrativas que nossa cultura constrói sobre ela. Interessa-nos analisar como, no audiovisual de nossa época, algumas estratégias se articulam em propostas estéticas que buscam o espaço de atrito entre o ficcional e a sua negação.

Por isso é necessário considerar os quatro aspectos mencionados por Todorov em sua análise do verossímil, pelas seguintes razões: 1. A relação entre os produtos da arte mimética e seus pressupostos referentes no mundo é um aspecto dominante na percepção de autenticidade pelo público em geral, conforme examinaremos no próximo capítulo – ainda que de maneiras distintas, ficção e documentário falam sobre o mundo; 2. Ao apontarmos aspectos proeminentes que caracterizam nosso universo comunicacional, marcado pelo *index appeal*, estamos nos aproximando de uma noção de senso comum de nossa época, e ainda que este não seja nosso aspecto central de análise, é impossível analisar a percepção de verossimilhança fora de um determinado contexto comunicativo; 3. Em nossa análise do audiovisual, trabalhamos a partir da dicotomia “ficção x não ficção” como uma divisão fundamental que opõe dois grandes conjuntos narrativos, que será problematizada; 4. Do ponto de vista da semiótica peirceana, no horizonte semiótico existe a noção de uma interpretação última, no longo prazo do processo da semiose, (e, como tal, completa, que permanece como um objetivo último dentro do horizonte epistemológico da interpretação) de todas as coisas, um ideal a ser alcançado, que Peirce (CP 4.536) chamou de “inter-

pretante final”, para o qual correm todos os rios da semiose, ainda que nunca cheguem, de fato, lá. Por isso não podemos entender que a semiose se resuma a um processo de disfarce ou deturpação de uma realidade inalcançável, como parece sugerir Todorov, mas antes que nossas práticas comunicativas, dentre as quais o cinema, são antes exercícios de interpretação que nos levam adiante na tarefa de compreensão do mundo, em direção ao interpretante final. A semiose é o processo contínuo de produção de interpretantes que representa a evolução de nossa compreensão sobre o mundo, e que nunca pode ter um fim. Assim, o interpretante final é um horizonte, uma direção, e não um ponto de chegada concreto e realizável, tanto na vida cotidiana quanto na ciência.

Análises sobre os problemas comunicacionais de nosso tempo, especificamente a questão da disseminação das *fake news*, fenômeno que se tornou um autêntico paradigma comunicacional dessa época, apontam para a preponderância das reações emocionais em detrimento do trabalho de análise racional dos fatos. Trata-se de um sintoma agudo desse cenário em que o descrédito generalizado dos especialistas – sejam eles médicos, jornalistas ou cientistas em geral – cria uma espécie de insegurança ontológica permanente, na qual o instinto reativo prevalece como recurso decisório, um processo do qual certos movimentos recentes nas sociedades ocidentais – o terraplanismo, as revoltas antivacina, a instabilidade política que resulta na eleição de figuras heterodoxas, por exemplo – parecem ser os exemplos mais evidentes. Ou seja, o temor de Platão quanto aos efeitos ilusórios da arte poética de seu tempo encontrou nos tsunamis de posts das redes sociais e mensagens de *whatsapp* da última década uma encarnação bastante real.

Em trabalho que investiga o processo de construção da verossimilhança a partir da iconicidade na linguagem verbal, dentro de uma concepção peirceana da comunicação, Darcília Simões (2007) defende o argumento de que a qualidade do verossímil não está calcada numa possível ligação entre as representações e seus referentes no mundo externo. O verossímil depende, fundamentalmente, de um processo mental de “aceitação” de uma dada representação do mundo, processo esse que se baseia na comparação e identificação da semelhança. Para a autora:

a verossimilhança é uma verdade textual que pode persuadir o leitor por ser capaz de gerar imagens mentais que relacionam as ideias do texto à cosmovisão do intérprete, permitindo assim a construção de sentido pautada na plausibilidade da argumentação. (SIMÕES, 2007, p. 30)

Dentro dessa lógica, o verossímil seria, em sua essência, uma relação entre dada representação do mundo e certos padrões mentais do receptor da mensagem, que aceita uma representação quando esta lhe é familiar, ou seja, quando se parece com algo que ele já conhece. Como tal, o efeito será produzido por uma relação de Primeiridade, em termos peirceanos, no processo de significação, já que se baseia na semelhança: “O potencial icônico, qualitativo, do signo estaria condicionado à faculdade de acionar esquemas mentais e, por conseguinte, estimular a produção de imagens que gerenciam a interpretação” (Id., p. 20). O poder de convencimento de uma mensagem, portanto, depende de uma dinâmica de aceitação entre esta mensagem e as convicções de seu receptor.

Simões (2007) considera que a qualidade icônica do signo é, em

nosso tempo, a própria encarnação do conceito clássico de verossimilhança. Em sua interpretação semiótica, a verossimilhança é uma condição para a semiose, pois sem ela não é possível produzir sentidos. Em suas palavras, “uma comunicação será verossímil quando for suficientemente potente para gerar semiose, ou seja, signo, interpretação” (Id., p. 31). A autora relaciona os signos verbais a “imagens mentais geradoras da semiose” (Id.), numa interpretação direta de Peirce: “Um sentido são as associações de uma palavra com imagens, seu poder provocador de sonhos” (CP 4.56)¹⁷. A partir desta concepção imagética para o pensamento, deduz-se que a relação dominante na cadeia semiótica é a de semelhança, de forma que a compreensão de um pensamento expresso num texto se dá por um processo de aproximação imagética ou qualitativa com conceitos já existentes na mente do leitor.

A verossimilhança seria, em suma, o equivalente do efeito da inteligibilidade, e todo processo comunicativo se colocaria num “eixo de plausibilidade” que é determinado pela capacidade de aceitação e compreensão de novas imagens mentais pelo receptor. A autora destaca ainda que essa relação de aceitação obedece a determinantes de seu contexto comunicativo: “a semântica do verossímil implica uma semelhança com a lei de uma dada sociedade num dado momento e o enquadra num presente histórico” (Id., p. 37). Nesse sentido, aquilo que é percebido como diferente, que não se encaixa a padrões narrativos estabelecidos, pode ser visto como inverossímil. Conceituação semelhante a esta é também formulada por Marc Vernet, que entende o efeito de verossimilhança como resultado de um processo de naturalização daquilo que é arbitrário na narrativa, de modo a estabelecer

¹⁷ No original: “A meaning is the associations of a word with images, its dream exciting power.”

padrões comparativos dentro dos contextos enunciativos:

o verossímil se estabelece não em função da realidade, mas em função de textos (de filmes) já estabelecidos. Deve-se mais ao discurso do que à verdade: é um *efeito de corpus*. Por aí, baseia-se na reiteração do discurso, seja no nível da opinião comum, seja no de um conjunto de textos: aliás, é por esse motivo que é sempre uma forma de censura. (2017, p. 144)

Vernet reafirma o papel das regras tácitas, implícitas, que governam o verossímil no campo da narrativa, estabelecendo-o como uma espécie de instrumento de validação da narrativa (“uma forma de censura”). Quanto à novidade e seu efeito desestabilizador dos parâmetros do verossímil dentro de um dado contexto, o autor destaca que se trata de um efeito transitório, pois um dado elemento que nos pareça surpreendente num primeiro momento perde este efeito pela repetição: “a partir do momento em que for retomado várias vezes nos filmes, vai parecer normal, verossímil” (Id., p. 143).

É possível identificar uma relação entre esta interpretação do verossímil com a visão de Peirce sobre a relação entre a crença e o hábito. Na semiótica peirceana, a dúvida é um estado de indeterminação, de desequilíbrio, de irritação, que dá início à busca por uma interpretação que a neutralize: “A irritação da dúvida provoca a luta para alcançar o estado da crença” (CP 5.374). Esta irritação, o encontro com aquilo que não se encaixa em nossos parâmetros interpretativos, é o que coloca o pensamento em movimento, levando-o a buscar um estado de crença que, quando alcançado, se consolidará em um hábito: “nosso mundo interno é composto por crenças que geram hábitos” (CP 5.474).

Parece-nos inegável que a qualidade da semelhança seja um elemento fundamental para o verossímil, sobretudo no que diz respeito aos signos imagéticos. Nesse sentido, Aristóteles foi preciso ao separar o “verossímil” do “verdadeiro”, classificando o primeiro como pertinente ao campo da arte, e o segundo ao da história e da ciência, já que à arte não cabe declarar verdades factuais sobre o mundo, ainda que possa fazê-lo. Como vimos, Simões (2007) entende que o aspecto icônico da verossimilhança está no cerne de nossa capacidade de associação de uma imagem com uma compreensão prévia daquilo que é representado. No entanto, essa abordagem nos parece reduzir a questão da verossimilhança ao problema da inteligibilidade, ou ainda àquilo que é cognitivamente aceitável. Do ponto de vista semiótico, como nos lembra Ransdell (1997), a escolha por um aspecto dominante do signo ou da semiose como foco de análise, no caso o icônico, não deve nos levar a esquecer da importância que os outros dois aspectos, o indicial e o simbólico, possuem no processo da significação, pois os três aspectos não são mutuamente excludentes, mas complementares.

Portanto, é preciso dar conta de um número maior de aspectos envolvidos na comunicação se queremos compreender a dinâmica construtiva do verossímil no atual contexto comunicativo, em específico na linguagem do audiovisual. Entre outras coisas, é preciso entender esse processo como uma condição definida pelo gênero discursivo, pela lógica inerente de cada forma narrativa, numa relação em que além do aspecto icônico do signo, o indicial e o simbólico também entram. Não se trata aqui de revisar as definições dos diversos gêneros cinematográficos existentes, mas de olhar para a fronteira que separa os dois grandes conjuntos narrativos do cinema, a ficção e a não ficção, para entender a dinâmica da significação que caracteriza essa

diferença no que diz respeito às estratégias de convencimento e engajamento, em suma, à sua mecânica de construção da verossimilhança.

A suspensão da descrença

Se o cinema foi o grande acontecimento artístico da virada do século XIX para o XX, na literatura o mundo viu nascer o movimento Romântico um século antes. Caracterizado pela presença de uma nova sensibilidade poética, esse movimento literário teria grande impacto na prosa narrativa, numa época em que acontecia a ascensão do romance nos grandes centros urbanos, consolidando a forma narrativa como principal produto literário da população letrada. Em linhas gerais, pode-se dizer que o movimento romântico valorizava a espontaneidade, o maravilhamento e a emoção, em contrapartida ao equilíbrio e à racionalidade, critérios que eram tidos até então como princípios definidores do valor artístico de uma obra. Para os poetas ingleses, precursores do movimento, não bastava publicar poemas que empregassem uma temática e linguagem românticas, era também necessário validar esta nova concepção artística enquanto um argumento. Por isso Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth, após publicarem em 1798 a coletânea *Lyrical Ballads*, viram-se diante da necessidade de republicá-la, dois anos depois, acrescida de um prefácio em que delineavam (Wordsworth, especificamente) sua concepção de arte poética – também motivados pela recepção crítica negativa que tiveram num primeiro momento. O fato é que este texto, que a cada nova edição da coletânea foi recebendo adendos, acabou ganhando o status de manifesto teórico do Romantismo em língua inglesa. Nele, numa releitura da querela entre Platão e Aristóteles, Wordsworth

defende que a poesia não se opõe à prosa, mas à ciência, lançando um novo capítulo no embate “emoção x razão”, que se estende até os dias de hoje, e que, segundo John Turner (1990), se constitui em um dos dilemas mais característicos da construção do mundo moderno, o questionamento do valor da ficção imaginativa enquanto discurso na sociedade. Turner justifica a postura dos poetas românticos ao entender que “A história da teoria literária desde o Renascimento pode ser lida como uma tentativa de se reservar um lugar para o romance de ficção em um mundo cada vez mais dominado pela tirania dos fatos” (1990, p. 21). Com seu manifesto, Wordsworth retomou o discurso de defesa da arte como uma forma legítima de conhecimento sobre o mundo, um conhecimento que associa a beleza à verdade – paradigma definidor da estética romântica.

Coleridge, por sua vez, teria seu momento teórico quase duas décadas após a publicação em parceria com Wordsworth do marco fundador do Romantismo. Em *Biographia Literaria*, de 1817, num texto que combina narrativa autobiográfica com uma detalhada exposição filosófica de seus conceitos estéticos, o poeta cunha um termo que se tornaria bastante usual nas discussões sobre a verossimilhança nas artes miméticas. Ao refletir sobre seu processo de criação, explicando as origens da obra *Lyrical Ballads*, que empregava temas até então pouco convencionais na literatura, como o fantástico e o bizarro, dos quais o poema “A balada do velho marinheiro” se tornou um representante icônico, ele escreve:

concordamos que meus esforços seriam direcionados a pessoas e personagens supernaturais, ou ao menos românticos; de modo a transportar de nossa natureza profunda um interesse humano e uma semelhança de verdade suficiente para

propor a tais sombras da imaginação a desejada *suspensão da descrença*, naquele momento, o que constitui a fé poética (COLERIDGE, 1817, cap. XIV – grifos nossos).

O termo “suspensão da descrença” tornou-se, desde então, referência obrigatória nos estudos literários, e não demoraria muito para que passasse a ser visto como uma espécie de autorização tácita para o uso de elementos da fantasia na ficção. É importante perceber como esse conceito representava uma mudança significativa perante a tradição literária que, mesmo quando lidava com eventos inverossímeis e adotava o tom da sátira, recorria ao registro do discurso realista. O romance *As Viagens de Gulliver* (1726), por exemplo, inicia com uma nota do editor que apresenta o autor daquele relato como uma pessoa real no mundo e, além disso, alguém extremamente confiável: “[...] e realmente o autor era tão distinguido por sua veracidade, que se tornou uma espécie de provérbio entre seus vizinhos de Redriff, quando alguém afirmava algo, dizer, era tão verdade como se o Sr. Gulliver o tivesse dito” (SWIFT, 2004, p. 10-11).

Podemos entender, portanto, que Coleridge, ao cunhar a frase “suspensão da descrença”, estava requisitando o direito de tratar literariamente de temas e eventos que não pudessem ser considerados como naturais, e ser levado a sério ao fazer isso. Era como se ele desse o grito da liberdade dos poetas, que se declaravam a partir de então operadores de uma lógica própria, independente daquela que rege o mundo físico. Poucos meses depois da publicação do texto de Coleridge que introduzia o conceito de suspensão da descrença, Mary Shelley publicava anonimamente *Frankenstein*. No prefácio escrito por seu futuro marido, o poeta romântico Percy Shelley, a apresentação da obra faz uma defesa da possibilidade da

literatura falar sobre o mundo por meio do relato de fatos fantásticos: “ainda que impossível como realização física, ao delinear as paixões humanas oferece um ponto de vista mais compreensivo e verdadeiro para a imaginação do que qualquer forma de relato de fatos reais” (2015, s/p).

Tradicionalmente, o termo “suspensão da descrença” tem sido utilizado em referência a obras de fantasia e ficção científica que propõem a existência de universos em desacordo com as leis de nosso mundo físico. Todavia, os estudos contemporâneos da narrativa apontam para as limitações deste conceito: já estaríamos tão bem treinados para o universo da ficção fantástica que hoje faria mais sentido pensar em contratos de crença, ao invés de atos de fingimento, que se estabelecem diante de determinadas obras de ficção, como observam Helena Bilandzic e Rick Busselle (2008). Seguindo uma abordagem oriunda da psicologia cognitiva, os autores entendem que há dois tipos de percepção da realidade na ficção: realismo externo (como a narrativa se relaciona com o mundo) e realismo narrativo (quão consistente e plausível a narrativa é). Violações de ambos os tipos de realismo surgem de inconsistências entre os modelos mentais que representam a narrativa, estruturas de conhecimento geral e informações provenientes da própria narrativa. Inconsistências que, ao serem percebidas pelo leitor/espectador, enfraquecem o potencial que a narrativa tem de entreter, persuadir ou iluminar.

Aqui cabe explicar como Bilandzic e Busselle entendem esses “modelos mentais” que enquadram a percepção da narrativa: trata-se de estruturas cognitivas que organizam nosso conhecimento do mundo exterior. A compreensão de uma narrativa parte do “modelo situacional”, que representa o microcosmo da história, sua ligação com

o mundo real, incluindo seu cenário e a sequência cronológica dos acontecimentos. Por exemplo: elefantes na Antártida e um aparelho de telefone celular em 1950 são obviamente incabíveis numa história.

Ao se abordar uma narrativa qualquer, automaticamente tenta-se encaixá-la num esquema narrativo familiar – história de detetives, conto de fadas, ficção científica etc. Esquemas narrativos, frequentemente organizados enquanto gêneros, são a base sobre a qual se encaixam os modelos mentais que construímos para as histórias. Neste sentido, o conceito de “suspensão da descrença” – que parte da ideia de que todo espectador, ao iniciar o processo de consumo de uma obra de ficção, abandona temporariamente a realidade para que possa se ocupar do mundo criado pela narrativa – mostra-se insuficiente para dar conta de como se sucedem os processos de engajamento com a ficção. Como Sarah Worth nota, ao “me envolver com a ficção, eu não suspendo uma faculdade mental, mas antes exercito uma faculdade criativa. Eu não suspendo a descrença propositalmente – eu ativo a crença” (2004, p. 447).

Problemas de aceitação de uma narrativa, isto é, quando os leitores ou espectadores percebem falta de verossimilhança na história, podem surgir a partir de certos “desencaixes” entre seus modelos mentais de representação, os esquemas prévios com os quais a identificam, ou ainda de incongruências no desenrolar dos acontecimentos narrados. Esta última categoria se revela quando acontecimentos narrados em determinado ponto da história não estão de acordo com o que havia sido narrado até então, e configuram-se como uma falha lógica no enredo, podendo ser atribuídas a falhas de roteiro, por exemplo.

As confusões em torno da exibição da comédia *Ted* (2012, Seth MacFarlane), que esteve em cartaz no Brasil em 2012, são um bom

exemplo de “desencaixe de esquemas narrativos”. O filme traz como personagem principal um urso de pelúcia, elemento tipicamente ligado ao universo infantil e retratado no cartaz. Todavia, o conteúdo do filme é adulto, e apresenta linguagem obscena, repleta de sexo e violência. Apesar de ter sido classificado para maiores de 16 anos, muitos espectadores “se deixaram levar” pela imagem pueril do ursinho no cartaz, acionando seus modelos mentais de estórias de conto de fadas – o filme, na verdade, busca sua comicidade na subversão vulgar deste modelo. Como resultado, houve protestos contra sua exibição e um deputado federal chegou a pedir publicamente a sua proibição no país (RODRIGUES, 2012). Como todas as informações sobre o filme estavam corretas – classificação indicativa, sinopse etc. – não havia razões legais para isso. Mesmo assim, a reação do público mostra como os esquemas mentais ligados à percepção das narrativas exercem um papel preponderante para a compreensão e aceitação de seus mecanismos.

Casos como esse nos levam a pensar sobre como nos relacionamos com a ficção. Que tipo de crenças podemos ter em relação a narrativas de ficção? Afinal, de que forma separamos os discursos ficcionais dos demais, e quais as consequências disso? Para buscar respostas a essas questões, fundamentais para o debate em torno do tema da verossimilhança, vamos analisar a seguir a noção de ficcionalidade e como ela se relaciona com nossa capacidade de percepção da realidade.



3



O que é a ficção?

“...a ficção é tanto artifício quanto verossimilhança, e não há qualquer dificuldade em manter unidas essas duas possibilidades.”

(James Wood, How fiction works)

O ceticismo em relação ao poder de representação da linguagem é uma espécie de marca de nascença do pensamento sobre a arte e a ficção, conforme vimos em Platão. Um outro aspecto da questão é a maneira como a linguagem influencia o pensamento e a percepção do mundo, o que tem sido um tema polêmico nos campos da linguística e da filosofia. A discussão em torno do relativismo linguístico, que ganhou popularidade com a assim chamada hipótese Sapir-Whorf (LUCY, 2001), vem ganhando novos capítulos na contemporaneidade. Em linhas gerais, a hipótese pressupõe uma influência determinante da língua nativa de uma comunidade sobre suas estruturas de pensamento e até sobre sua capacidade de percepção da realidade. Essa teoria perdeu prestígio a partir da década de 1950, quando o formalismo chomskiano tornou dominante a interpretação segundo a qual as línguas humanas são dotadas de uma única estrutura universal e inata à espécie, e o relativismo linguístico foi descartado como um subproduto do preconceito linguístico. Recentemente, no entanto, estudos da linguagem de viés cognitivista resgataram em alguma medida os fundamentos deste relativismo, e a ideia de que

a estrutura formal de uma língua determina, em alguma medida, a percepção de mundo de seus falantes vem ganhando relevância nos campos da linguística e dos estudos da mente¹⁸.

Porém, ao invés de propor uma ascendência da estrutura linguística sobre os processos cognitivos, trata-se de reforçar o entendimento da língua como uma construção cultural, e como tal um elemento condicionante de nossas estratégias de compreensão e representação da realidade. Nossos sistemas numéricos, os gêneros que atribuímos aos substantivos, as divisões que fazemos no espectro de cores são alguns dos exemplos mais comuns de estruturas linguísticas que variam amplamente entre as línguas e, como tal, influenciam nossa capacidade de perceber a realidade. Se as línguas naturais carregam em sua estrutura sintático-semântica certos recortes cognitivos que condicionam a forma de pensar de seus falantes, como podemos falar de objetividade da representação? De forma análoga, poderíamos perguntar: características estruturais do filme, e da maneira de filmar, determinam a sua relação com a realidade que ele representa?

Quando tratamos especificamente da relação entre a ficção e outros discursos que tratam da realidade, geralmente agrupados sob a categoria de “não ficção”, a questão ganha novos contornos. A ficção é um problema epistemológico básico: como podemos *acreditar* nela, e até que ponto acreditamos de forma diferente da que fazemos diante dos discursos que produzem afirmações sobre o mundo real (aquele que está fora da representação)? E ainda, como podemos nos comover diante dela, se não nos diz nada de objetivamente verda-

¹⁸ O linguista Guy Dutcher assim formula a hipótese: “nos últimos anos, novas pesquisas têm demonstrado que quando aprendemos nossa língua materna, nós realmente adquirimos certos hábitos de pensamento que formatam nossa experiência de maneiras significativas e, muitas vezes, surpreendentes.” Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/08/29/magazine/29language-t.html>>. Acesso em: 20 de nov. de 2022.

deiro sobre a realidade em que vivemos? Neste debate, novamente estamos diante da oposição “razão x emoção”, que permanece como um paradigma avaliativo para nossas atitudes diante das narrativas.

Em sua discussão sobre o realismo, o crítico literário James Wood (2017) se apropria da metáfora criada pela escritora George Eliot, que diz que “a arte é a coisa mais próxima da vida”. Para Wood, a qualidade da verossimilhança é indissociável da estética do realismo, mesmo nos casos em que um determinado gênero se distancia dela. Ele entende que pensar a relação mimética entre a arte e o mundo é uma tarefa central para a estética, pois a arte existe para falar do mundo e da condição humana. Para ser “real”, a arte precisa construir um universo que convença seu leitor da sua realidade, e “nosso poder de validá-la deriva tanto de nossa percepção do que é de fato real (‘a vida’) quanto da nossa percepção do real fictício (a realidade do romance)” (1999, loc. 117).

Neste capítulo, abordamos o conceito de ficcionalidade, partindo da filosofia e da teoria literária, para em seguida entrar na discussão do problema da relação entre o cinema e a realidade, o que é um tema central no debate sobre o documental. Revisaremos algumas das principais tentativas de se determinar fronteiras para a oposição “ficção x não ficção” na filosofia, para então nos aproximarmos da discussão sobre a estética do filme na fronteira entre a ficção e o documentário.

A lógica da ficção

Em seu artigo *The logical status of fictional discourse* (1975), o filósofo John Searle busca estabelecer quais seriam os princípios fundamentais que regem nossa capacidade de distinguir entre os discursos

de natureza ficcional e aqueles de natureza não ficcional, tomando por objeto de análise a literatura. Dentre suas premissas, ele estabelece uma separação entre duas formas de julgamento, a da qualidade estética do discurso e a do seu caráter ontológico: “se uma determinada obra é ou não literatura é algo que cabe aos leitores decidirem, se ela é ou não ficção cabe ao autor decidir” (SEARLE, 1975, p. 320).

Searle também observa que os dois mundos, o da ficção e o da não ficção, são contíguos, e que os “atos ilocutórios”¹⁹ empregados na ficção são da mesma natureza daqueles empregados na vida comum. Daí conclui-se que não é possível fazer uma separação objetiva entre a ficção e a não ficção a partir da identificação de características da linguagem, ou seja, a ficção é feita dos mesmos atos de linguagem que usamos fora dela. Tampouco Searle considera válido o conceito de “suspensão da descrença”, diante do qual ele comenta: “Minhas antenas para a descrença estão muito mais apuradas para Dostoiévski do que para o *San Francisco Chronicle* [um jornal local]” (Id., p. 321), ressaltando que a relação entre crença e verossimilhança é algo absolutamente fundamental para as narrativas de forma geral.

Segundo seu raciocínio, a ficção é uma forma de fingimento, no entanto não no sentido de iludir alguém, mas sim como encenação: “fingir fazer ou ser algo é envolver-se numa performance que é *como se* alguém estivesse fazendo ou sendo a coisa sem qualquer intenção de enganar” (Id., p. 324 – grifos no original). Uma vez que não há uma distinção objetiva no emprego da linguagem que nos possibilite, a partir de sua observação, separar estes dois domínios, o que nos

¹⁹ A teoria dos atos de fala, criada por Austin em 1962 e ampliada por Searle, tem como premissa básica a ideia de que o ato de dizer vai muito além da simples transmissão de informações, pois implica em agir sobre o interlocutor ou sobre o ambiente. Atos ilocutórios, portanto, são aqueles que “correspondem às diferentes ações que se podem realizar por meios linguageiros: prometer, ordenar, agradecer, criticar etc.” (CHARADEAU e MAINGUENEAU, 2004, p. 72-73).

resta, conclui Searle, é olhar para o que está fora da linguagem, no caso, as “intenções ilocutórias do autor”, ou seja, qual é a proposta do autor em relação à sua obra. Essa intenção autoral cria uma circunstância enunciativa específica que dá origem ao espaço da ficção, onde se convencionou que o leitor assume as declarações contidas na obra como afirmações que não dizem respeito, diretamente, ao mundo real. Nas palavras do filósofo:

O que faz a ficção possível é um conjunto de convenções extralinguísticas, não semânticas que quebram a conexão entre as palavras e o mundo estabelecida pelas regras [da língua] [...] possibilitando ao falante usar as palavras em seus sentidos literais sem assumir os compromissos que são normalmente exigidos para tais significados. (Id., p. 326)

Com esta categorização, Searle transfere a questão, portanto, da análise de características internas da obra para seu contexto de produção e recepção. Isto não quer dizer, todavia, que ele considere os aspectos formais e de construção da narrativa como totalmente irrelevantes. Dentro da liberdade imaginativa da ficção, que permite a um autor criar qualquer tipo de personagem em qualquer tipo de contexto, o filósofo nos lembra que estão em jogo os limites da aceitabilidade da narrativa, pois a “coerência é crucial” (Id., p. 331). Apesar de reconhecer sua importância, Searle não se debruça sobre o conceito de coerência – que em nossa interpretação está ligado à ideia de verossimilhança –, limitando-se a comentar:

não há um critério universal de coerência: o que vale como coerência em uma obra de ficção científica não será válido como coerência numa obra naturalista. Aquilo que vale como

coerência será em parte uma função do contrato entre autor e leitor a respeito das convenções horizontais. (Id., p. 331)

O uso da palavra “contrato” por Searle é digno de nota, pois outros autores, também empregam essa ideia de uma relação pactual entre autor e público.

Um último aspecto a se destacar na análise empreendida pelo filósofo é de grande importância para nossa análise. Searle acredita que os diferentes gêneros ficcionais se constituem a partir do tipo de compromisso que o autor assume para representar os fatos narrados, sejam eles fatos referentes a lugares que realmente existem no mundo fora da ficção ou sobre aquilo que pode efetivamente acontecer no mundo, e que é mimeticamente reproduzido na ficção. Deste modo, o filósofo conclui que “identificar um gênero significa fazer uma afirmação sobre as intenções do autor” (Id., p. 325) em relação à natureza das afirmações contidas na obra.

Duas décadas após a publicação de Searle, o filósofo da arte Noël Carroll propôs um novo conceito teórico, o de “cinema de asserção pressuposta” (1997²⁰), que busca estabelecer uma definição clara para o conjunto de filmes geralmente classificados como documentários, contribuindo assim para a distinção entre os conjuntos narrativos da ficção e da não ficção no campo do cinema. A argumentação de Carroll está muito próxima à de Searle (ainda que ele não reconheça isso em seu texto) e pode ser vista como um desenvolvimento daquela. Apresentamos a seguir seus principais argumentos.

Carroll toma como ponto de partida a tarefa de confrontar a afirmação, paradigmática para um dado conjunto teórico do cinema as-

²⁰ Utilizamos como fonte a versão publicada em português: RAMOS (2005).

sociado ao pós-modernismo, de que “Qualquer filme é um filme de ficção” (METZ, 1980, p. 54). Sob o aspecto estilístico, assim como Searle, Carroll, que emprega exemplos da literatura e do cinema em sua argumentação, conclui que não é possível elencar categorias formais que sejam suficientemente distintivas para demarcar a fronteira entre o filme ficcional e o não ficcional, pois são frequentes os casos em que filmes de ficção se apropriam de elementos narrativos típicos do cinema documentário, para “acentuar a impressão de verossimilhança de sua ficção” (CARROLL, 2005, p. 76). Foge ao âmbito da discussão do autor, que se propõe a desenvolver uma definição de caráter ontológico, a importância deste aspecto para a questão central de nosso debate: se há certas características estilísticas, típicas do gênero documentário, assim reconhecidas e que servem ao propósito de “acentuar a impressão de verossimilhança” do filme, é evidente que aspectos formais dos gêneros são relevantes para seus propósitos e sua categorização. Daí a importância de se estudar esses aspectos, segundo a proposta estética dos gêneros fílmicos em determinado contexto histórico.

Seguindo a trilha de Searle, Carroll deduz que a ficcionalidade está fora do texto, em “algo que não pode ser lido em sua superfície” (Id., p. 78), e, portanto, depende da intenção autoral que pré-determina uma postura específica do público diante do filme. Esta intenção autoral é expressa na própria indexação do filme, mas também nos discursos que o circundam – entrevistas, resenhas e outros. O filme seria, portanto, um conjunto de signos cuja chave interpretativa depende de certas escolhas que, para o público, são dadas antes mesmo de seu contato com a obra:

um conjunto estruturado de signos com sentido, como um romance ou um filme, é ficcional apenas se apresentado por um autor, cineasta ou emissor que pretenda que o público responda a ele com o que poderíamos chamar de “postura ficcional”. Essa postura teria como base o reconhecimento da intenção – do autor, cineasta, emissor – que o público faça esse reconhecimento em termos do que podemos chamar de “intenção ficcional do emissor”. (Id., p. 81)

Em se tratando da ficção, a verossimilhança opera dentro daquilo que o autor chama de “imaginação supositiva”, ou seja, a obra cria os parâmetros aceitáveis para sua interpretação, que passam pelo crivo do receptor. Conforme explica Carroll: “A imaginação supositiva do público é uma imaginação controlada [...]. Os detalhes do texto controlam o que é legítimo que o público imagine em resposta à intenção ficcional do autor” (Id., p. 86). Em sua discussão sobre o paradoxo da ficção, Michael Weston (1975) já chamava a atenção para a importância dos detalhes na construção da narrativa ficcional, destacando esse aspecto como uma distinção formal possível entre os discursos de ficção e os de não ficção – o que, mais uma vez, indica a relevância de se atentar para aspectos de construção da narrativa.

Para o conjunto dos filmes de não ficção, usualmente abarcados dentro do gênero documentário, Carroll propõe a sua formulação do conceito de “asserção pressuposta”. Aqui o elemento definidor é a intenção assertiva do criador do filme, que é manifestada em consonância com seu reconhecimento pelo público a respeito de seu conteúdo proposicional:

[...] um filme é de asserção pressuposta se e apenas se envolve uma intenção de sentido por parte do cineasta que

fornece a base para a compreensão de sentidos pelo público, assim como uma intenção assertiva por parte do cineasta que serve como base para a adoção de uma postura assertiva pelo público. (2005, p. 91)

Ou seja, cabe ao autor definir seu filme como sendo uma obra de asserção pressuposta, o que implica pactuar com o público que aquela obra que se apresenta é um filme que assume um determinado tipo de compromisso de veracidade, e não de verossimilhança, em relação às afirmações que faz, sobre o que quer que seja representado em seu filme. Isso significa que o autor assume o risco de mentir, por exemplo, algo que não faria sentido para um filme de ficção. Carroll destaca que sua definição se distingue da simples ideia de “não ficção” por se tratar de uma definição afirmativa, propositiva, e não de uma mera negação de outra coisa.

Um detalhe importante desta definição é sua distinção de outro aspecto que remete ao documental, o que ele chama de “cinema do traço pressuposto”. Neste caso, Carroll refere-se ao cinema que se baseia no valor indicial da imagem, aquele em que as cenas de um filme são apresentadas como registros históricos dos acontecimentos. O autor salienta que é perfeitamente possível criar um filme de “asserção pressuposta” combinando cenas de “traço pressuposto” com cenas de outra natureza, como as produzidas por animação, o que é bastante comum em documentários atuais. Da mesma forma, é possível se apropriar de registros históricos filmados e com eles construir uma obra de ficção. Portanto, é o registro da intenção autoral em relação às asserções feitas pela obra o elemento que tem o poder de separar esses dois grandes conjuntos narrativos.

Podemos perceber o peso dessa lógica do pacto²¹ entre autor e público, que funciona automaticamente na maioria dos casos, quando ocorrem problemas. Um caso exemplar, no cinema, é o do filme *A Bruxa de Blair* (1999, Daniel Myric e Eduardo Sanchéz), em que os autores propositalmente enganam os espectadores, levando-os à sala de cinema sob a premissa de que se tratava de um filme do gênero documentário, inclusive como se fosse um filme de “traço pressuposto”, para usar o termo de Carroll (2005, p. 92), quando na verdade era uma obra de ficção e fantasia. Neste caso, a mentira foi intencional, e os autores manipularam o público a partir das regras implícitas do pacto, contando com sua fé nos pressupostos decorrentes da indexação do filme. O que não é o caso dos *mockumentaries*, filmes que se apropriam da estética documental, e de uma aparente proximidade com dada realidade, para satirizá-la.

Podemos também pensar no caso em que se faz o percurso contrário, ou seja, de uma obra ficcional que se propõe a falar da realidade histórica, mas recusa assumir sua responsabilidade, ou compromisso ético, enquanto uma representação de fatos que lhes são anteriores. Tomemos como exemplo a série *O Mecanismo* (2018, José Padilha e Elena Soarez), cuja trama é inspirada nos acontecimentos em torno da chamada Operação Lava Jato. Um texto de advertência inserido na abertura de todos os episódios diz: “Este programa é uma obra de ficção livremente inspirada em eventos reais. Personagens, situações e outros elementos foram adaptados para efeito dramático”.

²¹ O teórico da literatura Philippe Lejeune cunhou o termo “pacto autobiográfico” para definir o gênero literário “autobiografia” em oposição ao romance, numa discussão que guarda semelhanças com a que fazemos aqui para tratar de ficção e não ficção. Ele entende que este pacto se baseia numa relação de identidade entre autor, narrador e personagem: “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro”. (LEJEUNE, 2008, p. 26)

Trata-se de uma declaração bastante clara sobre a intenção autoral da obra. Todavia, a narrativa está de tal forma calcada no trabalho de representar acontecimentos históricos contemporâneos, chegando inclusive a construir personagens que são inequívocas referências a pessoas reais, diariamente retratadas na mídia, em situações análogas às que de fato aconteceram, que se torna muito difícil aceitar seu caráter declaradamente ficcional. A representação de fatos históricos nesta série não é casual ou mesmo secundária, pelo contrário, é seu fundamento básico, e por isso a intenção autoral pode parecer desonesta para uma parte significativa do público.

Tomar como matéria-prima de uma ficção fatos históricos sobre os quais há versões em disputa na sociedade é, de fato, assumir um risco enorme. Porém, no caso de *O Mecanismo* é evidente que os autores da série se aproveitaram do apelo dramático do momento para lançá-la, o que teve como consequência inevitável gerar no público uma postura avaliativa de confrontar a narrativa com sua interpretação dos acontecimentos no mundo real. A reação do público mostra que a simples manifestação da intenção autoral não foi suficiente para determinar uma postura avaliativa correspondente no público. Diante dos diversos questionamentos que surgiram em relação à fidelidade desta representação, o que inclusive gerou uma onda de boicotes no Brasil à Netflix, produtora da série, além de avaliações negativas feitas por diversos críticos de cinema²², o diretor José Padilha procurou se defender apelando à liberdade de expressão decorrente da pressuposta natureza ficcional de sua obra. Como seria possível exigir do público que tratasse a série como um mero exercício de liberdade criativa, se ela está tão colada aos fatos do

²² Houve ampla cobertura na mídia nacional sobre o fato. Um exemplo é a reportagem de Ronayne Nunes para *O Correio Braziliense*. (NUNES, 2018)

mundo? Não é de se espantar que boa parte dos espectadores tenha percebido inconsistência nessa atitude autoral e conseqüentemente se recusado a aceitar a obra como um trabalho de ficção que se pretende uma livre adaptação dos acontecimentos históricos. Enquanto o autor apela para a liberdade imaginativa da ficção, o público clama pelo compromisso com a retratação factual da história.

Baggio nos lembra que “o cinema documentário nunca advogou ser a realidade, e sim uma representação que produz asserções sobre a realidade, e, neste sentido, deve ter um compromisso ético com o objeto representado” (2012, p. 9). Curiosamente, é justamente esse compromisso ético, característica do documentário, que o público, em grande medida, exigiu da série ficcional de Padilha. Fernão Ramos também fala dessa linha divisória entre a ficção e o documentário a partir do compromisso ético:

A questão ética no documentário possui, portanto, uma premissa que não existe no campo da ficção. Uma das vantagens de admitirmos que existem narrativas documentárias e narrativas ficcionais, e que diferem entre si, é podermos cobrar e analisar a dimensão ética dentro de um horizonte próprio ao documentário. (2008, p. 34)

O caso da série de Padilha coloca dois problemas, portanto: a distinção entre ficção e não ficção pode ser mais complexa do que uma simples questão de indexação, dado o espaço que existe entre o desejo autoral e sua recepção pelo público; a natureza ficcional de uma obra não exclui a possibilidade de que ela seja avaliada pelo público a partir de seu compromisso com uma dada representação dos fatos no mundo. Esses dois produtos audiovisuais, o filme *A Bruxa de Blair* e a série

O Mecanismo, nos mostram como a questão “representação *versus* realidade” pode ser problematizada a partir da postura assertiva da obra. O contrato de crença que o autor estabelece com o público, colocado de forma mais evidente na definição de seu gênero, pode tanto ser um instrumento de manipulação, no caso de *A Bruxa de Blair*, quanto um ponto de disputa que, no caso de *O Mecanismo*, leva a seu rompimento. Ramos, em sua explanação sobre o gênero docudrama, entendido como o tratamento ficcional de situações históricas, reafirma a natureza essencialmente ficcional deste estilo:

O espectador, quando assiste a um docudrama, não busca asserções sobre a realidade histórica representada, no modo que é próprio ao documentário. O docudrama retorce a realidade histórica na forma da trama, de modo que o espectador possa entreter hipóteses sobre os personagens e sua ação, ou considerações (inclusive políticas) sobre a trama representada. Entre essas hipóteses pode estar, inclusive, a pertinência da representação com relação à *história* (o *fato histórico*), conforme experimentada ou compreendida pelo espectador. (Id., p. 53)

Se podemos afirmar que o público adota posturas avaliativas distintas diante de um docudrama e de um filme documentário, e por extensão diante de um filme de ficção, traçar uma linha divisória clara no que diz respeito aos contratos de crença nestes diferentes casos pode não ser possível. Ainda que não haja qualquer dúvida sobre a natureza ficcional da filmagem, ou seja, o público reconhece que se trata de atores representando figuras históricas, isso não especifica o que define o tipo de relação estabelecida pelo docudrama entre a obra e a realidade histórica que ela mimetiza. Trata-se, portanto, de um

terreno movediço em que a indexação do filme parece contribuir pouco para entender as posturas de crença do público. Como veremos no próximo tópico, do ponto de vista cognitivo não é possível distinguir a percepção que temos diante de narrativas de ficção daquela diante de narrativas de não ficção. De certa forma, voltamos à discussão sobre a suspensão da descrença: não é possível fazer distinções voluntárias, automáticas sobre a forma como interpretamos os diferentes modos de representação sobre o mundo.

Carroll entende como uma possível objeção à sua interpretação da asserção pressuposta a alegação de que as intenções autorais são, em última instância, inescrutáveis, e que, portanto, é inviável tentar analisar uma obra de arte a partir delas. Ele argumenta que tal objeção não se sustenta, especificamente por dois motivos. Primeiro, em relação à imponderabilidade das intenções humanas, tal argumento não se aplica ao vasto conjunto das ações cotidianas e transações sociais em que nos vemos envolvidos. Pelo contrário, é justamente porque somos capazes de operar a partir de um conjunto de convenções, enraizadas inclusive nas práticas linguísticas, que a vida em sociedade é possível. Como observa o autor: “O tecido social somente é coeso porque somos peritos em discernir as intenções alheias, incluindo as dos cineastas” (2005, p. 96). Ou seja, a vida em sociedade funciona a partir de práticas comunicativas que dependem, essencialmente, da compreensão entre as pessoas, o que é seu objetivo primordial. Portanto, não faz sentido excluir este pressuposto do horizonte avaliativo. Além disso, esse argumento nos remete à concepção de linguagem de Tomasello (2008) – mencionada no capítulo “Arte e Representação” –, que destaca os processos interativos como fundamentais para o surgimento da linguagem, ou seja, nossa capacidade de prever e reagir

ao entendimento dos outros diante de atos comunicativos, num processo triádico similar ao modelo teórico peirceano, é o que estrutura a linguagem e os processos interacionais nas sociedades humanas. Segundo, porque a “asserção pressuposta” trata de um determinado tipo de intenção autoral que é público e notório, uma informação que é dada ao público antes de seu contato com a obra: “A intenção assertiva do realizador de um filme de asserção pressuposta é uma intenção categorial. Não é, portanto, o tipo de intenção contra o qual estão dirigidos os argumentos da falácia intencional ou da morte do autor” (CARROLL, 2005, p. 98).

E assim, Carroll encerra a defesa de seus argumentos chegando basicamente à mesma conclusão proposta por Searle na década de 1970, a de que a classificação do gênero da obra é um ato declarativo do autor que, por sua vez, determina uma expectativa sobre sua recepção pelo público, e desta forma o coloca em um dos dois lados da questão: ficção ou não ficção. Entendemos que a discussão sobre a indexação é um aspecto determinante na análise da questão da verossimilhança, já que os limites em que opera o verossímil variam de acordo com as categorias de classificação da obra de arte. Mas essa resposta simples não nos parece suficiente para resolver problemas mais complexos relacionados às atitudes que tomamos diante de filmes de ficção ou não ficção, especialmente no cenário contemporâneo, em que se verifica uma tendência de mistura de gêneros, com um alargamento visível na zona cinzenta entre esses dois polos.

O paradoxo da ficção

“Poesia e crença vagueiam, juntas e separadas, num vazio cosmológico marcado pelos limites da verdade e do sentido.”

(Harold Bloom, Abaixo as verdades sagradas)

Todo final de semana, milhões de pessoas ao redor do globo entram em “salas de cinema”, muitas vezes no sofá de casa, para acompanhar as aventuras, alegrias e sofrimentos de personagens fictícias, ou seja, de entidades que não existem no mundo real tal qual seres humanos, e que vivem histórias inventadas. Mas este detalhe (de não existirem de verdade) não impede os espectadores de se sentirem profundamente tocados por seus destinos. Como é possível, então, que nós sejamos tão facilmente atraídos e comovidos por narrativas fantasiosas?

O “paradoxo da ficção” é um problema filosófico que foi primeiramente formulado num debate entre Colin Radford e Michael Weston, em dois textos publicados em 1975, na mesma edição da revista *Proceedings of the Aristotelian Society*, sob o título *Como podemos ficar comovidos com o destino de Anna Karenina?*. O texto de Weston é uma resposta às proposições de Radford, para quem nosso comportamento emocional diante da ficção é puramente irracional e incoerente. Em um trabalho que faz uma revisão detalhada das teorias da ficção, Sarah Worth entende que este paradoxo pressupõe as seguintes afirmações:

1. Para termos respostas emocionais reais nós devemos acreditar que as pessoas e situações em questão realmente existem ou existiram em algum momento;
2. Quando nos envolvemos com textos de ficção, não acreditamos que os eventos ou personagens realmente existem ou existiram;
3. Personagens e situações fictícias provocam (aparentemente) respostas emotivas reais. (2017, p. 122)

Em sua análise, Worth faz objeções ao paradoxo e às conclusões que Radford emite a seu respeito. Antes, no entanto, de falar sobre elas, retomaremos o caminho trilhado por Radford em seu texto, no qual ele analisa seis hipóteses que tentam explicar o paradoxo.

O autor estabelece de início a seguinte contradição aparente no comportamento humano: se alguém nos conta uma história triste, um relato trágico sobre algo que lhe aconteceu, ou mesmo a alguém que ele ou ela conhece, é normal que fiquemos comovidos, sendo os sentimentos de pena e compaixão a tônica dominante da resposta que daremos diante daquela situação. Mas se, após ver em nosso rosto a expressão de comoção, o narrador nos revelar, com um sorriso irônico, que nada daquilo que contou era verdade, então nos sentiremos ofendidos, irritados e perderemos totalmente a injustificada compaixão por aquelas “pessoas”, que são na verdade apenas personagens de uma narrativa fictícia. Por que precisamos saber que uma história que nos contam é sobre acontecimentos reais para nos sentirmos verdadeiramente tocados por ela, mas quando vamos ao cinema ou lemos um romance esse pré-requisito simplesmente desaparece? Por que no primeiro caso precisamos *acreditar* na veracidade da narrativa, e no segundo, não? Por que adotamos um critério específico para as narrativas de ficção que as diferencia do conjunto de narrativas que encontramos ao longo da vida, sobre o mundo e as pessoas ao nosso redor?

Para Radford, é perfeitamente natural e aceitável o fato de nos sentirmos tocados por representações históricas e filmes documentais, por exemplo, já que tais gêneros tratam de acontecimentos do mundo real. Mas é incompreensível que tenhamos reações semelhantes diante do destino de Anna Karenina, Madame Bovary ou Mercúcio (coadjuvante da peça “Romeu e Julieta”). Ainda que a natureza das emoções provocadas em ambas as condições, a ficção e a vida real, seja distinta – diante da morte de uma pessoa conhecida no mundo real nossa dor será provavelmente mais duradoura e pro-

funda, e além disso a situação exigirá de nós uma atitude concreta no mundo, como ir ao velório e levar flores, por exemplo –, é justamente o que elas guardam de semelhança que, quando comparadas às condições de validação da narrativa, merece nossa atenção.

A primeira explicação para esse fenômeno é a que resgata a inocência pura diante de uma narrativa, como a das crianças – ao menos as muito jovens – que se sentem verdadeiramente apavoradas ao ver uma bruxa no palco em sua primeira visita ao teatro, ou mesmo daqueles primeiros espectadores do cinema que teriam fugido do teatro diante da imagem do trem que se aproximava, filmado pelos irmãos Lumière. Mas, nesse caso, fica evidente que aquele espectador era incapaz de distinguir entre atos de representação e a realidade. Uma extensão desta hipótese implica assumir a clássica condição da “suspensão da descrença”, em que por um ato voluntário fingimos acreditar no que se passa no palco ou na tela, como se apenas virássemos uma chave em nossos cérebros e assim mudássemos instantaneamente nosso mecanismo de crença. As condições físicas da representação no cinema e no teatro, o isolamento produzido pela sala escura em que tudo o que vemos e ouvimos é o que vem da tela e do palco, são determinantes para produzir o funcionamento do mecanismo necessário a este efeito de “suspensão”. No entanto, não é possível crer que somos de fato capazes de simplesmente suspender uma faculdade cognitiva por um determinado período de tempo para usufruir de uma obra de ficção, uma vez que “nunca deixamos de saber que estamos assistindo a uma peça, e uma a respeito de personagens fictícios mesmo em seus momentos mais empolgantes”, conclui Radford (1975, p. 72).

Uma terceira hipótese seria afirmar que somos simplesmente capazes de nos emocionar com a ficção. Ainda assim, essa resposta nada

diria sobre a diferença crucial de critérios que empregamos entre as narrativas de ficção e as de não ficção, o que nos deixa longe de solucionar o problema. A quarta hipótese propõe que essa generalização sobre o comportamento humano, que dá origem ao paradoxo, não tenha fundamento, de modo que não seja possível afirmar que se trata de uma regra as pessoas se emocionarem verdadeiramente diante de narrativas imaginárias, ou que as reações para a não ficção envolvam necessariamente a crença. Radford nos lembra como somos capazes de nos emocionar diante da perspectiva de uma tragédia da vida real. Uma mãe, por exemplo, que ouve a notícia de que uma criança foi atropelada ao sair da escola, mesmo sabendo que seus filhos estão a salvo, os abraçará fortemente quando chegarem em casa, causando-lhes certa surpresa por este comportamento. Ou seja, a mera suposição de um fato é capaz de nos causar verdadeira comoção, ainda que neste caso os “personagens” envolvidos sejam pessoas reais.

Radford lista outros exemplos de como é comum para nós termos reações emocionais intensas diante de cenários hipotéticos, caracterizando-se como um comportamento generalizado nos humanos. Nestes casos, é evidente que a emoção provocada é proporcional à probabilidade do acontecimento na vida real, mas o raciocínio em nada contribui para elucidar o problema. O próprio tipo de situação descrita – acontecimentos imaginários sobre pessoas reais – complica ainda mais a questão, já que se constitui como uma mistura de ficção e realidade.

A quinta resposta tentada pelo autor remete ao poder da representação: as ações a que assistimos em uma determinada encenação nos servem como exemplos de situações reais, e graças a esta conexão mimética nos emocionamos. Radford aceita a validade deste

argumento, já que a arte mimética guarda um aspecto didático no seu espelhamento da vida, pelo qual exercitamos emoções verossímeis. Porém, essa hipótese também não resolve o problema, pois diante da ficção nossa emoção é direcionada aos personagens, a suas histórias e acontecimentos, que são todos frutos da imaginação. Os sentimentos existem em função dos personagens fictícios, e não em função de pessoas reais em situações hipotéticas. O que nos leva, por fim, à última solução proposta por ele: a negação do problema. Há duas formas de sentir, uma na ficção, que dispensa a necessidade de crença existencial, outra na vida real, que exige esta crença. Essa solução, novamente, não explica por que exigimos determinado tipo de crença de um e não de outro, já que o mecanismo da emoção funciona de forma bastante similar em ambos os casos. Somos capazes de torcer por um personagem, como Mercúcio, mesmo sabendo de antemão que ele tem de morrer – do contrário não seria *Romeu e Julieta*, mas outra peça. Ainda assim, torcemos.

Após explorar estas seis hipóteses, a conclusão a que Radford chega é esta: “nossa comoção diante de certas obras de arte, ainda que muito ‘natural’ para nós e apenas neste sentido também inteligível, nos envolve em inconsistência e incoerência” (1975, p. 78). Afinal de contas, comportamentos ilógicos e apartados da análise racional das evidências não são exatamente raros nos seres humanos, como conclui o autor. Assim, Radford reafirma a oposição original de Platão: a arte é emoção, irracional por natureza, e dela não se pode esperar nenhuma razoabilidade lógica.

O artigo de Weston é uma resposta às considerações de Radford, e ele começa por questionar os princípios que fundamentam o aparente paradoxo em questão: “O que precisa ser demonstrado para que sua

alegação seja comprovada é que *apenas* os eventos que acreditamos terem acontecido, ou que são prováveis de acontecer, sejam objetos apropriados para os sentimentos em questão” (1975, p. 82 – grifo no original). Ou seja, o paradoxo só faz sentido se partimos do pressuposto de que não deveríamos, por qualquer razão, nos comover diante da ficção, um pressuposto que Weston não considera passível de comprovação, o que em sua análise resulta na inexistência de um problema nos termos propostos por Radford. Além disso, ele acredita que Radford subestima as diferenças e superestima as semelhanças quando compara as respostas que damos a narrativas ficcionais e a não ficcionais, e que estas similaridades não são argumento suficiente para comprovar a incoerência de certo comportamento humano generalizado diante da ficção. Para Weston, Radford falha em perceber que os tipos de coerência que podemos esperar diante da ficção e diante da realidade são de naturezas essencialmente distintas:

Não é que a tristeza que nos causa a morte de Mercúcio seja o mesmo sentimento, embora equivocadamente inspirado, da tristeza diante da morte de um jovem que existe de verdade, mas que as similaridades e diferenças entre os sentimentos estão ligadas às similaridades e diferenças entre seus objetos. E isso obviamente levanta questões a respeito do *tipo de coerência* que nossos sentimentos em relação a objetos ficcionais têm (Id., p. 85 – grifos no original)

Weston acrescenta que, em relação ao mundo real, ficamos comovidos diante da simples menção a certos fatos, mas isto jamais é verdadeiro na ficção. Qualquer um de nós seria profundamente tocado pela notícia da morte de uma pessoa conhecida, mas na ficção não é o fato que conta, e sim a forma como ele é narrado, os deta-

lhes de sua ocorrência, suas causas e consequências construídas pelo autor dentro da estrutura narrativa. Neste ponto, o autor destaca um aspecto absolutamente determinante para o funcionamento da narrativa artística: sua marca de criatividade e autenticidade. Não são os “fatos narrados” que importam, mas antes a forma como são narrados. Wood defende um argumento semelhante sobre a ficção, ressaltando a relevância dos detalhes para a construção bem sucedida de uma narrativa:

Penso nos detalhes como nada menos que fragmentos de vida que se destacam do friso da forma, implorando-nos para serem tocados. Os detalhes não são, é claro, apenas fragmentos de vida: eles representam essa fusão mágica, em que a máxima quantidade de artifício literário (o gênio do escritor para a seleção e a criação imaginativa) produz um simulacro da máxima quantidade de vida não literária ou real, um processo por meio do qual o artifício é então, de fato, convertido em vida (ficcional, ou seja, nova). (WOOD, 2017, p. 367)

Neste sentido, é como se a ficção funcionasse como uma lente de aumento que realça determinados aspectos dos acontecimentos da vida de forma a transformá-los na própria essência da narrativa. Assim como Wood, Weston reconhece a característica determinante da ficção nessa estratégia de construção: dar vida a uma narrativa depende essencialmente do ato de colocar certos detalhes em evidência.

Outro aspecto observado por Weston é que não são apenas os fatos ou suas probabilidades de ocorrência o que nos emociona, mas também as ideias e as reflexões geradas por sua observação, tanto na realidade quanto na ficção. A arte é um veículo de distanciamento que nos permite refletir sobre a vida, e esta atitude tem o poder de

provocar emoções. Isto vale também para formas de arte não narrativas, como a poesia, por exemplo. O que foge a Radford e constitui o ponto central da crítica de Weston é uma concepção sobre o discurso da arte como uma forma de interpretação do mundo e da vida, na qual os valores e julgamentos morais – o que nos leva a amar ou odiar um determinado personagem, por exemplo – são dependentes das relações constituídas dentro da própria obra de arte, mas também inevitavelmente observados e compreendidos a partir de nossa postura diante dos fatos da vida.

Ao refletir sobre a morte de uma personagem em uma peça teatral, Weston observa que seu significado direto não é fruto de uma relação entre indivíduos no mundo, mas sim entre os elementos do drama, a partir de sua lógica interna. Ainda assim, esta morte significa algo para nós além do palco, e é justamente esta significação, que aponta para o mundo fora da representação, o que nos permite entender por que nos sentimos tocados pela ficção:

A interpretação de uma obra de arte não é um jogo fechado, mas tem sua importância nas suas conexões com aquilo que não é arte, com nossas vidas cotidianas. [...] tal interpretação consiste em articular a relação que a obra tem com outras preocupações nossas que são independentes da arte: no estabelecimento de sua estrutura temática, de sua “visão da vida”. Nossa resposta à morte da Duquesa é uma resposta ao sentido da peça na qual ela existe, e, portanto, à concepção de vida que a peça propõe. (WESTON, 1975, p. 92)

De acordo com essa concepção, uma obra de arte tem um significado, interpretado por nós, que não se encontra preso dentro dos limites da própria obra. Procuramos este significado no encontro

da ficção com nossas ações, pensamentos e sentimentos diante da vida. É justamente por sua capacidade de nos emocionar que amamos a arte, acredita Weston. Portanto, é legítimo pensar que a arte representativa de ficção nos interessa porque ela fala da vida, ainda que sua matéria prima sejam fatos imaginados. A arte é um espaço de manifestação dos sentimentos, das emoções, das possibilidades múltiplas de significação que resistem aos limites do pensamento estritamente racional – e por isso tanto a temia Platão. E como tal, do ponto de vista semiótico, é o campo da comunicação humana em que prevalece o caráter icônico do signo, pois um ícone é “estritamente uma possibilidade” (EP 2:277), uma possibilidade que se configura a partir de uma semelhança, da qual depende o efeito da verossimilhança – é preciso *parecer verdadeiro*, ou seja, tornar-se tão semelhante à vida quanto possível, tornar-se “a coisa mais próxima da vida”, como argumenta Wood. Isso significa que a arte rejeita a razão? Lucia Santaella assim responde:

Há algo de puro sentimento que, como todo sentimento, é indefinível, inalisável, uma totalidade impermeável e impenetrável à fragmentação analítica. Esse algo é tão vago quanto é forte e dominante na obra de Arte. Mas, paradoxalmente, não se trata de um sentimento inconsequente. Ele clama pela razão. Sentimento que quer ser compreendido, que apela à compreensão como um convite irrecusável ao intelecto. (SANTAELLA, 1992, p. 187)

O universo da Primeiridade, no qual domina o aspecto icônico do signo, é o mundo das possibilidades – o jogo aberto da arte. Mas, como Santaella explica, isso não quer dizer que o racional esteja fora do jogo, pois a semiose é um processo que caminha da Primeiridade

para a Secundidade, e daí para a Terceiridade, onde o signo produz um interpretante de si mesmo. Esse interpretante, para Peirce, tem três categorias: imediato, “o interpretante representado ou significado no Signo”, o dinâmico, “o efeito efetivamente produzido na mente pelo Signo”, e o normal ou final²³, que é “o efeito que seria produzido na mente pelo Signo após o desenvolvimento suficiente do pensamento” (CP 8.343). Enquanto na arte o interpretante produzido nos chama à contemplação e reflexão, diante de uma representação dos fatos do mundo, como num programa jornalístico, somos chamados à ação. Será preciso, portanto, considerar toda essa trajetória em qualquer análise de um objeto artístico, para que se possa produzir uma compreensão abrangente de seu significado.

Os limites da verdade na não ficção

“todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção.”

(Philippe Lejeune, O pacto autobiográfico)

Sarah Worth, em *In Defense of Reading* (2017), faz um trabalho de revisão dos principais conceitos e paradigmas que envolvem a questão da representação na arte, revisitando autores clássicos e incorporando algumas reflexões contemporâneas da psicologia e dos estudos da mente sobre a forma como nosso cérebro reage diante das narrativas. Segundo a autora, os mais recentes estudos da cognição não têm sido capazes de identificar uma distinção clara no cérebro humano que se-

pare nossos processos de interação com a ficção dos da não ficção. Ela observa que reagimos tanto à ficção quanto à não ficção de forma semelhante, empregando os mesmos mecanismos cognitivos:

O que é necessário para entendermos os mecanismos de uma narrativa, seja ela ficcional ou não, é basicamente a mesma coisa – construção do enredo, desenvolvimento de personagens, ser capaz de localizar os personagens no tempo e no espaço, e ser capaz de entender relações de causa e efeito, entre outros. Empregamos a memória e a imaginação para extrair o sentido das narrativas. O estatuto de verdade ou de referência pouco importa para o mecanismo da compreensão de narrativas. (WORTH, 2017, p. 87-8)

Isto não quer dizer, no entanto, que não seja possível identificar diferenças entre os dois conjuntos narrativos de forma a categorizá-los como discursos distintos. Nossa dificuldade em estabelecer uma linha fronteira clara, em se tratando de aspectos cognitivos ou estilísticos, nos direciona a tentativas de responder ao problema por outros caminhos. Worth lembra que a dicotomia ficção versus não ficção é mais do que apenas uma divisão de gêneros, um rótulo nas prateleiras das livrarias ou no menu dos serviços de *streaming*, pois estas duas palavras representam “termos normativos” (Id., p. 83), assim como definem categorias conceituais, pois se referem a objetos e experiências distintas. Assim como tentamos separar filmes a partir desta dicotomia, dividimos nossas asserções e posturas diante das narrativas em geral com outras, como real X falso, verdade X mentira, crença X imaginação. Os problemas surgem quando tentamos empregar tais dicotomias para fins classificatórios de conjuntos de obras de arte.

Por isso, entende a autora, “ficção” e “não ficção” não são campos

mutuamente excludentes que podem ser definidos categoricamente e de forma essencialista. Trata-se de dois conjuntos abrangentes cuja definição é volátil e engloba diversos aspectos, tanto formais quanto contextuais. Além disso, os critérios de definição estão sujeitos a transformações ao longo do tempo. Um exemplo claro dessas transformações é a maneira como tratamos hoje a Bíblia, ou ainda os mitos da Grécia antiga, em comparação com a forma como esses textos eram precebidos há centenas de anos. É possível enxergar nessa transição temporal e na consequente mudança de postura avaliativa que ela implica a dicotomia mais comum quando se trata de separar o discurso ficcional do não ficcional: crença X imaginação. Ou seja, originalmente, a Bíblia, por exemplo, era um texto que pertencia ao universo da crença, cujos relatos eram tomados por verdadeiros enquanto asserções sobre o mundo real. Hoje prevalece a interpretação de que há muito conteúdo imaginário ou mítico nos relatos bíblicos – ao menos no ambiente acadêmico. Harold Bloom (2012) observa que, no mundo antigo, a verdade da poesia estava no seu sentido alegórico, enquanto a verdade da Bíblia estava no sentido literal do texto.

Mas o que significa, de fato, dizer que acreditamos em uma narrativa? Crer em algo significa acreditar que aquilo é verdadeiro, e Worth destaca que é possível fazermos isso de duas formas diferentes, que envolvem por sua vez dois tipos distintos de verdade. A “verdade factual” (*correspondence truth* – 2017, p. 115) é aquela que, por convenção, se pressupõe como regra para a atividade do jornalismo, da pesquisa histórica e da ciência em geral. Esta verdade deve ser definida por critérios objetivos e verificáveis, e os discursos que se constroem a partir dela seguem um imperativo ético, assumindo o risco de serem considerados mentirosos ou falaciosos caso falhem

na sua representação. Trata-se de associar a crença numa determinada asserção a um estado de coisas no mundo físico.

O outro tipo de verdade é o da “coerência” (*coherence truth*), que se revela bem mais complexo: este tipo de verdade “pode se referir à coerência interna de uma narrativa, seu enredo, mas também às muitas ‘verdades’ que a ligam a outras crenças que posso ter a respeito de um texto” (Id., p. 113). Ou seja, os leitores não apenas atentam para a lógica interna de uma narrativa, mas também fazem julgamentos morais a respeito das atitudes dos personagens, avaliam seu caráter, suas palavras e seu posicionamento diante das questões da vida. Portanto, não temos crenças apenas a respeito de aspectos existenciais daquilo que é apresentado nas narrativas, mas também formamos crenças avaliativas a respeito dos aspectos éticos e morais envolvidos na história. Nossa aceitação da narrativa, ou seja, nossa percepção de sua verossimilhança, depende dessas duas formas de percepção do que é verdadeiro.

Worth acredita que ignorar essa dupla possibilidade de relacionarmos crenças a verdades está na base do problema do paradoxo da ficção. Ou seja, só é possível acreditar que existe de fato uma situação paradoxal na manifestação de emoções diante de mundos ficcionais se entendermos a ideia de crença de forma restritiva, como se uma crença verdadeira só pudesse existir diante de verdades factuais – o que, ela acredita, obviamente não é o caso. Outra observação que merece destaque é que na literatura de ficção, como em toda obra de arte, há de se atentar para a qualidade do texto, pois “uma prosa melhor e personagens mais convincentes têm maior probabilidade de evocar sentimentos no leitor” (Id., p. 102), uma reflexão que não entra em questão na discussão do paradoxo, mas que é absolutamen-

te essencial para compreendermos o efeito de verossimilhança, pois personagens ruins, do ponto de vista da construção narrativa, assim como falhas de enredo, terão como efeito diminuir, ou até mesmo comprometer, o efeito de verossimilhança de uma obra.

Para a autora, ainda que não seja possível distinguir categoricamente a ficção da não ficção, os dois conjuntos fazem usos distintos dos dois tipos de verdade que ela identifica, ou seja, estes conjuntos narrativos se distinguem pela forma como adotam regimes de verdade específicos. E estas combinações implicam numa postura diferente diante do mundo e do leitor. Assim, as narrativas de não ficção:

Devem ser plausíveis ou críveis. Devem aspirar a ser verdadeiras, mas não da forma que afirmações propositivas podem ser verdadeiras, uma vez que estas dependem basicamente de seu caráter de correspondência factual. Os fatos são sempre verdadeiros num contexto, em relação a outros fatos e em relação ao tempo e espaço. As histórias são verdadeiras e são de não ficção num contexto, também. A não ficção não deve ser apenas algo que “supostamente” ou “imaginem que” ou ainda “acredita-se que”. A literatura de não ficção deve “deduzir que”, “alegar que”, “comprovar que”, ou ainda dizer que “aconteceu tal que”. A literatura de não ficção deve convencer seus leitores de que “aconteceu desta forma” e não de outra. (Id., p. 117, grifos no original)

Este compromisso da não ficção com as afirmações sobre o mundo está, em última instância, limitado pela própria natureza incompleta e parcial daquilo que uma linguagem, seja ela verbal ou não, e suas estruturas narrativas podem revelar. Narrar é uma maneira de interpretar a realidade, por meio da qual estabelecemos ordens e hierarquias de valor para os acontecimentos, na ficção e na não ficção,

o que impossibilita qualquer presunção de fidelidade total de uma determinada representação com respeito aos fatos. Esta consciência sobre a natureza parcial da narrativa, uma característica comumente associada ao pensamento pós-moderno, nos impede de qualificar as narrativas de não ficção como transparentes. Como afirma Worth, “O gênero da não ficção promete algo que jamais pode entregar plenamente, a não ser como verossimilhança” (Id., p. 119). O que não impede que a transparência possa ser um efeito, esteticamente construído, empregado pela narrativa com o propósito de legitimar sua aproximação ao real, sem que isso precise ser, necessariamente, considerado uma tentativa de ilusão.

Para Peirce, no entanto, essa “falha” da linguagem é intrínseca à própria natureza da representação, que é sempre incompleta e, portanto, falível por essência. É o que sua teoria expressa pelo conceito de “falibilismo”, que define a natureza imperfeita de todo signo: “nosso conhecimento nunca é absoluto, antes está sempre como se flutuasse num ‘continuum’ de incerteza e indeterminação” (CP 1.171). Segundo esta perspectiva, não faz sentido desacreditar o gênero cinematográfico documentário por ele ser uma representação imperfeita do real, mas isto tampouco significa que tal imperfeição inerente à semiose sirva como justificativa tácita para o descompromisso ético.

Esta hipótese de que há uma falha fundamental no documentário, dada sua incapacidade de representar a realidade objetivamente e de forma transparente, tornou-se um paradigma daquilo que Carroll chamaria de “ceticismo pós-moderno” (1996). A ideia está claramente expressa na teoria do documentário de Nichols (1984, p. 63), que afirma: “O filme é, pois, um simulacro, um traço externo da produção de significado a que nos propomos a cada dia, a cada mo-

mento. Não vemos uma imagem supostamente imutável e coerente, magicamente representada numa tela, mas a evidência de um ato historicamente enraizado”. Segundo essa linha de pensamento, não é possível confiar nas imagens como um retrato fidedigno do real, pois elas estão sempre e inevitavelmente contaminadas por intenções autorais, explícitas ou não.

A ênfase nos processos construtivos da argumentação gera, argumenta Carroll (1996), um ceticismo exagerado contra a representação. Para o filósofo, a negação da objetividade enquanto uma estratégia válida de aproximação à realidade, seja no cinema ou em outros campos da expressão e do conhecimento, é uma hipótese constituída a partir de argumentos débeis. Além da contradição inerente à defesa do argumento da impossibilidade última de uma comunicação objetiva por meio da linguagem²⁴, o que significa dizer que o próprio argumento que se elabora não pode almejar a ser “objetivo”, Carroll (Id., p. 285) vê ingenuidade na base deste ceticismo, calcado na ideia de que nenhuma outra objetividade pode ser possível além daquela que é absoluta e incontestável, desprovida de qualquer influência avaliativa do indivíduo – o que é, obviamente, uma impossibilidade. Ele aponta para a fraqueza do argumento ao comparar a ideia da impossibilidade de objetividade no cinema documental com outros campos do conhecimento, e afirma: “podemos todos concordar que a objetividade pode ser difícil de se garantir; mas ainda assim é uma possibilidade para o cinema de não ficção assim como o é para a ciência e a história” (Id., p. 300). Negar a objetividade como uma postura possível diante dos fatos da vida implicaria em invalidar a ciência e o jornalismo, por exemplo.

O reconhecimento de sua característica essencialmente narrativa,

²⁴ Carroll dirige sua crítica especificamente a Michael Renov, Bill Nichols e Hayden White.

e como tal refém das limitações do aparato fílmico e da linguagem cinematográfica que limitam um acesso objetivo à realidade, levou o cinema documentário a uma crise de identidade que resultou em duas atitudes: a sua negação (todo filme é uma obra de ficção); a compulsão por expor suas técnicas construtivas como forma de assumir abertamente sua imperfeição enquanto discurso do real. Como afirma Fernão Ramos, “A reflexividade, na verdade, é a saída, no vetor ético, do discurso que gira em volta do posicionamento subjetivo estilhaçado” (2000, p. 2). Ou seja, o documentário se propõe a representar a vida como ela é, mas não é capaz disso porque, como todo produto da mediação semiótica, é uma construção parcial; daí decorre que expor suas entranhas é a única saída ética. Ramos entende que há “uma certa ingenuidade epistemológica” (Id., p. 3) nesse sentimento de culpa do documentário em relação a seus limites como meio de representação, bem como uma “modéstia do sujeito diante da representação” (Id., p. 5) na postura dos cineastas, o que resulta na negação do seu valor como gênero, resumido na postura niilista de que “todo filme é um filme de ficção”. Para Ramos, o documentário possui um vínculo ético com a verdade, mas não com uma noção pristina e idealista de “verdade”, pois não nega sua condição de representação: “Podemos constatar que a verdade possui um leque de validade que oscila, e que esse leque se relaciona ao conjunto de fatos que congregamos para servir de base à interpretação” (RAMOS, 2008, p. 32).

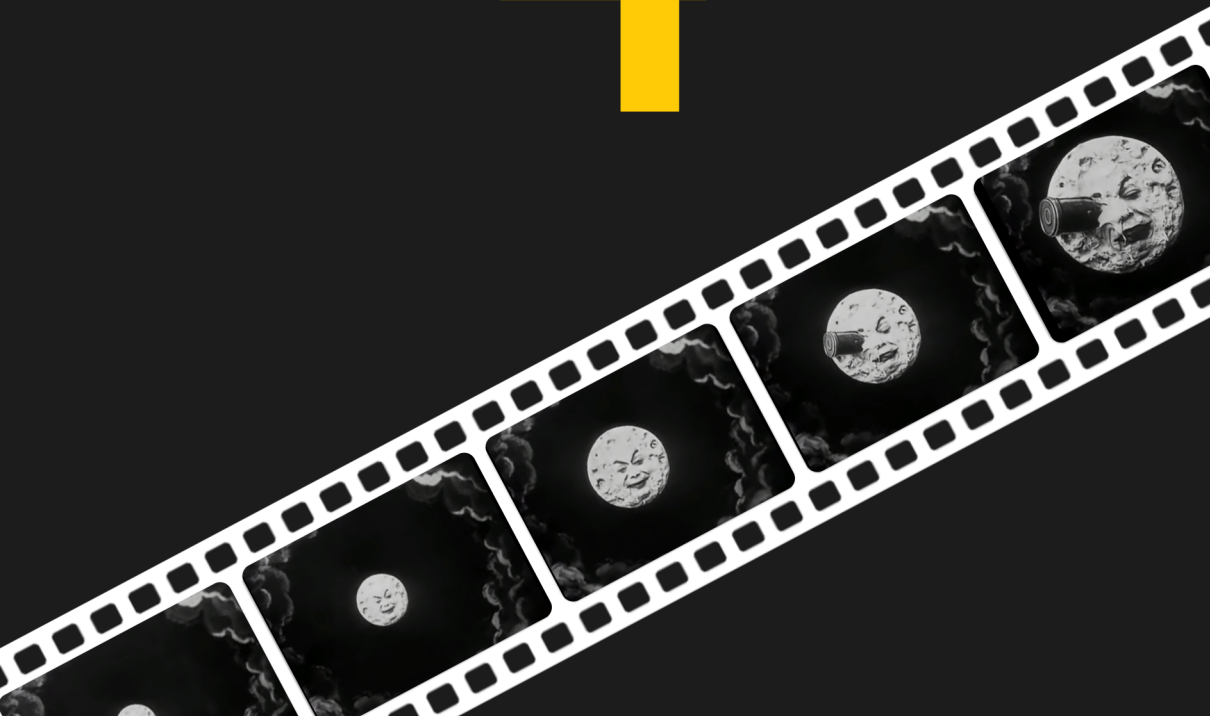
De forma semelhante a Carroll, Ramos argumenta que não é necessário defender a representação absolutamente transparente para sustentar a validade do filme documentário, que se caracteriza pela sua proposta de uma construção assertiva sobre o mundo. O fato de que a imagem-câmera (aquela que é um produto da presença física

do objeto diante da câmera), matéria-prima do filme documentário, seja uma representação limitada da realidade que se propõe captar não é um argumento que anula sua legitimidade. Mas se a imagem-câmera não é a garantia de um retrato perfeitamente fidedigno da realidade, por que o documentário está tão fortemente ligado a ela? Ramos assim explica:

O motivo talvez esteja no fato de que a imagem-câmera permite que adicionemos uma espécie de *surplus* nas asserções sobre o mundo. Esse *surplus* é a figuração do mundo na tomada (que existe para o espectador abrindo-se em sua determinação na fruição), de modo particular, ancorando-se na *presença* do sujeito que sustenta a câmera. [...] A imagem-câmera traz em si, como singularidade, a dimensão da tomada. É o *surplus* da âncora no mundo, no enunciar asserções, que as adensa, as intensifica, levando à caracterização mais plena da tradição documentarista. (RAMOS, 2008, p. 73)

Não por acaso, as marcas mais evidentes de uma estética realista que se associa ao filme documentário são justamente aquelas em que o momento da tomada é colocado em evidência, como a imagem tremida e desfocada, a luz natural, o plano sequência, enfim, marcas da escrita fílmica que comunicam ao espectador um sentido do presente do momento da filmagem. A valorização de elementos da estética realista, no entanto, não é uma característica exclusiva do universo da não ficção. Na contemporaneidade, o filme de ficção tem buscado frequentemente o efeito estético desse *surplus* mencionado por Ramos. A seguir, buscaremos investigar em que medida essa estética realista, a produção do “efeito do real”, é um elemento determinante para a produção de verossimilhança no audiovisual.

4



Discurso e signos do realismo: da literatura ao cinema

Antes do cinema houve a ascensão do romance moderno. Esta forma narrativa em prosa, que se consolida na Europa ao longo dos séculos XVIII e XIX, tornou-se um modelo de expressão artística e intelectual para o mundo ocidental. Ele foi produto de uma nova maneira de pensar a existência humana que mudou a direção do olhar sobre a sociedade, do passado para o presente, e colocou o indivíduo no centro de sua atenção. Filho do racionalismo cartesiano, o romance é tributário da concepção de que “a descoberta da verdade é concebida como uma empreitada individual, logicamente independente da tradição do pensamento antigo” (WATT, 2000, p. 13), e justamente por isso precisou romper com o passado. Para Watt, o romance, que em inglês é chamado de *novel*, é a manifestação mais característica desse impulso do homem moderno em direção à novidade, uma forma que traz como valores supremos a originalidade e o individualismo, em oposição direta à literatura clássica, inspirada nas tradições e nos mais elevados valores da sociedade.

Watt credits aos ingleses Defoe, Richardson e Fielding a origem dos fundamentos da prosa realista que se tornariam centrais para o desenvolvimento da narrativa moderna. Ao criarem personagens como Robinson Crusóe, Tom Jones e Pâmela, estes autores fizeram algo de radicalmente novo na literatura: fundaram uma tradição narrativa focada nas memórias de vida de indivíduos aparentemen-

te ordinários, que passam pelo mundo com os sofrimentos e atribulações mais humanamente comuns. Se na literatura épica a vida era descrita “com base nos valores”, no romance moderno ela passa a existir em função da “passagem do tempo” para o indivíduo (Id., p. 22). Esta nova estética carrega duas das marcas distintivas do que passaríamos a conhecer como “realismo”, a caracterização dos personagens e a descrição do cenário: “o romance certamente se distingue de outros gêneros e formas anteriores da ficção pela grande atenção que dedica sistematicamente à individualidade de seus personagens e à detalhada apresentação do ambiente” (Id., p. 17-18).

O que ficou conhecido como o movimento realista na literatura, no entanto, ganharia forma no século seguinte ao surgimento destes precursores ingleses. Uma proposta estética que carregava esse título surge na França em meados do século XIX como uma reação ao movimento romântico. Os poetas ingleses Wordsworth e Coleridge, na virada do século XVIII para o XIX, haviam definido a ascensão de uma sensibilidade artística que clamava pela emoção e pela liberdade de expressão, ultrapassando a fronteira racional do verossímil (como discutimos no capítulo Arte e Representação), dando vazão à intimidade de caráter “romântico”. Os realistas franceses, cujos marcos são o manifesto *Le Réalisme*, do romancista Champfleury, e o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, publicados em 1857, preconizavam a precisão documental combinada à visão sociológica como princípios literários mais elevados, assumindo o compromisso com um tratamento objetivo da realidade para retratá-la fielmente, em posição contrária à liberdade poética e ao devaneio – uma postura claramente inspirada no positivismo cientificista de sua época²⁵. Sal-

²⁵ Oxford Concise Companion to English Literature, London, 2007.

vatore D’Onofrio assim define o movimento literário chamado de Realismo: “designa as obras literárias modeladas em estreita imitação da vida real e que retiram seus assuntos do mundo circunstante, encarado de maneira objetiva, fotográfica, documental, sem participação do subjetivismo do artista” (2004, p. 380). O autor também destaca que o realismo enquanto uma qualidade da narrativa, num sentido mais abrangente, reproduz um anseio que é absolutamente natural a toda forma de arte, e, portanto, nada original, qual seja, o de se aproximar da vida. Os próprios românticos acreditavam que a expressão da individualidade do poeta era, comparada à literatura clássica que os antecederam, uma forma mais legítima de manifestar sentimentos e pensamentos verdadeiros sobre a vida e o mundo. Assim, o que realmente mudaria ao longo do tempo seriam as estratégias empregadas por diferentes autores e movimentos, e o grau de intensidade em que cada movimento estético buscaria estabelecer a ligação da obra com o mundo.

A literatura francesa ocupa posição central nessa virada realista e Flaubert será considerado o fundador de um novo estilo narrativo, de forma que o conjunto de seus romances representa um divisor de águas na história da literatura ocidental. Para Wood, o narrador flaubertiano reproduz o efeito de uma câmera que foca naquilo que lhe interessa, mas como se não tivesse qualquer intenção nisso, criando uma “prosa impessoal, na qual os detalhes simplesmente se acumulam, assim como na vida” (2008, p. 41). Wood cita um trecho de uma carta de Flaubert, de 1852, em que o romancista declara: “Um autor em sua obra deve ser como Deus no universo, presente em todo lugar e visível em nenhum” (Id.). Mais tarde, James Joyce, autor ligado ao movimento modernista na literatura, ecoaria esse pensamento em

seu primeiro romance, *Um retrato do artista quando jovem* (1916), na voz de seu personagem-narrador Stephen Dedalus: “O artista, como o Deus da criação, permanece dentro, junto, atrás ou acima da sua obra, invisível, clarificado fora da existência, indiferente, raspando as unhas dos seus dedos.” (p. 267). O efeito desejado com esta técnica é o de produzir a sensação de que a obra de arte é “assim como a vida”, o que se alcançaria pela organização explícita de uma série de detalhes que se apresentam, disfarçadamente, como se fossem aleatórios (WOOD, 2008, p. 43). É justamente em torno desse caráter de “aleatoriedade” do detalhe que Barthes vai se debruçar no ensaio “O efeito do real”, que abordaremos mais à frente neste capítulo.

Em outra obra na qual discute a questão do realismo na literatura, Wood (2017) se apropria da metáfora criada pela escritora inglesa George Eliot, que diz que “a arte é a coisa mais próxima da vida”, e conclui que a qualidade da verossimilhança é indissociável da estética do realismo, mesmo nos casos em que um determinado gênero se distancia dela. Ele entende que pensar a relação mimética entre a arte e o mundo é uma tarefa central para a estética, pois é justamente para falar do mundo e da nossa condição humana que a arte existe, em qualquer circunstância. Para ser “real”, a arte precisa construir um universo que convença seu leitor da sua realidade, e “nosso poder de validá-la deriva tanto de nossa percepção do que é de fato real (‘a vida’) quanto da nossa percepção do real fictício (a realidade do romance)” (WOOD, 1999, loc. 117).

O realismo, portanto, não seria um gênero em si mesmo, mas o parâmetro a partir do qual se classificam os demais gêneros da ficção, que se definiriam a partir de seu grau e forma de ligação com a realidade, e por comparação àquilo que chamamos de “realista”

(WOOD, 2008, p. 247). Ou seja, toda forma de arte é, em sua essência, realista, no sentido de que a realidade será sempre o parâmetro central a partir do qual julgaremos a representação. Esta é, em resumo, a mesma opinião defendida por Carroll em seu clássico artigo de 1983, *From Real to Reel: entangled in nonfiction film*, a respeito do realismo no cinema:

Chamar um filme ou grupo de filmes de realista significa chamar atenção para algumas características que esses filmes têm e que outros filmes não. [...] Realismo não se trata apenas de uma relação entre filmes e o mundo, mas é uma relação de contraste entre filmes que é interpretada em virtude de analogias a aspectos da realidade. (CARROLL, 1983, p. 32)

Ao final do século XIX, um pouco antes do nascimento do cinema, a literatura realista havia caminhado em direção a um novo movimento, o Naturalismo, que se propõe a ser um “estudo do homem natural”, nas palavras de seu maior representante, o romanista francês Émile Zola (D’Onofrio, 2004, p. 381). Em *Germinal* (1885), Zola retrata a vida dos trabalhadores das minas de carvão e discute sua condição social sob uma perspectiva sociológica marxista. Peter Childs e Roger Fowler (2006) observam que o programa realista/naturalista em muitos casos se consumiu na obsessão com a descrição extremamente detalhista dos ambientes e com a produção de documentos sociológicos que tinham a pretensão de explicar a vida social, de forma a perder o foco nas qualidades formais da prosa literária. O que viria a seguir, a literatura modernista do início do século XX, seria uma resposta a esse empobrecimento da expressão artística literária, que vai se manifestar por meio de uma literatura

que explicita sua ficcionalidade – como nas obras maduras de Joyce e Woolf, por exemplo.

A questão do realismo na representação foi, portanto, especialmente cara à cultura literária francesa do século XIX. Como observa Watt, os realistas franceses colocaram em evidência “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (2000, p. 11). É, portanto, possível deduzir que este contexto literário acabaria influenciando fortemente o pensamento sobre o cinema que se desenvolveria no século seguinte, que também terá a França como um centro gravitacional. Não apenas porque a narrativa literária foi uma importante inspiração para a linguagem do cinema em sua origem, mas também porque o cinema vai gradualmente assumindo o espaço da ficção no imaginário popular ao longo do século XX. Tornamo-nos uma cultura do audiovisual, das telas vibrantes com imagens em movimento. Além disso, não é por acaso que quando teóricos do século XX falam da literatura realista frequentemente recorrem a expressões como “o olhar da câmera” para descrever o efeito deste estilo de narrativa, empregada no sentido de caracterizar uma estética de caráter objetivo, que absorve detalhes do mundo com grande precisão e aparente impessoalidade. Tornou-se natural para nós associarmos a noção de objetividade na representação com o mecanismo da câmera que captura imagens do mundo que se apresenta diante de suas lentes.

Podemos dizer, portanto, que o cinema nasce na virada do século XIX para o XX sob a marca estética do realismo. Uma nova técnica de captura e reprodução da realidade derivada da fotografia, ele surge com a responsabilidade de ser a manifestação artística dotada do mais alto coeficiente de realismo, como destaca Christian Metz:

Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a espetáculo quase real... [...] Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de *participação* (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade [...]. Há um modo filmico da presença, o qual é amplamente *crível*. (METZ, 1966, ed. 1977 p. 16-17)

Para Metz, o cinema opera um efeito hipnótico que realiza uma transferência da mente do espectador da “vida lá fora” para “a vida na tela”. Essa transferência se dá por meio de uma ligação que é tanto emocional quanto racional, e que depende dos “índices de realidade” dos quais se impregna a imagem em movimento. A imagem cinematográfica carregaria um poder de verossimilhança que está calcado em sua própria natureza material.

Consequentemente, a linguagem do cinema vai se constituir e desenvolver sob a marca desse realismo natural, o da película onde as imagens do que existiu diante da câmera se fixam por um processo químico. Esse caráter de “signo do real” está presente no cinema desde os *travelogues* e as filmagens de encenações teatrais, que formam sua primeira infância, até toda sorte de ficção e filmes documentários que se produzem hoje com o auxílio da tecnologia digital, em que a película fílmica já não existe mais. A seguir, nos propomos a revisar algumas formulações de autores que se dedicaram a discutir a concepção do realismo na arte e no cinema, como Bazin e Barthes, desde suas origens até os dias atuais, a fim de melhor entender sua problemática contemporânea.

A estética realista no cinema

“O que nenhum olho humano é capaz de capturar, nenhuma caneta, pincel, lápis é capaz de descrever, sua câmera captura sem saber o que é, e fixa com a escrupulosa indiferença da máquina”.

(Robert Bresson, Notas sobre o Cinematógrafo)

Não há teórico do cinema mais fortemente ligado ao conceito de realismo cinematográfico do que André Bazin. No clássico ensaio “A ontologia da imagem fotográfica”, de 1945, ele discorre sobre o poder que a fotografia possui de “embalsamar o tempo”, de eternizar momentos da nossa existência, e do grande impacto que sua invenção representou para as artes figurativas, libertando a pintura do impulso da representação verossímil, uma vez que a fotografia seria por essência uma representação muito mais próxima da realidade do que qualquer pintura jamais poderia almejar. Tal poder representativo seria um produto exclusivo da máquina, pois a fotografia nos daria “a satisfação completa de nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (BAZIN, 1991, p. 21).

O cinema, por sua vez, não só incorporaria esse poder mimético, até então inédito, da imagem fotográfica, mas o levaria a um grau mais elevado ao acrescentar-lhe dois outros elementos, o som e a duração do movimento (ou, antes, sua ilusão), satisfazendo por completo nossa “obsessão pelo realismo” (Id.). Mas diferentemente da fotografia, na qual “fruímos da ausência do homem” (Id.), o cinema era uma linguagem, e para Bazin esta linguagem deveria valorizar sobretudo os aspectos que caracterizam sua ligação exclusiva

com o mundo, preservando seu realismo inerente, sob pena de perder o “poder irracional que nos arrebatava a credulidade” (Id., p. 22).

Em introdução à edição brasileira da coletânea dos ensaios de Bazin, Xavier (1991) destaca que o realismo cinematográfico delineado pelo autor apresenta uma concepção da “produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas” (Id., p. 8). Ou seja, a câmera não deve buscar um controle absoluto sobre aquilo que filma, possibilitando que haja um espaço de manifestação da existência pura e simples do mundo diante de sua lente.

Mas o pensador francês não foi um ingênuo defensor do poder mágico de captura da realidade pela máquina. Pelo contrário, ele se dedicou à compreensão da construção estética da linguagem cinematográfica como um processo artístico criativo, que se deve fazer a partir de escolhas que, em sua concepção, privilegiem o realismo técnico que constitui a própria essência do cinema. Tais escolhas, por sua vez, jamais escapam às condições de seu tempo histórico, por isso ele afirma que “A estética cinematográfica será social ou o cinema não terá uma estética” (BAZIN, 2016, loc. 40032).

O que era o “realismo” para Bazin? Como ele mesmo resume, em ensaio sobre o neorealismo italiano, escrito em 1948: “Chamaremos, portanto, *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela” (1991, p. 243, grifo no original). Segundo Xavier (1991), nesta missão um conjunto específico de escolhas técnicas se destacaria: “o ‘plano-sequência’, os movimentos de câmera, o uso da profundidade do campo visível, o respeito à duração contínua dos fatos, a minimização dos efeitos de montagem” (Id., p. 08). Não por acaso, Bazin tece grandes elogios a

Orson Welles e ao uso, entendido por ele como revolucionário, que o diretor norte-americano faz em seus filmes da profundidade de campo, que representou um ganho de realidade para a linguagem do cinema: “graças à profundidade de campo da objetiva, Orson Welles restituiu à realidade sua continuidade sensível” (Id., p. 245).

Por outro lado, as críticas e restrições de Bazin ao emprego de trucagens, maquetes, efeitos especiais em geral e de certos usos da *mise-en-scène* no documentário, por exemplo, têm sempre o parâmetro do verossímil em seu horizonte – para ele, o cinema que se afasta da estética realista perde credibilidade, incorrendo em uma grave falha. Em ensaio sobre os filmes de exploração, gênero que se dedica a reconstituir grandes aventuras de exploradores e cientistas, Bazin comenta: “Todas as maquetes em estúdio constituem uma proeza de truques e imitações. E para quê? Para imitar o inimitável, reconstituir aquilo que por essência só ocorre uma vez: o risco, a aventura, a morte” (Id., p. 36). Para o crítico, trata-se de um exemplo do que acontece uma vez que o filme abandona seu vínculo com a imagem do real para se apoiar em elementos que não são capazes de restituir a significação daquilo que pretendem representar.

Igualmente enganoso seria supor que a visão baziniana do realismo represente a defesa de um conservadorismo estético, contrário a avanços tecnológicos. Em “O mito do cinema total”, ensaio de 1946, Bazin afirma categoricamente: “todos os aperfeiçoamentos acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-lo de suas origens. O cinema ainda não foi inventado!” (Id., p. 31). Para o pensador francês, o cinema em sua origem é o sonho da representação mais perfeita possível da realidade, o que nos leva a concluir que suas restrições a efeitos especiais se baseiam tanto na pobreza do resultado

estético, com seu conseqüente impacto negativo para a percepção de verossimilhança, quanto na sua ruptura com a realidade enquanto representações abstratas. É neste sentido, ao reconhecer que a concepção do “cinema total” depende do progresso tecnológico da arte, que a afirmação de que o cinema ainda não nasceu se sustenta.

Se vivo fosse hoje, seria Bazin um entusiasta das tecnologias de realidade virtual? Difícil dizer, já que muitas vezes as análises que ele fez sobre o uso de efeitos no cinema parecem contraditórias, ora condenando-as, ora elogiando-as pelo efeito realista alcançado. Mas é certo que ele tinha especial interesse pelo desenvolvimento tecnológico do cinema e seus impactos para a estética realista, como podemos ler no já mencionado ensaio a respeito do neorealismo italiano:

Desde o fim da heresia expressionista e principalmente desde o cinema falado, podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo. Entendamos *grosso modo* que ele quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica. Com isso, o cinema opõe-se claramente à poesia, à pintura, ao teatro para se aproximar cada vez mais do romance. (Bazin, 1991, p. 243)

Dentro desta perspectiva, a partir do realismo técnico, resultado do poder de representação da máquina, se constrói uma linguagem cinematográfica realista e se torna possível a junção entre a técnica e a estética no fundamento material do filme. No caso específico do cinema, que se propõe a “criar a ilusão do real” (Id.), essa linguagem se equilibra entre a realidade do mundo que se filma e os artifícios empregados para a construção da narrativa. Por isso mesmo a esté-

tica será sempre um produto do seu tempo, das condições sociais e históricas do momento em que se manifesta. Analisando o cinema italiano dos anos 1940, Bazin destaca que não poderia haver outra forma de filmar, outras temáticas possíveis que não aquelas que servem para falar do reerguimento do país no momento do pós-guerra, pois “essa realidade se impõe de tal forma que não é possível falar de outra coisa” (Id., p. 238).

Uma característica marcante da escola neorrealista foi o uso de atores amadores em suas produções. Na França, Robert Bresson faria desta característica um princípio estético rígido, chegando inclusive a nunca repetir atores e atrizes em seus filmes. A esse respeito, ele escreveu em seu *Notas sobre o cinematógrafo*, de 1975, uma coletânea de pensamentos sobre o cinema: “Sem atores. (Sem direção de atores.) Sem papéis. (Sem falas para aprender.) Sem encenação. Apenas o uso de modelos de trabalho, retirados da vida. Sendo (modelos) ao invés de parecendo (atores)” (1977, p. 5). Para Bresson, as pessoas que encarnavam os personagens de seus filmes não deveriam fazer qualquer esforço para se “parecer” com seus personagens, deveriam naturalmente representar os tipos desejados sem qualquer pretensão ou ensaio, como se emanassem características que lhes fossem absolutamente naturais.

Ainda que não chegue a enunciar uma visão tão radical quanto a de Bresson, que nega frontalmente a encenação, podemos entender que a concepção de representação em Bazin está próxima daquela que é expressa pelo cineasta. Entretanto, o crítico faz a ressalva de que este aspecto em específico, o uso de atores amadores, não pode ser automaticamente visto como um traço de realismo, pois “Não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar his-

toricamente o realismo social no cinema [...], porém, a negação do princípio da vedete e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais” (BAZIN, 1991, p. 240). Ou seja, trata-se de um determinado uso que se faz desse recurso, neste caso, com o objetivo específico de buscar uma representação mais próxima da realidade que se pretende filmar, obtendo um retrato concretamente realista dos personagens, cuja aderência ao papel representado não depende de uma imagem construída anteriormente na indústria do cinema. Um cinema calcado nos tipos clássicos, vinculado ao *star system*, não deixaria de ser pobre em realismo por simplesmente empregar pessoas comuns em seus filmes. O realismo que Bazin busca delinear é resultado de uma técnica narrativa, de um modo de se contar a história que caracteriza sua estética, e da qual a técnica de encenação e a formação do elenco são elementos determinantes.

Há ainda outro aspecto interessante a se notar na descrição que Bazin faz da trajetória histórica do desenvolvimento da representação cinematográfica, que seria guiada por um interesse no constante incremento da impressão de realidade, de forma que o cinema se afasta da poesia para “se aproximar cada vez mais do romance”. Entendemos que essa analogia com o romance se explica justamente no que diz respeito à constituição dos personagens, ou seja, assim como numa obra literária as personagens são construídas unicamente por tudo aquilo que a obra lhes dá, já que em princípio não têm existência fora dela (o que não se aplica no caso de personagens históricos, naturalmente), Bazin (e Bresson, de maneira ainda mais enfática) manifesta o desejo de que a personagem no cinema seja “independente” do ser humano que a representa diante da câmera. Ou seja, personagens de um filme devem ser como signos indiciais

de si mesmos dentro da obra cinematográfica – nosso julgamento sobre eles não deve se contaminar pelo conhecimento de quem são os atores e atrizes fora do filme. Naturalmente, tal pretensão não se constituiu como uma tendência dominante na história do cinema, e talvez Bresson seja o único cineasta do mundo a ter construído uma carreira obedecendo ao princípio da utilização de atores amadores como regra, sem nunca os empregar em mais de um filme.

O realismo é a grande marca estética do cinema para Bazin. A concepção geral da arte cinematográfica que ele buscou construir em seus ensaios tem como fundamento uma inspiração humanista da arte, que vislumbra para o cinema uma função catártica na medida em que ele nos possibilita uma aproximação peculiar com a realidade social de nossas existências:

Na nossa civilização mecanizada, onde o homem é devorado pela tecnicidade do seu trabalho, normalizado pelas restrições políticas e sociais, o cinema, antes de qualquer inquietação artística, existe para responder às imprescindíveis necessidades psíquicas coletivas reprimidas. (BAZIN, 2016, loc. 4008)

O que seriam essas “necessidades”? Para Alain Bergala, Bazin entendia que o cinema era uma técnica de “ver o real”, e não de reconstruí-lo (2016, loc. 4436). A câmera seria uma máquina que produz a epifania do real, que possibilita o seu surgimento diante de nossos olhos como uma manifestação inédita e poderosa, mesmo quando se atém ao mais banal, ao lado mais comum de nossas vidas. Ele conclui afirmando que “Bazin sonhava com um cinema que se apoderasse do mundo” (Id., loc. 4444). Não é possível afirmar outra coisa quando nos deparamos com este pensamento de Bazin: “É, em última aná-

lise, na maneira particular que tem o cineasta de fazer significar a realidade que reside o princípio de seu estilo e, ousarei dizer, sua hierarquia” (Id., loc. 4079). O cinema funcionaria como uma lente de aumento da realidade, a produzir a epifania do real, e neste sentido reproduz o desejo central do romance realista na tradição francesa.

O realismo baziniano se tornou uma corrente de pensamento muito influente na teoria do cinema, mas também bastante criticada. Dentre os aspectos que se tornaram mais frequentemente alvos da crítica está sua aparente obsessão pelo caráter indicial do signo imagético. Por caráter indicial entendemos a concepção do filme como um registro material de elementos do mundo que, por sua vez, se definem por sua própria existência enquanto geradores da imagem. Noël Carroll comenta que, antes de Bazin, a natureza técnica do cinema, visto como uma máquina de “duplicação da realidade”, era um argumento que servia a sua desvalorização enquanto manifestação artística. O crítico francês, para quem “a natureza do filme é a representação do mundo” (CARROLL, 1983, p. 27), foi o responsável por qualificar esse aspecto técnico como a virtude definidora da arte cinematográfica. O problema da teoria realista baziniana, segundo Carroll, é que ela enfatiza exageradamente a representação das entidades físicas pela película fílmica, desconsiderando outras possibilidades de significação da imagem. Ele assim problematiza a questão:

Toda tomada em um filme de representação fotográfica retrata fisicamente a sua fonte, um objeto definido, pessoa ou evento que pode ser nomeado de forma singular. Este é o argumento levantado por Bazin quando ele diz que o filme representa o passado; as tomadas de um filme de representação fotográfica, qualquer que seja nossa concepção de representação, física-

mente representam os objetos, pessoas e eventos que originam a imagem. Se as tomadas são usadas apenas como uma representação física de suas fontes, elas são gravações no sentido mais básico do termo. Quando falamos do filme como evidência nós temos basicamente a representação física em mente. O problema com várias das abordagens realistas à teoria do filme é que elas parecem às vezes propor que a representação física é o único uso possível das tomadas, ou que é seu uso essencial ou mais importante. (Id., p. 27-28)

Carroll enxerga nessa concepção do filme como um registro material do mundo a origem da confusão teórica que embaralha os gêneros de ficção e não ficção no cinema, pois é justamente ao se apoiar nela que é possível afirmar que um filme sempre é “documental”, no sentido em que registra uma dada ação humana concreta no mundo, em um determinado momento de sua existência. Consequentemente, há o outro lado da moeda: todo filme é documental em sua essência, mas nunca é uma representação perfeita da realidade, portanto é sempre ficcional também.

Para o filósofo, essa forma de pensar o cinema é essencialmente equivocada, pois reduz a questão da representação a generalizações absolutas que não dão conta da amplitude de possibilidades de significação da imagem cinematográfica, e frequentemente ignoram seu propósito significativo mais básico. Mais tarde, como vimos, Carroll apresentaria o conceito de cinema de “traço pressuposto” para designar especificamente aquelas imagens cujo fundamento é seu papel como registro fotográfico documental. Outro problema que se coloca aqui, do ponto de vista semiótico, é o de entender que apenas a representação de base fotográfica química pode ser considerada indicial, como se fotos digitais ou a animação, por exemplo,

não pudessem também constituir signos referenciais, o que é uma visão bastante reducionista do aspecto indicial do signo, assunto que discutiremos mais adiante.

Se é verdade que todo filme retrata fisicamente a fonte geradora de sua imagem – uma afirmação que entra em xeque na era digital –, as imagens também servem como representações de categorias mais abrangentes, das classes dos objetos retratados. Assim, uma imagem de Clark Gable, argumenta Carroll, é ao mesmo tempo a imagem de um dado ser humano que existe no mundo e do qual sabemos alguma coisa, assim como de um homem de certa idade e aspecto, que é o que realmente interessa para a narrativa fílmica: “em um dado filme, uma tomada pode ser apresentada por seu contexto de forma que o que é discursivamente importante a seu respeito não seja aquilo que ela fisicamente retrata, mas o que representa” (Id., p. 28). Não seria exatamente isso – entre outras coisas – o que Bresson desejava com sua insistência em usar como atores pessoas comuns? Ou seja, não era esse o seu desejo, apagar o “ser humano” por trás do personagem no filme, alcançando assim aquela aproximação com o personagem do romance de que nos fala Bazin?

Carroll identifica três formas distintas de representação no cinema que devem ser levadas em conta se queremos ter uma compreensão mais completa de seus efeitos: a física, a nominal e a pictórica²⁶. A primeira é aquela que se refere ao indivíduo no mundo, a que é privilegiada pela concepção realista do cinema, e aponta para o ser humano ou objeto que é capturado pela lente da câmera. A segunda é a que considera o elemento retratado dentro do contexto fílmico, enquanto um personagem da obra, que recebe um nome e uma série

²⁶ No original: *physical portrayal, nominal portrayal, depiction*.

de características que o definem para os efeitos da diegese fílmica. Esta forma de representação é aquela privilegiada pelas teorias da montagem, que, segundo Carroll, confiam exageradamente na capacidade de criar significados a partir da organização das tomadas numa dada sequência, como se tais significados pudessem ser independentes daquilo que representam no mundo, fora do filme.

Por fim, a terceira forma, que chamada de pictórica (*depiction*), é a maneira mais intuitiva e natural de olharmos para as imagens, assim como signos de qualquer outra natureza, ou seja, é uma análise dos aspectos dos elementos retratados que nos permitem fazer asserções sobre eles a partir de suas características gerais – assim como um rosto qualquer pode expressar a tristeza ou a felicidade, por exemplo, independente de quem seja a pessoa ou do contexto em que ela esteja inserida. A respeito dessa categoria, Carroll escreve: “A representação pictórica, por assim dizer, aparta a tomada em particular de seu referente e, ao fazê-lo, abre novas possibilidades de representação cinematográfica” (Id., p. 28). Ele considera que alguns dos equívocos mais comuns na teoria do cinema, como a indistinção entre as categorias ficção e documentário e a supervalorização da montagem, nascem das generalizações excessivas que desconsideram a complexidade da imagem cinematográfica, quando ela é reduzida a um único aspecto da representação, o que melhor serve aos propósitos da teoria em questão.

Identificamos na classificação feita por Carroll um forte paralelismo com as categorias da manifestação do signo definidas por Peirce, ainda que em nenhum momento ele as mencione em seus textos. O aspecto indicial do signo, que é uma manifestação da categoria fenomenológica da Secundidade na teoria peirceana (CP 1.24), é aquele

que caracteriza a retratação física, no conceito tão caro ao realismo baziniano de que o signo é um índice da existência material de seu objeto no mundo. Para Peirce, o signo indicial é justamente aquele que possui uma relação existencial com seu referente, uma relação de contiguidade, pois o índice é “um signo que se refere ao Objeto que denota por ser realmente afetado por ele” (CP 2.248), como uma pegada na areia é uma marca do pé que a deixou.

A retratação nominal, por sua vez, é aquela que aponta para o aspecto simbólico do signo, a Terceiridade, na medida em que seu significado é um produto das relações deste signo com seu universo, determinadas pelas regras de combinação e interpretação da linguagem. Como explica Peirce, o “Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, usualmente uma associação de ideias gerais, que opera de forma a fazer com que o Símbolo seja interpretado em referência àquele Objeto” (CP 2.249). Neste sentido, os estereótipos de personagem, como mocinha, vilão etc., são signos de natureza simbólica.

E a representação pictórica se refere ao aspecto icônico do signo, manifestação da categoria da Primeiridade, que ressalta suas qualidades intrínsecas, e como tal guarda as possibilidades de interpretação para as etapas futuras do processo semiótico: “Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que ele denota apenas em função de características próprias, e que ele as possui, da mesma forma, não importa se o Objeto existe ou não” (CP 2.247) – ou seja, uma cor, uma forma etc. Essa forma de apresentação do signo é especialmente cara à arte, já que permite uma abertura a diversas possibilidades de significação.

Assim, entendemos que a advertência de Carroll sobre o equívoco cometido na supervalorização de um único aspecto da significa-

ção da imagem cinematográfica, e na conseqüente desvalorização dos demais, ecoa um princípio fundamental da semiótica peirceana, qual seja, que a significação é sempre triádica, e envolve obrigatoriamente os três elementos da cadeia semiótica – objeto, signo, interpretante –, assim como um signo sempre traz consigo os três aspectos de sua manifestação: icônico, indicial e simbólico. Ainda que possamos destacar um desses três aspectos para efeitos de análise, não é possível conceber sua existência como privada dos demais. Da mesma forma, reduzir a imagem cinematográfica a seu aspecto denotativo significa ignorar as demais possibilidades de significação que ela carrega.

Tom Gunning (2007), mais recentemente, analisa os pressupostos do realismo baziniano a partir de uma concepção semiótica peirceana, e também identifica como um problema da teoria a visão limitada da significação da imagem. Gunning pontua que o realismo de base indicial parte de uma aplicação incompleta do conceito de índice, ao pressupor uma “transferência de realidade da coisa para sua representação” (2007, p. 32), como se a fotografia fosse um decalque. Ele lembra que os três aspectos do signo não podem ser considerados em oposição um ao outro, mas sim como elementos de uma cadeia de interação. Portanto, o caráter indicial de um determinado signo não exclui os aspectos icônico e simbólico de sua constituição, pelo contrário, precisa ser analisado levando-os em consideração.

Gunning, no entanto, acredita que o realismo baziniano não cabe dentro de uma perspectiva semiótica rigorosa, pois seu raciocínio está calcado num processo de envolvimento do espectador e, portanto, tem um apelo mais emocional do que lógico, o que contraria a própria natureza da relação entre o signo indicial e seu referente, entendido por ele como sendo essencialmente racional. Ele assim

resume sua crítica a Bazin:

A principal limitação da abordagem indicial de Bazin vem da diferença entre uma teoria semiótica que aborda a imagem fotográfica (e por extensão o filme) como um signo e uma teoria como a de Bazin que lida com a maneira como um filme cria um universo estético. Quando Bazin alega que “a fotografia contribui de fato com alguma coisa na ordem da criação natural ao invés de fornecer um substituto para ela”, ele nega à fotografia seu aspecto sógnico, que é o de fornecer um substituto para o referente. (Id., p. 33)

Por fim, Gunning acredita que o cinema deva ser compreendido não por sua especificidade enquanto meio, como se ele fosse dotado de uma essência comunicativa que o torna único – indicial ou de qualquer outra natureza. Para ele, “O cinema nunca foi uma coisa só. Ele sempre foi um ponto de intersecção, uma costura de diversas linhas” (Id., p. 36), e por isso deve ser visto como um produto cultural híbrido, o que reforça ainda mais a incoerência de centrar sua análise em um único aspecto da significação, como o indicial. Na atualidade, o realismo do cinema estaria especialmente caracterizado na busca pelo envolvimento do espectador no mundo da tela, almejando um efeito cada vez mais “participativo”, argumenta Gunning, produzindo pela via sinestésica “um sentido de presença que poderia ser descrito como uma impressão de realidade” (Id., p. 43). Essa perspectiva aponta para novos paradigmas do audiovisual em nossa era tecnológica, como os que dizem respeito à experiência da realidade virtual.

A impressão de realidade e o “efeito de real”

Em texto de 1968, Roland Barthes renovou a discussão em torno da questão da representação com seu ensaio “O efeito do real”. Sua argumentação se debruça sobre uma determinada característica da literatura realista que, do ponto de vista da análise estrutural da narrativa, apresenta-se como um problema: fornecer detalhes descritivos que aparentemente nada acrescentam ao desenvolvimento da trama. Um dos exemplos literários abordados por Barthes é um trecho de *Um coração singelo*, novela de Flaubert, que tão bem caracteriza essa marca da prosa realista, conforme podemos ver na transcrição do texto abaixo:

Esta casa, revestida de ardósias, ficava entre uma travessa e um beco confinante com o rio. No interior dela havia diferenças de nível que faziam tropeçar. Um estreito vestíbulo separava a cozinha da sala onde a Sra. Aubain passava o dia inteiro, sentada à janela, numa poltrona de palhinha. Junto aos lambris, pintados de branco, alinhavam-se oito cadeiras de mogno. Um velho piano suportava, sob um barômetro, uma pilha piramidal de caixinhas e cartões. (FLAUBERT, 1986, p. 10)

Barthes reconhece que ele mesmo já havia tentado descartar esse aparente problema sob o argumento de que tais detalhes irrelevantes serviriam de “enchimentos”, constituindo “algum índice de caráter ou de atmosfera” (1972, p. 36). Agora, no entanto, coloca-se diante da tarefa de oferecer uma nova explicação para esta característica central da prosa realista, pois “tudo, no discurso narrativo, é significante, e se não for, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é definitivamente, se assim podemos

dizer, a significação dessa insignificância?” (Id., p. 38) – eis a questão.

Para respondê-la, é preciso entender a motivação deste impulso descritivo da prosa que se coloca sob análise. Para Barthes, “A história [...] é de fato o modelo dos discursos narrativos que admitem preencher os interstícios de suas funções por notações estruturalmente supérfluas”, e o realismo literário é “contemporâneo do reino da história ‘objetiva’” (Id., p. 41-42), no qual as técnicas modernas de representação, como a fotografia e a reportagem, se constituem em ferramentas de autenticação do real. Ele observa que as descrições de cenário feitas por Flaubert serviriam para confirmar a hipótese platônica de que a literatura é uma arte de terceiro grau, dada a forma como se assemelham à descrição de uma hipotética pintura deste mesmo cenário – ou seja, se a pintura já é um segundo momento em relação ao real, a descrição desta pintura estaria mais um passo distante do objeto denotado, conforme defende Platão na *República*. No entanto, argumenta, trata-se de uma nova estratégia de representação que rompe com o antigo conceito de verossimilhança, já que o realismo por si só constitui o novo verossímil, de modo que “o ‘detalhe concreto’ é constituído da colusão direta de um referente e de um significante” (Id., p. 43), o que resultaria num signo do qual o significado foi expulso, ou seja, a palavra representa a existência do ente denotado, dispensando, portanto, qualquer outro tipo de significação. Isso seria a ilusão referencial:

A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem

dizê-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais que isto: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se o *efeito de real*, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (Id., p. 43 – grifos no original)

Barthes acredita que a natureza da verossimilhança do realismo não é uma convenção de gênero ou “mesmo sua máscara” (Id.) – duas dentre as quatro leituras possíveis apontadas por Todorov (como vimos em *A arte em Transformação*). Para ele, trata-se de um rompimento com “a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão” (Id., p. 44). A estética realista, portanto, pretenderia desintegrar o signo “em nome de uma plenitude referencial” (Id.), conclui Barthes. Parece-nos que aqui Barthes identifica na literatura aquilo que Andacht (2003) chamaria de *index appeal* em sua análise do *reality show*, ou seja, a prevalência dos signos indiciais, aqueles cuja missão é a de apontar de modo cego e compulsivo (CP 7.659) para seu objeto, e não de produzir significados. Porém, dentro de uma concepção semiótica peirceana, não é concebível supor que qualquer signo abandone seus demais aspectos, por mais que um deles se torne claramente dominante, pois a semiose não se interrompe na Secundidade.

Até que ponto essa interpretação dada por Barthes para a literatura pode ser válida para pensarmos o cinema? Podemos afirmar que o realismo cinematográfico baziniano compartilha, em alguma medida, dessa busca por uma plenitude referencial na imagem. Mas é preciso

lembrar que, para Bazin, o cinema revelava aspectos da realidade que de outra forma nos seriam invisíveis, e nesse sentido reproduz a proposta da literatura realista em sua essência, qual seja, a de direcionar nosso olhar para certos detalhes ocultos ou esquecidos da existência. Além disso, o problema literário que Barthes pretende responder com seu ensaio está centrado na avaliação dos efeitos da linguagem descritiva, no uso das palavras para “pintar cenários”, fruto de uma oposição “palavra x imagem” que não faz sentido no cinema. Assim, a literatura realista, com seu olhar obsessivamente atento aos detalhes, pode nos parecer como uma manifestação do próprio desejo de se fazer cinema, de se narrar através das imagens em movimento, o que reforça a linha de pensamento que avalia esta proposta estética pela metáfora da câmera.

A interpretação radical de Barthes sobre a questão do realismo literário suscitou fortes oposições. Richard Woodfield (1989), por exemplo, em artigo que se propõe a questionar a validade da argumentação barthesiana, nota que a ideia de “ilusão referencial” foi equivocadamente empregada por ele, pois, a rigor, este conceito significa que o leitor não seria capaz de distinguir a representação (as palavras) das próprias coisas em si, o que evidentemente não é o caso da sua análise. Em seguida, o autor argumenta que há um equívoco central na proposição de Barthes: ela iguala o sentido das palavras ao sentido das *coisas* denotadas por elas.

Outro aspecto destacado por Woodfield é em relação ao papel da descrição na comunicação em geral: ser capaz de descrever detalhes do mundo ao nosso redor, das pessoas, lugares e eventos é, na vida como um todo, uma forma de comprovar a veracidade de um relato, ou seja, um ato comunicativo que se baseia na verdade por correspondência. Assim como a capacidade de repetir descrições de forma

precisa é uma manifestação da verdade por coerência. A junção destes dois tipos de verdade é fundamental para a criação de um forte efeito de credibilidade narrativa. Além disso, “Nenhuma das duas formas é intrinsecamente estética, ambas são apenas partes do mecanismo da comunicação linguística e análogas aos efeitos dos estímulos da percepção visual” (WOODFIELD, 1989, p. 4). Consequentemente, a descrição exerce um papel fundamental na narrativa, pois são os detalhes do “como” se conta uma história, e não simplesmente do “o quê” acontece nela, que sustentam sua verossimilhança.

O romance realista do século XIX, argumenta Woodfield, elevou o projeto da prosa moderna, nascido no século anterior, para um patamar mais alto. Enquanto os romancistas do século XVIII se esforçavam para fazer o leitor acreditar que suas narrativas eram verdadeiras, calcadas na aparente verossimilhança de determinados gêneros, sobretudo o epistolar e o relato de memórias, o romance realista “resolve” o problema da credibilidade do narrador instituindo a “voz de Deus” – narração invisível, como o narrador flaubertiano que simula o olhar da câmera. Woodfield destaca que há muitas possibilidades interpretativas para o conjunto de detalhes na cena que Barthes analisa em seu texto: o piano em estado de abandono evoca uma época feliz na vida de sua proprietária, assim como o barômetro, cuja função é indicar a probabilidade de chuva, algo bastante útil para quem pretende sair de casa, corrobora a situação de abandono da Sra. Aubin, que depois da morte do marido raramente põe os pés para fora. Ou seja, Flaubert está dizendo tudo isso, *sem dizer*. Os detalhes, portanto, mais do que apenas marcações denotativas, são signos que evocam outros significados, para além da temporalidade da narrativa, o que parece escapar a Barthes.

Nessa potencialidade da significação do detalhe, não poderíamos deixar de enxergar, sob a ótica peirceana, a própria natureza icônica dos signos. A evocação dos sentimentos, da multiplicidade de significados que dependem da categoria de Primeiridade, é um aspecto ignorado na interpretação de Barthes. A conclusão de Woodfield reforça essa ideia: “A questão é que detalhes bem selecionados capturam o interesse do leitor e, muito mais do que evocar a suspensão da descrença, negociam incessantemente com suas crenças, esperanças e desejos” (Id., p. 8). A obra de arte não estará presa a um significado único, mas antes abrirá diferentes possibilidades interpretativas.

Outra contundente crítica ao texto de Barthes foi elaborada recentemente por Jacques Rancière. Em uma conferência intitulada “O efeito de realidade e a política da ficção” (2009), o autor se propõe a corrigir o que considera o equívoco interpretativo barthesiano movido pela concepção de que a descrição é um excesso. Seu argumento central é o de que Barthes foi incapaz de entender a revolução política que se manifestava na natureza estética da literatura realista. Para Rancière, o realismo promove uma sensibilidade que rompe radicalmente com o que havia antes, pois “O que está no seu coração é muito mais a confusão introduzida quando o excesso de paixão e o vazio do devaneio são apropriados pelas almas das classes baixas” (RANCIÈRE, 2010, p. 87). A literatura realista, argumenta, promoveu a ascensão da vida banal, das pessoas comuns, do cotidiano, que é “exatamente o oposto do romance tradicional, o romance dos tempos monárquicos e aristocráticos” (Id., p. 78).

Para Rancière, a análise estrutural a que Barthes se dedica está calcada na “ideia modernista da obra de arte como desenvolvimento autônomo da sua própria necessidade interna, invalidando a velha

lógica da semelhança e da referencialidade” (Id., p. 76). Segundo essa interpretação, tudo o que não contribui para o desenrolar do enredo é supérfluo, portanto, inútil, de forma que esta nova verossimilhança, manifesta no realismo das descrições excessivas, torna-se um “fetiche do real”. Ele argumenta que é preciso olhar a verossimilhança sob um viés mais abrangente, que seja capaz de ir além dos limites da lógica interna do desenrolar da narrativa na obra: “Verossimilhança não é somente sobre que efeito pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito ao que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ele ou ela” (Id., p. 79).

Rancière nos lembra que, apesar de organizar seus eventos de acordo com uma lógica interna autônoma, a ficção não opera no vácuo, portanto está invariavelmente, em alguma forma e medida, ligada ao mundo referencial. Esta ligação, por sua vez, depende de nossas “capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experienciar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos. [...] O efeito de realidade é um efeito de igualdade” (Id., p. 79). A partir desta compreensão, entende-se que a revolução operada pelo realismo literário é uma revolução política dos sentidos, pois torna possível “a qualquer um sentir qualquer coisa” (Id.). Segundo esta nova hierarquia estética, a descrição não pode ser vista como um mero adendo à narração: “Ação e percepção, narração e imagem tornaram-se um e o mesmo tecido sensorial de microeventos. [...] A ‘imagem’ não é adicionada à narração, ela se torna a música da igualdade na qual a oposição entre ação e imagem desaparece” (Id., p. 80). Mais uma vez, parece que a literatura quer ser cinema: imagem e ação num único signo.

É a essa conclusão que o raciocínio de Rancière parece querer chegar. Esta disposição original dos signos verbais realizada pela literatura realista, que conjuga o apelo imagético das descrições com a ação que move temporalmente a narrativa numa mesma ordem do significado, promove a “conexão universal das experiências libertadas de qualquer enredo de causalidade” (Id., p. 89), afirma Rancière. E mais uma vez, essa peculiar combinação entre narração e imagem oriunda na literatura desemboca no cinema.

Isto pode ser ilustrado, creio, pela equivalência de todos os movimentos em *Homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. A linha de produção na fábrica e os gestos de um engraxate na rua, o trabalho de um mineiro e o fazer as unhas num salão de beleza são representados como manifestações equivalentes de energia que o filme conecta uma à outra, assim como os empregados da empresa telefônica continuam a conectar novos interlocutores quando constantemente ligam e desligam os fios. (Id., p. 89)

Rancière acrescenta ainda que o compromisso com a captura da realidade que fundamenta a estética do cinema de Vertov expressa uma compreensão particular da atividade artística, a de que sem a arte é impossível representar a realidade. A distinção entre a arte e a vida deixa de fazer sentido para este cinema, pois ele realiza a “conexão universal dos movimentos” (Id.) da sociedade num todo artístico. Ao conferir intensidade aos momentos banais da vida, igualando-os em valor a qualquer outro e desprovido todo o seu conjunto de uma função narrativa, este cinema seria a manifestação mais concreta do anseio pela democracia artística que nasce com a literatura realista.

A realidade e a arte na semiótica peirceana

A questão do realismo é discutida na teoria semiótica peirceana sob o ponto de vista da lógica dos signos. Interessa-nos investigá-la aqui em alguns de seus aspectos que dizem respeito ao debate sobre a natureza da representação, de forma a nos aproximarmos de uma possível concepção semiótica da obra de arte. Em sua “Formulação do Realismo”, escrita na fase final de sua vida, Peirce nos diz que o real é aquilo que existe independentemente do que possamos pensar a seu respeito, e que nesse sentido se diferencia dos objetos da imaginação. No entanto, se nossa apreensão da realidade é sempre mediada, ou seja, se todo pensamento é um signo, seja ele diretamente originado ou não por sensações provenientes do mundo físico, onde encontramos esse real? Peirce assim responde, na perspectiva do realismo semiótico:

Deve existir tal coisa [o real], pois nossas opiniões são delimitadas; há algo, portanto, que influencia nossos pensamentos, e não é criado por eles. Nós não temos, é verdade, nada mais do que pensamentos imediatamente presentes a nós. Esses pensamentos, todavia, foram causados por sensações, e estas sensações são delimitadas por algo que está fora da mente. Esta coisa fora da mente, que influencia diretamente a sensação, e através da sensação o pensamento, porque está fora da mente, independe de como pensamos sobre ela, e é, em resumo, o real. (CP 8.12)

Diante dessa concepção de que o real é algo que está fora de nós, entende-se que ele é uma manifestação da alteridade, e como tal uma manifestação da instância categorial da Secundidade. O real é “o ou-

tro” que ocupa um lugar no tempo e no espaço e que se coloca como resistência ao meu pensamento. Então, em que sentido podemos considerar que a obra de arte é uma coisa “real”?

Um filme, por exemplo, existe enquanto coisa no mundo, pois não duvidamos de que há uma materialidade em qualquer obra de arte, que de outra forma simplesmente não existiria, já que a arte não é feita no vácuo. Também não há dúvidas quanto ao funcionamento das obras de arte como signos, manifestações comunicativas que se estendem ao longo do tempo. A questão, portanto, diz respeito às obras de arte enquanto signos de algo que podemos chamar de “real”, de um objeto que elas podem representar na cadeia semiótica que produz interpretantes, que vão se multiplicando ao longo do tempo, na progressão infinita da semiose.

Ivo Assad Ibri argumenta que se a existência é alteridade, já que existir é ser um outro perante minha consciência, os objetos da arte são não-existentes, já que não possuiriam qualquer materialidade independente do pensamento:

[...] os objetos não reais, constituídos por aquilo que a imaginação ou o inconsciente humano engendra, não têm força compulsiva para a consciência. Não há sentido de exterioridade neles, aquele sentido de reação imediatamente experienciado e que, efetivamente, quando *segundo* para a consciência, persiste e insiste contra ela. Os objetos reais são *alter* e, assim, permanecem independentes do pensamento que os representa. A representação no universo onírico e fictício constrói o objeto e faz dele o que ela própria é. Ao se desfazer a representação, desfaz-se com ela o objeto. (2015, p. 50 – grifos no original)

Seria possível, portanto, haver um signo sem um objeto? Obviamente que não, já que a semiótica peirceana entende a significação como uma relação triádica, em que todo signo está em lugar de um objeto, e desta relação do signo com seu objeto resulta um interpretante. No entanto, Ibri encontra uma forma de contornar essa aparente contradição lógica ao entender que a arte cria seu próprio objeto:

Sob a ótica do que foi conceituado como existência, a Arte tem a liberdade de conformar seus objetos à representação de modo arbitrário e destituído de necessidade com relação à realidade exterior. O sentimento e o pensamento humanos *podem*, neste caso, ser o sujeito da experiência, invertendo, de certo modo, o *real* sentido do vetor lógico que tipifica a alteridade. (Id., p. 54 – grifos no original)

Poderíamos considerar essa hipótese a partir da compreensão de que o objeto da arte está limitado à sua manifestação enquanto *objeto imediato*. Peirce distingue duas categorias para o objeto: o *objeto imediato*, que seria a forma sempre limitada, incompleta e falível como o objeto se manifesta no signo em questão, e o *objeto dinâmico*, que seria a realidade última a que o signo aponta. Em suas palavras:

Devemos distinguir entre o Objeto Imediato, o Objeto como é representado no signo, e o Real (não, porque talvez o Objeto seja totalmente fictício, e eu deva escolher um termo diferente, portanto), digamos ao invés o Objeto Dinâmico, que, pela natureza das coisas, o Signo *não pode* expressar, que ele pode apenas *indicar* e deixar para o intérprete descobrir por *experiência colateral*. (CP 8.314 – grifos no original)

Parece-nos possível supor que Ibri concebe o objeto da arte como sendo uma manifestação exclusiva do seu aspecto imediato, de forma que a arte como manifestação de um estado psicológico pudesse ser, em última instância, pura representação. No entanto, tal interpretação, a de que é possível haver um objeto que seja apenas imediato, não encontra sustentação em Peirce. Como a citação acima esclarece, Peirce escolhe a palavra “dinâmico” em lugar de “real” justamente para desfazer essa confusão, ou seja, para deixar claro que objetos fictícios também possuem existência. É o que nos aponta Joseph Ransdell ao observar que a própria distinção entre objeto dinâmico e objeto imediato só tem sentido dentro de um processo analítico no qual há algum tipo de questionamento ou dúvida a respeito da relação do signo com seu objeto – no caso de nossa discussão sobre a natureza da representação na ficção, e sobre a qualidade perceptiva dessa representação que, para efeitos de verossimilhança, entendemos como sendo um efeito do “realismo”, por exemplo. Ransdell assim explica esta distinção entre as duas categorias: “o objeto dinâmico é aquele com o qual nossos pensamentos se identificam quando eles têm valor de verdade, enquanto o objeto imediato é o objeto como nós pensamos que ele seja, independente do fato de tal pensamento ser ou não verdadeiro” (2007, pr. 1).

Desta forma, o objeto imediato seria uma instância no processo de representação entre o objeto dinâmico, o real que existe independente da representação, seja na vida cotidiana ou na arte, e o signo. Isto significa dizer que, no caso hipotético de uma representação perfeita, verdadeira, não haveria qualquer distinção entre objeto dinâmico e objeto imediato, conforme Peirce explica: “Distinguir entre a concepção verdadeira sobre uma coisa e a coisa nela mesma

é olhar para uma única e mesma coisa sob dois pontos de vista distintos. O objeto imediato do pensamento em um julgamento verdadeiro é a realidade” (CP 8.16 – grifo no original). A partir disso, Ransdell reafirma a própria artificialidade da distinção entre as duas categorias de objeto que, em que pese sua necessidade teórica, tem pouco efeito prático nos processos comunicativos:

Em uma semiose que não se propõe à reflexão cognitiva – ou seja, na consciência comum e não problematizada das coisas – o objeto imediato *parece* do ponto de vista da experiência *ser* o próprio objeto, e não uma coisa que o substitui e carrega informações a seu respeito. (2007, pr. 40 - grifos no original)

Segundo a interpretação de Ransdell, portanto, é inconcebível imaginar que qualquer signo possa existir de forma independente ou desconexa de algo que está além da significação, pois sempre haverá um objeto que, em última instância, é o real. Assim, todo signo, inclusive os que fazem parte dos produtos da imaginação, possuem seus objetos dinâmico e imediato, conforme determina o modelo triádico da semiose. Winfried Nöth segue na mesma linha de argumentação e cita outros trechos de Peirce bastante esclarecedores neste sentido:

O objeto do signo certamente não é uma “coisa”, e tampouco precisa ser algo que existe. O signo não se *refere a*, ele *representa* seu objeto. Apenas signos genuinamente indiciais se *referem* no sentido de que *indicam* seu objeto, uma vez que apenas os seus objetos são “indivíduos existentes (sejam eles coisas ou fatos)” (CP 2.283); outros índices, ícones e símbolos não se referem, eles representam, por exemplo, “algo de uma natureza geral” ou mesmo algo que “se acredita que tenha

existido ou espera-se que tenha existido” (CP 2.232) (NÖTH, 2006, p. 278 – grifos no original)

A partir disso, Nöth argumenta que não há qualquer dúvida de que o objeto possa, em sua essência, ser uma informação, uma noção abstrata ou qualquer tipo de fruto ou criação da imaginação humana. A respeito da distinção entre objeto dinâmico e objeto imediato, ele acrescenta, a partir de uma leitura de Peirce (EP 480), que a instância do objeto imediato é o que torna possível à comunicação ser falha e incompleta, já que o objeto dinâmico é a própria realidade que determina o funcionamento teleológico da semiose, além de qualquer interpretação – do contrário, não haveria signos imprecisos ou falsos. Desta forma, o objeto dinâmico dos produtos da imaginação (ficções, mitos etc.) não precisa ser um existente no mundo físico, como pessoas ou coisas, mas será antes algo que se encontra no conjunto de “ideias, mitos e imaginações enraizadas na cultura na medida em que precedem uma representação em um signo específico” (NÖTH, 2006, p. 284). O objeto dinâmico da arte, portanto, não são os seres ou as coisas que ela representa, mas seu sentido último e original, dependente do seu contexto de criação. Assim, concluímos, o objeto dinâmico de Otelo não é um general mouro, que existiu em dado tempo e circunstâncias, mas antes o próprio ciúme que pode habitar a mente de um homem de tal condição, numa dada sociedade, da qual Otelo é um signo estético, alegórico, literário, de natureza predominantemente icônica. Nöth assim explica essa ideia:

O signo pode representar seu objeto dinâmico como uma mera possibilidade, um existente, ou uma necessidade. Apenas a segunda destas categorias é aplicável às representações

de existentes e fatos “reais”. [...] Narrativas ficcionais, mitos, ou criações imaginárias, em comparação, em virtude de sua falta de realismo, são determinadas por meras possibilidades, uma vez que “um Possível pode determinar nada mais do que um possível” (EP 480-481). Todavia, na medida que representam contextos históricos, como o Hamlet de Shakespeare, elas também podem ser determinadas pelos universos de existentes e necessidades, tais como fatos históricos que não podem ser negados. (NÖTH, 2006, p. 285)

Esta explicação de Nöth deixa claro que, ainda que a arte seja composta de signos de natureza icônica, estes signos têm sua existência delimitada pelo mundo real. Diferentemente dos signos de natureza predominantemente indicial, os signos da arte não buscam apontar seu objeto, mas antes representá-lo ou exibi-lo para oferecer possibilidades interpretativas abertas e de longa duração, como explica Peirce a respeito do signo icônico, num trecho em que fala das representações matemáticas:

Uma grande propriedade distintiva do ícone é que por sua observação direta outras verdades que concernem seu objeto podem ser descobertas, além das que seriam suficientes para determinar sua construção. Assim, a partir de duas fotografias pode-se desenhar um mapa etc. Dado um signo convencional ou geral de um objeto, para deduzir qualquer outra verdade do que aquela que ele significa explicitamente, é necessário, em todos os casos, substituir aquele signo por um ícone. Esta capacidade de revelar a verdade inesperada é precisamente aquela de que consistem as fórmulas algébricas, de forma que o caráter icônico é o que prevalece. (CP 2.279)

Não deixa de ser curioso que o aspecto do signo que está mais fortemente ligado à expressão artística, o icônico, seja o mesmo que, conforme esta explicação de Peirce, governa a álgebra. No entanto, sua compreensão de que o signo icônico é aquele que nos permite descobrir *outras verdades* que estão além da superfície da representação é, sem dúvida, muito cara à compreensão da arte. Pois a arte é justamente este universo que nos permite enxergar além, fazer-nos ver aquilo que, de outra forma, não nos seria visível. A jornada de semiose é a busca incansável pela revelação do objeto dinâmico, que em sua manifestação a longo prazo (ou mesmo, no infinito) resulta num interpretante final que completa o percurso semiótico e nos oferece uma nova compreensão da realidade. E nesta jornada, não importa a natureza da comunicação envolvida, haverá sempre um objeto, do qual o signo é um representante, e uma série de interpretantes que serão produzidos ao longo do tempo como produtos desta relação triádica.

O olho humano e o digital

A percepção do realismo, ou sua ausência, em um produto audiovisual resulta de uma complexa combinação de fatores cognitivos e culturais. Torben Grodal, que tem se dedicado ao estudo desta questão nos últimos vinte anos, entende que sua premissa é que “o ‘realismo’ pode ser descrito como uma posição avaliativa baseada na percepção, na cognição e no hábito” (2002). Interessante notar como essa tríade se aproxima daquela definida por Peirce: Primeiridade, aspecto icônico do signo, percepção geral e indefinida; Secundidade, aspecto indicial, relação existencial entre signo e objeto; Terceirida-

de, aspecto simbólico, regra, hábito. Grodal destaca que há uma série de operações mentais envolvidas no processo avaliativo responsável por produzir um determinado julgamento sobre o nível de realismo de um produto audiovisual, e que o próprio objeto desta análise pode predefinir parâmetros para o julgamento do espectador. Assim, o realismo de um documentário e de um filme de ficção serão avaliados a partir de critérios diferentes. Como o autor explica:

O conhecimento do que existe no mundo difere de pessoa para pessoa e de época para época. Assim, ao avaliar se uma dada representação pode ser rotulada como realista é necessário realizar uma análise histórica ou cultural que considere o conhecimento dos modos de representação e conhecimento de mundo dos produtores desta representação, bem como de seus espectadores reais ou prováveis. (GRODAL, 2002, p. 69)

Apesar dessa consideração sobre o aspecto mais amplo do contexto cultural envolvido nos processos de produção e consumo de um determinado produto audiovisual, cujos parâmetros são determinantes para nossa avaliação qualitativa do seu grau de realismo, Grodal ressalta que a “impressão de realidade” é um efeito imediato causado no espectador, que resulta de uma combinação de certas disposições inatas do ser humano combinadas com seu repertório de conhecimentos sobre o mundo e a realidade (Id., p. 72). A percepção é o primeiro elemento da cadeia interpretativa que entra em ação: se meus olhos reconhecem algo diante deles, então esse algo simplesmente existe – um julgamento mais elaborado só virá mais tarde²⁷. Além disso, nossa avaliação de qualquer coisa que chega até

²⁷ Devemos notar aqui que, por limitações de nossa pesquisa, deixamos de lado aspectos sonoros da representação no audiovisual.

nós pela visão se processa a partir de parâmetros comparativos, ou seja, da semelhança (na semiótica, trata-se da natureza icônica do signo), que se estrutura a partir de certos “esquemas” que servem como parâmetros gerais. Assim: “Se uma representação é muito diferente de nossos esquemas podemos pensar que ela não é muito realista. Mas se parece exatamente como o esquema sem qualquer especificidade, também pode ser percebida como não muito realista” (Id., p. 73). Nesse sentido, modelos canônicos de narrativa tenderiam a se tornar “naturalmente” verossímeis por criarem um padrão automaticamente reconhecível, mas por outro lado correm o risco de se tornarem reprodutores de lugares-comuns e, assim, inverossímeis – como um enredo de comédia romântica, por exemplo.

Este aspecto da “especificidade”, aquilo que é único de uma dada representação, nos remete ao que discutimos no capítulo “O que é a ficção?”, a partir dos trabalhos de Wood e Weston, a respeito da importância dos detalhes na obra de arte: são eles os responsáveis por criar o interesse (e a verossimilhança) da representação. Sem os detalhes que criam uma natureza única para determinado personagem ou mesmo para a obra como um todo, ficamos com os clichês de uma representação insossa, que nos parece desinteressante e pouco convincente. Por outro lado, como discutimos na análise do trabalho de Simões no capítulo “Arte e Representação”, é justamente a semelhança, a familiaridade da representação que produz o efeito da verossimilhança – o aspecto icônico do signo. Ou seja, aquilo que já conhecemos nos parece naturalmente verossímil. Se levarmos esses dois aspectos aparentemente contraditórios em consideração, podemos entender que o verossímil opera como um filtro, uma ferramenta de controle para a liberdade criativa na arte: é preciso criar

algo novo, mas nem tão novo que pareça absolutamente estranho e, por consequência, inverossímil.

Tratando especificamente da estética no audiovisual, Grodal observa que a impressão de realidade pode também ser um efeito da própria imprecisão da imagem. Ou seja, a imagem tremida, borrada, fora de foco, que faz o espectador (supostamente) perceber detalhes das condições em que foi feita a tomada pode se tornar um “signo da realidade”. Esta estratégia já se tornou tão comum na produção audiovisual contemporânea que, acreditamos, dificilmente pode ser percebida hoje como um índice de realidade da representação por si só. Se foi fundamental para um filme como *A Bruxa de Blair* (1999), uma ficção que se fazia passar por documentário, este uso particular dos “signos do real” já se tornou um clichê de séries de ficção cômicas de televisão, como ocorre em *The Office* e *Modern Family*. Grodal destaca ainda que é preciso levar em conta que a qualidade do realismo é multifacetada e está em constante transformação, na medida em que o progresso do conhecimento e das formas de representação atualizam nossos parâmetros avaliativos.

Por fim, o autor conclui que nossa percepção de realismo também envolve outra dimensão além da perceptual, qual seja, a da ação. Isso significa dizer que “a questão da ‘realidade’ ou ‘realismo’ coloca o problema da agência” (2002, p. 83). Aqui, que ele toca na questão da distinção fundamental entre os discursos de ficção e de não ficção: diante de um filme de ficção, seria absurdo supor que um espectador se sinta motivado a agir – seja sair correndo da sala de cinema porque um monstro se aproxima, ou gritar por socorro para que alguém ajude a mocinha em perigo. Mas, sob outra ótica, uma representação realista, mesmo que em um produto de ficção, é capaz de provocar

fortes alterações emocionais em seus espectadores, gerando respostas que muitas vezes vão além do âmbito individual. Seria a situação em que filmes de ficção chamam a atenção da sociedade para problemas reais, como no caso de *Joker* (2019), por exemplo, que suscitou debates a respeito da relação entre violência, problemas psicológicos e exclusão social.

Grodal questiona ainda se em nosso contexto midiático atual, em que estamos submersos num mundo de imagens digitais cujo vínculo com o mundo físico se tornou mais frágil e rarefeito, nossa capacidade cognitiva de percepção da realidade diante das imagens teria sido alterada, quando comparada ao que era no mundo analógico, por exemplo. Em linhas gerais, ele não encontra motivos para pensar que sim, e afirma: “Não é óbvio que os espectadores modernos dos filmes de fantasia e ficção tenham maior confiança no realismo destas representações do que os humanos pré-modernos tinham em suas fadas e deuses” (2002, p. 84). O autor sustenta que nossas experiências de percepção realista do mundo, como um comportamento natural do ser humano, continuam a funcionar como regra geral para nossas interações cotidianas, assim como para nossas reações diante de qualquer tipo de representação. A respeito da posição pós-modernista que supõe uma crise da representação e a consequente perda do sentido de realismo, Grodal afirma:

Assim, aqueles críticos e artistas modernos e “pós-modernos” que expressam seu ceticismo diante do “realismo” e seu interesse na “metaficção”, na “reflexividade” e “intertextualidade” podem ser vistos como sintomas de um período de transição cognitiva e emocional que, por razões emotivas, necessitam destacar a representatividade da representação. (Id., p. 84)

Dada a complexidade da relação entre representações e realidade, que envolve além de nossa capacidade perceptiva (um atributo físico, natural), convenções de gênero e conhecimento de mundo, Grodal não vê qualquer indício de que nossas funções cognitivas tenham se alterado fundamentalmente. A suposta “crise da representação” do mundo digital seria antes uma “crise de adaptação” diante de um novo cenário midiático, que se modificou radicalmente num curto espaço de tempo. Por isso, acrescenta, a questão do realismo na representação continua muito pertinente para as discussões teóricas do campo da representação audiovisual, uma vez que nós automaticamente julgamos o nível de realismo das representações com as quais interagimos.

Outro autor que discute os possíveis impactos da imagem digital em nossa percepção realista das imagens é Lev Manovich. Ele nos lembra que o cinema nasce como uma arte de caráter indicial, uma tentativa de se criar com “pegadas”, as marcas físicas da luz sobre a película (1995). Mas na era digital ele muda radicalmente sua natureza material: diante das vastas possibilidades de criação de imagens oferecidas pela tecnologia, o que antes era a característica definidora do cinema, o filme essencialmente constituído pelo registro de imagens de atores e cenários diante da câmera, passa a ser apenas mais uma modalidade, pois o cinema já “não é mais uma tecnologia indicial de mídia, mas antes um subgênero da pintura” (MANOVICH, 1995, p. 3).

Uma vez que o tratamento das imagens fílmicas passa a ser feito exclusivamente por meio de softwares que não distinguem a natureza de tais imagens – se foram gravadas por meio físico ou digital –, e que também apagam essa distinção para nós, o filme “perde sua

privilegiada relação indicial com a realidade pró-fílmica” (Id., p. 7), argumenta Manovich. O que é, então, o cinema digital? Manovich responde: “algo cuja aparência é feita de forma a parecer-se exatamente como se tivesse acontecido, embora possa não ter acontecido” (Id., p. 8). As tecnologias de edição digitais, portanto, são na verdade empregadas para permanecerem invisíveis aos olhos do espectador:

Embora hoje a maior parte dos lançamentos em Hollywood envolva cenas manipuladas digitalmente, o uso dos computadores é cuidadosamente escondido. O cinema narrativo comercial ainda continua preso ao estilo realista clássico em que imagens funcionam como imaculados documentos fotográficos de alguns eventos que se passaram diante da câmera. O cinema se recusa a abandonar seu efeito cinematográfico original, um efeito que, de acordo com a penetrante análise feita por Metz nos anos 70, depende da forma narrativa, do efeito do real e da arquitetura cinematográfica funcionando conjuntamente. (Id., p. 11)

Erick Felinto corrobora a tese de que o digital está a serviço da impressão de realidade no cinema: “No cinema hollywoodiano, a introdução do paradigma digital tem cumprido o papel de reforçar a sensação de realidade das narrativas tradicionais, mesmo quando a história contada é de caráter inteiramente fantasioso” (2006, p. 415). Ele também vê como efeito desta virada digital um afastamento entre cinema e realidade que, acredita, traz como consequência a perda de sentido da oposição “realidade x ficção”. A digitalização do filme, argumenta, busca uma vivência totalmente desmaterializada, como se o filme se tornasse uma “experiência de simulação *imediate*, ou seja, em que o meio se evapora, de modo a tornar a própria mente

do fruidor o ‘palco’ da história narrada” (Id., p. 427 – grifos no original). Neste cenário, argumenta Felinto, perderíamos por completo a relação da imagem com o mundo físico exterior à representação, só restaria uma espécie de simulacro e não haveria mais cinema: “Sem nenhuma espécie de distância, sem qualquer dimensão de materialidade, o cinema deixaria de existir em benefício de um desdobramento tecnológico da realidade, pois é na ambiguidade da imagem, na sua potência de pôr em questão o estatuto da realidade, que tem residido a força do cinema” (FELINTO, 2006, p. 427).

Esse tom pessimista em relação à imagem digital parece ser a tônica dominante no pensamento de um grupo influente de teóricos do cinema. André Parente, pesquisador e artista visual sempre muito ligado aos avanços tecnológicos do audiovisual, já apontava nessa direção no final do século passado: “A imagem virtual existe em função de uma auto-referência que é mortífera, no sentido de que ela impede aquilo que vem de fora de ser visto, que o novo apareça, ou o que há como experiência do novo seja visto como novo” (PARENTE, 1999, p. 16). Em linhas gerais, trata-se de uma vertente que enxerga a digitalização como um movimento que nega o caráter realista do cinema e, por consequência, ressalta seu caráter de construção discursiva, como se as imagens pudessem representar algo que não está além delas, como na interpretação semiótica de Ibrí sobre o objeto da obra de arte.

A semiótica peirceana pode nos oferecer uma compreensão distinta da função das imagens como signos do mundo. O argumento da “perda” do valor indicial da imagem cinematográfica como consequência de sua digitalização, por exemplo, é fruto de uma concepção limitada do conceito semiótico de índice, que o considera equiva-

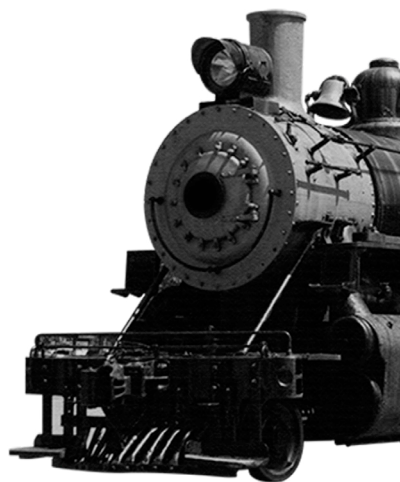
lente ao valor ontológico da realidade de forma semelhante ao que propõe a estética baziniana. Martim Lefebvre e Marc Furstenuau lembram que Bazin desenvolveu sua crítica traçando uma linha que separa a cinematografia em dois campos distintos: um fazer cinema constituído pela captura das imagens do real, o que seria seu ideal; e outro que está calcado no trabalho de montagem que busca produzir determinados efeitos no público. Em sua hierarquia estética, Bazin se opõe a tudo aquilo que, na sua concepção, possa “enganar” o espectador quanto à natureza da imagem exibida. Para os autores, “Ao recusar-se a integrar simulações ‘invisíveis’ e ‘perfeitas’ do espaço unificado em sua estética, Bazin confunde realismo com realidade” (LEFEBVRE e FURSTENAU, 2002).

Mas o aspecto indicial do signo vai além da sua relação física mais direta com seu objeto. Como explicam Lefebvre e Fursteneau, “Indicialidade é simplesmente como os signos indicam a respeito do que eles são. [...] por meio da indicialidade signos denotam objetos da experiência aos quais estão realmente conectados” (Id., 2002). Ou seja, uma pintura ou um desenho também são representações indiciais, pois ainda que não representem um objeto específico no mundo que possa ter-lhes servido de modelo, representam uma categoria de objetos à qual o objeto daquela imagem pertence.

Além disso, reduzir o signo cinematográfico ao aspecto indicial da imagem é ignorar sua natureza completa e complexa, que é *a priori* triádica. Para que um signo “signifique” algo (símbolo), é preciso que ele denote, refira-se a algo no mundo (índice), ainda que este algo seja uma ideia; e para que seja possível reconhecer o que é esse algo no mundo, é preciso que tal signo tenha certas características qualitativas que se assemelham a esse algo de algum modo (ícone).

Como explicam Lefebvre e Furstenau: “o ícone garante que o signo conote seu objeto; o índice garante que o signo denote seu objeto; e o símbolo garante que o signo seja interpretado como representando seu objeto ao determinar outro signo, mais elaborado (o interpretante), que também o representa” (Id., 2002).

Por isso é fundamental levar em conta que o índice pode não apenas denotar um objeto em especial, num dado espaço físico e momento do mundo, mas também uma categoria que possui certa relação existencial com aquilo que se quer significar. Como lembram os autores, ainda que pinturas e imagens digitais estejam conectadas por outro modo com seus objetos, diferentes da relação material direta como no caso das fotografias analógicas, “Em todos os casos de indicialidade, a própria existência do objeto é o que determina o signo que o representa” (Id., 2002). O equívoco do realismo baziniano, e por consequência das teorias que hoje interpretam as imagens digitais como desprovidas de valor indicial, está na supervalorização de um dado aspecto da indicialidade do signo, como se imagens de outra natureza fossem desprovidas desta qualidade, e ainda como se a imagem cinematográfica não tivesse outras características (icônica e simbólica) que, sobretudo no caso da ficção, servem a propósitos comunicativos que lhes são mais relevantes do que aqueles da Secundidade.



5



Da ficção ao documentário: em busca do real

Como vimos no capítulo anterior, Barthes lançou seu olhar analítico para o surgimento da literatura realista na França do século XIX e identificou na obsessão descritiva da prosa de Flaubert o “fetiche do real”. Sua interpretação semiótica desta tendência literária, de que os detalhes da narrativa não mais “significam” o real, mas antes o incorporam numa relação direta entre o significante e o mundo, rompendo a natureza tripartite do signo ao expulsar dele o significado, tem sido fortemente contestada. Ainda assim, a leitura de Barthes teve o mérito de destacar a emergência de certas características na narrativa que revelam a busca pela intensificação da expressão realista na arte naquele momento, uma discussão que também toca o cinema de maneira especial.

Há um sentido histórico nessa trajetória de evolução do realismo na arte. Na contemporaneidade, a estética midiática é caracterizada pelo que Fernando Andacht chamou de *index appeal*. Como afirma James Wood, o verossímil se confunde com o realismo, e a arte está sempre em busca de intensificar seu efeito de realidade. No século XX, no entanto, a literatura seria marcada por tentativas de desconstrução da relação mimética da arte com o mundo, em obras que questionam os padrões tradicionais de verossimilhança, evidenciando a natureza discursiva da narração, expondo sua mecânica interna em jogos de metalinguagem. A nova literatura que começa a ganhar forma no começo do século passado, ao contrário da literatura realista, não queria

convencer o leitor de que ele se encontrava diante da realidade objetiva, mas justamente fazê-lo duvidar da história que se contava ao apontar para os mecanismos da narração, o que mais tarde se consolidaria como uma característica marcante da arte pós-moderna²⁸. Podemos discutir se esse movimento é uma manifestação de antirrealismo, ou antes de um redimensionamento da relação da arte com o mundo, uma negação dos padrões de verossimilhança até então vigentes para que pudessem surgir novos padrões, em sintonia com uma nova forma de se manifestar a subjetividade do ser humano.

O cinema clássico, como aponta Robert Stam, faria num primeiro momento a opção pelo realismo como seu modelo narrativo padrão:

Os primórdios do cinema coincidiram com uma espécie de crise no projeto verista tal como expresso no romance realista, na peça naturalista (que chegava a pendurar carne verdadeira em açougues cenográficos montados sobre o palco) e em exposições obsessivamente miméticas. [...] O modernismo artístico [...] tinha como interesse central uma arte não representacional caracterizada pela abstração, fragmentação e agressão. A despeito de sua modernidade superficial e de seu fascínio tecnológico, o cinema dominante é herdeiro das aspirações miméticas que o Impressionismo havia descartado na pintura [...] e que James Joyce e Virginia Woolf haviam sabotado no romance. (2017, p. 30)

Diferentemente da literatura, em que vemos o movimento modernista, marcado por um caráter não mimético, se suceder à empreitada realista ao longo da história, no caso do cinema essas duas possibilida-

²⁸ Entre as características mais comumente associadas à narrativa pós-moderna estão a metaficção, a fragmentação e a intensificação da dúvida quanto à confiabilidade da narração. No cinema, o filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, se tornou um exemplo clássico da problematização do ponto de vista narrativo.

des coexistem desde seus primeiros anos, ainda que o realismo tenha logo se tornado o modelo padrão do cinema comercial. Talvez por isso essas duas abordagens, a que opta por apagar as marcas da narração e a que escolhe evidenciá-las, funcionem por oposição uma à outra, como se estivessem permanentemente envolvidas numa disputa territorial. Nos anos 1970, Ismael Xavier (2005) descreveu estes dois projetos estéticos distintos pela dicotomia da “opacidade” e da “transparência” – o cinema da transparência sendo aquele que busca a intensificação do efeito de realidade, também chamado por ele de “efeito janela”, enquanto o da opacidade busca justamente romper com esse efeito de ilusão referencial, revelando seu caráter discursivo.

Mais recentemente, a partir do final do século XX, uma tendência tem se destacado no universo da ficção literária: as narrativas de cunho autobiográfico e confessional, em que prosadores criam enredos e personagens com forte inspiração nos acontecimentos de suas vidas. Há uma hibridização livre entre a ficção e a biografia, como aponta Christian Schwartz, em comentário sobre a literatura brasileira da primeira década deste século: “os cruzamentos entre ficção e não-ficção parecem ter se tornado [...] o terreno artístico mais fértil no campo das letras”. Trata-se da chamada “autoficção” (2012, p. 32), um termo cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky, no final dos anos 1970, e que desde então vem ganhando popularidade e ocupando o centro do debate da crítica especializada.

Em linhas gerais, o mesmo desejo de aproximação do real, tão bem caracterizado no formato *reality* com sua estética dos bastidores, de algum modo perpassa esta tendência da literatura autobiográfica e uma certa tendência do cinema contemporâneo que promove o alargamento das fronteiras entre a ficção e o documental, criando

um espaço mais amplo para a produção de formatos híbridos. Se por um lado a ficção se apropria de elementos estéticos que intensificam seu realismo, por outro a não ficção se aproxima da ficção e a incorpora como matéria da vida.

Como discutimos no capítulo anterior, a questão estética da representação da realidade esteve posta para o cinema desde o início. Mesmo que os polos da ficção e da não ficção tenham se estabelecido como campos distintos e independentes, os limites fronteiros frequentemente estiveram em disputa. Se o documentário, sobretudo após os anos 1980, parece sentir-se envergonhado de seu compromisso ético com o real, fazendo questão de reiterar e explicitar seu caráter de representação imperfeita (inerente a qualquer produto da representação), a ficção busca se aproximar do real apropriando-se de elementos documentais tanto na forma quanto no conteúdo. Diferente da literatura, o cinema pode naturalmente produzir o “efeito janela”, como se aquilo que se apresenta na tela fosse uma reprodução fidedigna, e inclusive verdadeira (no caso do documentário), do que está no mundo. Portanto, a forma de empregar esse poder, tanto na ficção quanto na não ficção, é um problema fundamental que se coloca para a estética cinematográfica em nosso cenário contemporâneo.

Ainda que esse trânsito sobre a fronteira entre a ficção e a não ficção não seja uma possibilidade exatamente nova no mundo do audiovisual, como observa Maria Helena Vaz da Costa, a hibridização entre estes dois conjuntos opostos parece ser uma marca distintiva do cenário contemporâneo, em que vemos a zona cinzenta entre os dois conjuntos narrativos se ampliar. A autora emprega o conceito de “híbrido” “para caracterizar filmes que, em sua estrutura, códi-

gos da ficção e do documentário coexistem” (2014, p. 172)²⁹. Costa defende que há uma fluidez entre a ficção e o documentário na produção contemporânea brasileira, e assim define o que entende por hibridismo: “considera-se que determinada narrativa é híbrida na medida em que esta apresenta, num mesmo filme, características da ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou crença de não haver interferência do cineasta” (2014, p. 173).

Apesar de conferir tal característica tanto para a ficção como para o documentário, Costa destaca em seu trabalho a hibridização como uma estratégia de relativização do compromisso com o real no universo da não ficção, entendida por ela como uma forma de problematizar a representação. Assim, por exemplo, ela considera os filmes de Eduardo Coutinho como híbridos, uma vez que o cineasta emprega elementos de reflexividade na sua obra, além de outras formas de recusar ao espectador o que seria uma falsa percepção de que o filme oferece um acesso direto e intocado à realidade. Sobre *Jogo de Cena* (2007), ela declara: “um filme documentário que rompe com certas expectativas em relação ao documentário, que é apresentar um discurso verdadeiro, um olhar sobre a realidade” (Id., p. 182).

Ao que nos parece, Costa se atém a uma concepção muito restritiva sobre o que é o documentário, como se a problematização da enunciação não pudesse fazer parte de seu discurso. Em *Jogo de Cena*, mulheres comuns narram histórias de suas vidas, que depois são representadas por atrizes, que interpretam aquelas mesmas his-

²⁹ Importante notar aqui que o termo “hibridismo” tem sido frequentemente empregado nos estudos de cinema, no Brasil, para tratar de aspectos relacionados aos recursos tecnológicos e às novas mídias, como no trabalho de Araújo (2006), por exemplo. Costa (2014), portanto, emprega este termo sob um aspecto totalmente diverso, aquele que discute as fronteiras entre os gêneros, assim como Suppia (2016) e outros autores.

tórias. Em alguns dos casos, não sabemos dizer quem são as atrizes que estão interpretando a narrativa de outra pessoa, e há uma confusão proposital nesse sentido. A autora entende que “O olhar de Coutinho, especificamente nesse filme, parece conduzir-nos a uma oscilação da crença que nos faz questionar: o que vemos nessa tela, realidade, manipulação, ficção?” (Id., p. 182), e assim demonstra entender que, se o filme não se propõe a ser um retrato absolutamente fiel do seu mundo, ele entra no campo da ficção.

De fato, Coutinho joga com a interpretação em seu filme, de forma explícita, e é esse o seu grande apelo. No entanto, parece-nos questionável afirmar que esse jogo se caracterizaria como um exercício de ficção – não seria antes uma forma original de documentar o trabalho das atrizes? A interpretação de Costa tende a ver o “jogo de cena” no filme de Coutinho, essa representação da diversidade que se manifesta nas interpretações das histórias de vida de mulheres comuns, como uma espécie de truque para levar o espectador a questionar a veracidade dos relatos a que assiste. Perguntamos: será que aquelas histórias perdem seu valor de autenticidade por não sabermos com certeza a quem se referem, ou em que medida representariam a verdade referencial dos fatos narrados? Isso significaria dizer que elas só têm valor documental se proferidas pelas mulheres que as viveram, e que ao propositalmente confundir o espectador – o que, diga-se, acontece apenas em alguns dos casos no filme – Coutinho abandona o documental e invade o campo da ficção. A interpretação de Costa nos parece baseada num dualismo “real x ficção” que rejeita a possibilidade de se reconhecer o complexo e evolutivo caráter discursivo no documentário, sem que ele deixe de ser documentário. Em última instância, isto nos levaria a afirmar que toda representação é ficção, e que não pode exis-

tir algo que seja chamado de “documentário”. Fernão Ramos adverte para a necessidade de olharmos para o filme documentário sob uma perspectiva que inclua sua natureza discursiva:

Ao distanciarmos a definição de documentário do campo monolítico da *verdade*, criamos um espaço onde podemos discutir a distância de nossa crença em relação à voz que enuncia as asserções sobre o mundo, sem que tenhamos que necessariamente questionar o estatuto documentário do discurso narrativo. (2008, p. 32)

Queremos crer que é possível entender o documentário como uma construção discursiva distinta da ficção, sem que isso signifique assumir uma postura de defesa da verdade referencial absoluta, como é de praxe no discurso científico, por exemplo. Nos filmes analisados a seguir, investigaremos a manifestação de características estéticas que apontam para essa porosidade entre os campos da ficção e da não ficção, e como tal revelam características deste cenário contemporâneo marcado pela pungente busca pelos signos do real de que nos fala Andacht em sua teorização sobre o *index appeal*. Teríamos hoje um cinema do fetiche do real, prolongando a interpretação de Barthes, em que os signos indiciais se tornaram uma desejada, mesmo se controversa, marca de autenticidade e verossimilhança e exercem um apelo irresistível, o *index appeal*? Além disso, seria a tensão entre os campos da ficção e não ficção uma nova forma de se agarrar ao real, ao mesmo tempo em que se nega o pressuposto ingênuo da representação mimética, da imagem cinematográfica como um espelho do mundo?

A análise que se segue não pretende, de forma alguma, oferecer

uma leitura exaustiva de cada um dos três filmes escolhidos, mas antes identificar elementos que são pertinentes à discussão realizada até aqui, levando em conta a construção de sentido de cada filme.

*Hollywood entre a fantasia e o hiper-realismo*³⁰

[*Birdman ou (A inesperada virtude da ignorância)*, Alejandro Iñárritu, 2015]

A última década tem sido de grandes transformações para a indústria do cinema. A ascensão do digital e a popularização das séries de TV, que globalizou narrativas produzidas fora dos EUA, transformaram o mundo do audiovisual em uma arena de disputas acirradas pelo “tempo de tela” dos espectadores. O fim do cinema³¹ vem sendo anunciado há alguns anos. Ainda assim, Hollywood – ou seja, a indústria norte-americana de cinema – continua sendo seu maior agente econômico. Em 2019, movimentou 100 bilhões de dólares no mundo todo – cerca de 37% desse valor apenas no mercado norte-americano³². Se em 2020, do ponto de vista da crítica, o grande acontecimento da indústria cinematográfica norte-americana foi a consagração do filme coreano *Parasita*, de Bong Joon Ho, um filme produzido fora dos EUA, vencedor de 3 dos principais prêmios do Oscar (melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro original), é preciso lembrar que Hollywood passou por uma “onda mexicana” nos seis anos anteriores.

Alfonso Cuarón, Alejandro Iñárritu e Emmanuel Lubezki vence-

³⁰ Neste capítulo, retomamos a discussão apresentada no artigo “Verdade ou desafio? Birdman e os novos caminhos para o cinema *mainstream*”, publicado na Revista Científica FAP, n. 12 (jan/jun 2015), da qual extraímos e reelaboramos alguns trechos.

³¹ Ver, por exemplo, *The end of cinema? A medium in crisis in the digital age*, de André Gaudreault and Philippe Marion, Columbia University Presss (2015).

³² Fonte: *2019 Theme Report – MPA*. Disponível em: <<https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2020/03/MPA-THEME-2019.pdf>>. Acesso em: 20 mar. de 2020

ram doze prêmios da academia entre 2014 e 2019³³. De fato, apenas *Roma* era um filme estrangeiro – filmado no México e falado em espanhol –, e não conseguiu conquistar o prêmio de melhor filme (venceu direção, fotografia e filme estrangeiro). Mas a vitória expressiva de *Birdman ou (a inesperada virtude da ignorância)*, em 2015, quando levou os três troféus principais (filme, roteiro, direção), assim como *Parasita*, não deixou de ser identificada como uma “invasão estrangeira” em Hollywood – na cerimônia de premiação, Sean Penn, antes de anunciar a vitória do filme de Iñárritu, proclamou em tom jocoso “Quem deu o *green card* a esse f... da p...?” – comentário que gerou bastante polêmica por seu suposto racismo³⁴.

Iñárritu tem uma filmografia de estética notadamente realista. Seus filmes anteriores, *Amores Brutos* (2000), *21 gramas* (2003), *Babel* (2006) e *Biutiful* (2010) são obras de forte apelo emocional que abordam dramas humanos intensos – como a pobreza, a violência, a condição do imigrante, a morte e a solidão – submetidos a uma estética que prima pelo realismo cinematográfico. No aspecto da temática, portanto, *Birdman...* representa um rompimento radical no trabalho do diretor, pois trata dos conflitos existenciais de atores e atrizes norte-americanos relativamente bem-sucedidos, num tom de futilidade cômica associada ao mundo das celebridades.

Outra novidade em sua cinematografia aparece nas técnicas de filmagem e montagem empregadas nesse filme. Enquanto nas obras anteriores a narrativa era construída de forma fragmentária, fazendo uso frequente da montagem paralela e dos flashba-

³³ Os prêmios foram: 4 de fotografia, 4 de direção, 1 de melhor filme, 1 de melhor roteiro original, 1 de melhor edição e 1 de melhor filme estrangeiro, pelos filmes *Gravidade*, *Birdman*, *O Regresso*, *Roma*.

³⁴ Ver, por exemplo, o artigo de Rory Carroll, no *The Guardian* (CARROLL, 2015)

cks, compondo a linha narrativa como um quebra-cabeça que só se apresenta por completo ao final, quando acontece a revelação de uma verdade totalizadora da narrativa, em *Birdman...* Iñárritu apresenta um enredo linear, e chega inclusive a simular um plano-sequência, o que causou grande impacto no público e na crítica. David Bordwell (2015) fez questão de publicar uma análise detalhada do filme em que enfatiza o fato de que a filmagem de *Birdman...* não se realizou, a rigor, em um plano-sequência, uma ideia erroneamente repetida por vários críticos.

As opções técnicas empregadas na filmagem, em que se destaca o uso de planos mais fechados, gravados com uma câmera na mão que circula pelo set seguindo os atores, contribuem para a intensidade do efeito realista e chamam a atenção para o próprio processo de tomada das imagens que compõem o filme. O trabalho do diretor de fotografia Emmanuel Lubezky foi bastante comentado pela crítica e ganhou destaque nos extras do filme. Em contraponto, o roteiro faz uma confusão intencional entre os âmbitos da fantasia e da realidade no comportamento do protagonista. Em diversos momentos, Riggan Thomson parece exercer poderes sobrenaturais, emprestados do seu lado super-herói, de forma a deixar o espectador indeciso sobre a natureza fantasiosa ou realista do filme. Bordwell elenca três critérios fundamentais do que chama de cinema narrativo clássico: denotação, unidade de sentido e integridade narrativa. Estes critérios serviriam ao propósito de oferecer ao espectador um filme em que se preserva o “efeito-janela” e a verossimilhança mimética:

É tarefa da narração clássica convidar à formulação de hipóteses altamente prováveis e exclusivas e então confirmá-las,

mantendo ao mesmo tempo a diversidade no desenvolvimento concreto da ação. [...] No conjunto, a narração clássica administra o ritmo de fruição do filme solicitando ao espectador que elabore o *syuzhet* e o sistema estilístico de uma única forma: construindo uma fábula denotativa, unívoca e integral. (BORDWELL, 2005, p. 298)

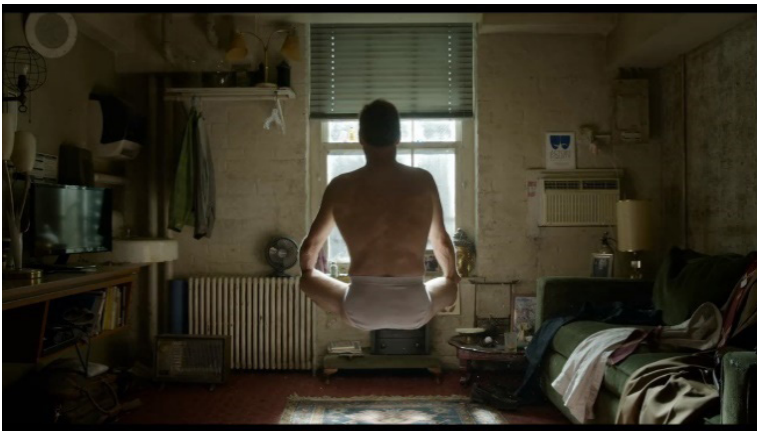
Birdman... dispõe desses elementos de uma forma original que, em certa medida, contraria os cânones da representação clássica no cinema hollywoodiano. Assim, se o realismo de Iñárritu estava antes solidamente estabelecido nas temáticas abordadas, agora ganha evidência pelas técnicas de filmagem e montagem, o que, em certo sentido, entra em conflito com o universo diegético deste filme – imbricado na fantasia. Sob tal aspecto, representa um rompimento com o conceito clássico de cinema narrativo, pois mantém o espectador em dúvida sobre a integridade do universo denotativo que se apresenta na tela.

O contexto contemporâneo também merece destaque em *Birdman...* O egocentrismo das celebridades midiáticas, a popularização do banal e insignificante no mundo digital, o conflito entre a arte e o entretenimento grotesco são temas que se apresentam ao debate. Todavia, ainda que estas sejam portas legítimas de interpretação para o filme, seu centro gravitacional é a jornada do protagonista, imerso em conflitos existenciais e problemas concretos no relacionamento com seus familiares e colegas de trabalho, todos profundamente envolvidos na realização de uma peça teatral cuja estreia será o clímax da narrativa. Como destaca Angelo Muredda, *Birdman* encena, em primeiro plano, “o pesadelo da alma de Riggan” (2015, s/p).

Esse pesadelo, por sua vez, é corporificado na figura de seu *alter ego*, o super-herói Birdman (figura 2), e nos supostos poderes sobrenatu-

rais de Riggan (figura 1). O elemento fantástico, aliado ao trabalho de montagem que buscou apagar as marcas de corte entre as cenas, produzindo a sensação de fluidez para a passagem do tempo diegético, gera um potencial de estranhamento para o filme que certamente não passa despercebido ao espectador. Denise Guimarães, ao comentar a polêmica recepção que filmes do começo do século, como *Cidade dos Sonhos* (2000) e *O Fabuloso Destino de Amélie Poulin* (2001), tiveram em virtude de seu uso inovador de recursos digitais na narrativa, aponta para as possibilidades de “redimensionamento da criatividade e do exercício do imaginário” (2005, p. 8) que a hibridização do cinema contemporâneo – aqui entendida como uma mistura de imagens geradas por computador com aquelas efetivamente capturadas pelo ato da filmagem – pode suscitar. *Birdman...*, certamente, atua dentro desse “redimensionamento”, e seu efeito de realidade intensificado se sustenta em grande medida graças ao emprego da tecnologia digital – sem esse recurso, a confusão entre fantasia e realidade na mente de Thomson não teria o mesmo apelo, perdendo potencial significativo.

FIGURA 1



Fonte: Frame do filme *Birdman...* (00:02')

FIGURA 2



Fonte: Frame do filme *Birdman...* (01:29')

Crise existencial, o mundo fútil das celebridades, o sentido da vida diante da perspectiva do fim: todas essas possibilidades interpretativas se organizam em torno do debate sobre o que é a “verdade”, um confronto que se manifesta explicitamente na voz dos personagens, em suas disputas e crises identitárias, mas que também se caracteriza como tema central ao problematizar a própria natureza da narrativa. Isso não quer dizer, todavia, que *Birdman...* seja um filme realista no sentido de que se ocupa em revelar uma verdade sobre o mundo fora da tela que nos é, em algum grau, oculta – como podemos dizer que seja o caso dos filmes anteriores de Iñárritu. Pelo contrário, é na permanente tensão da dúvida entre o que é verdadeiro e o que não é, dentro de seu universo de criação estética, que o filme opera. A verdade que está em conflito aqui é a da experiência humana de seus personagens, de sua percepção do que é ou não real, na fronteira entre a vida e a arte que o próprio cenário do filme incorpora.

A narrativa se desenvolve dentro de um teatro, o espaço da repre-

sentação ao vivo, arte indicial por natureza. Riggan Thomson, estrela decadente de Hollywood, investe suas economias na produção de uma peça na Broadway, estrelada, dirigida e escrita por ele a partir de um conto de Raymond Carver (“Sobre o que falamos quando falamos do amor”). O universo diegético em que se desenrola o filme é, portanto, antagônico ao que seu protagonista ocupava e onde amealhou fama e fortuna: o do filme de efeitos especiais, aquele gênero, muito popular no mundo todo e frequentemente responsável por recordes de bilheteria, em que a realidade é falsificada em função da fantasia e do delírio da emoção barata, potencializados pela tecnologia – e que, numa coincidência nada acidental, fora também o universo do ator que o interpreta, Michael Keaton. Essa busca pela “verdade”, a tensão entre o autêntico e o falso, estará representada nos conflitos entre todos os personagens, além, claro, do grande embate de Riggan Thomson com sua própria consciência, encarnada na figura fantasmagórica do personagem-herói. Além disso, nós, espectadores, nos vemos diante de uma charada aparentemente sem resposta: o que é real e o que é imaginário para Riggan: “Thomson, assim como o espectador, não sabe o que é verdade e o que é teatro (ou cinema): ele pode levitar? Consegue fazer objetos flutuarem? Está morto?” (DÁVILLA, 2015, s/p).

Logo na primeira cena do filme (figura 1), após o prólogo em que vemos um foguete cruzando o céu, nos deparamos com Riggan flutuando em seu camarim, em pose de meditação. A câmera circula pelo quarto e nos mostra, no canto inferior do seu espelho, a frase (atribuída a Susan Sontag): “Uma coisa é uma coisa, não o que se diz sobre aquela coisa” (figura 3). Mais tarde, novamente no camarim, Riggan ouvirá de Birdman: “Nós deveríamos ter feito aquele *reality*

show que nos ofereceram” (0:31’). Irônica e nada casual, a referência ao *reality show* é uma chave de leitura poderosa para o filme: o mundo da encenação da realidade, da busca pela originalidade no confinamento que produz o conflito de egos – todos ingredientes pronunciados na trama do filme.

FIGURA 3



Fonte: Frame do filme *Birdman...* (00:03')

FIGURA 4



Fonte: Frame do filme *Birdman...* (00:40')

Alguns outros momentos marcantes em que a determinação do real é problematizada são: 1. Quando Riggan e sua filha (Sam) discutem, ela o lembra de que ele parece estar fora do mundo, pois não tem identidade virtual (perfil no *Facebook* ou *Twitter*). A jovem encarna a perspectiva de que a identidade virtual se sobrepõe à existência física no mundo. Sam encerra a discussão com a frase: “É você que nem existe” (00:40’ – figura 4); 2. O personagem de Riggan, Eddie, durante uma encenação da peça, declara, em sua última e derradeira fala: “Eu não existo. Eu não estou aqui” (00:44’); 3. Riggan se coloca no topo de um prédio, prestes a pular, quando ouve de uma moradora do prédio vizinho, que o enxerga do terraço: “Isso é de verdade ou você está fazendo um filme?” Ao que ele responde, após um segundo de hesitação: “Um filme.” E ela retruca: “Vocês do cinema são cheios de lorota” (01:31’).

Esse debate sobre o que é real e verdadeiro de forma alguma fica restrito às interações que envolvem o protagonista, pois domina todo o universo do teatro e seus atores num grande jogo representativo. Numa das sequências mais marcantes, após uma apresentação teste, as duas atrizes, Leslie e Laura, estão no camarim. Leslie acaba de ter uma discussão violenta com seu namorado e colega de palco, Shiner, pois ele havia tentado transar com ela durante a encenação da peça – ironicamente, eles não conseguem fazer sexo na vida real há muito tempo. Psicologicamente abalada, ela chora e procura consolo nos ombros de Laura, e então lhe diz: “Eu sempre sonhei em ser uma atriz da Broadway, desde que eu era pequena e agora estou aqui. E eu não sou uma atriz da Broadway, eu ainda sou uma criança. Eu continuo esperando alguém me dizer que eu cheguei lá” (00:46’). Laura segura seu rosto e declara, em tom sério: “Você chegou lá”.

Em seguida, Riggan, que é namorado de Laura, entra no camarim e faz um breve discurso elogioso a Leslie, dizendo-lhe o quão bela, talentosa e importante ela é. Agora é a vez de Laura chorar no ombro da amiga: “Dois anos e ele nunca disse algo assim pra mim”. E então Leslie repetirá para Laura os elogios que recebeu de Riggan. A cena se encerrará com um beijo caloroso entre elas. Aqui temos duas atrizes no camarim, após uma pré-estreia, encenando uma para outra o que gostariam de ter ouvido “de verdade”, enquanto problematizam suas relações amorosas e identitárias, acrescentando mais uma camada de dúvida para a trama.

Shiner, por sua vez, ao mesmo tempo em que representa a salvação do projeto teatral de Riggan – ele é incorporado ao elenco quando um ator sofre um acidente que o impossibilita de continuar o trabalho –, o antagoniza, dificultando a realização da peça como pode: questiona o texto, bebe no palco, reclama do cenário. O fato de Edward Norton representar o personagem também não é casual, já que o ator é famoso por ter um comportamento semelhante ao de seu personagem, na vida real. Aqui, o signo aponta para seu objeto dinâmico, aquele que, conforme explica Peirce, “não pode expressar” mas apenas “indicar e deixar para o intérprete descobrir por experiência colateral” (CP 8.314). Shiner é o personagem que inverte os valores “realidade e ficção” e proclama a arte como única coisa essencialmente verdadeira no mundo. Para ele, a verdade é sempre maior no palco do que na vida. Na cena da briga com Leslie, ao término da apresentação teste, ela lhe dirá: “Talvez lá em cima você seja o Sr. Verdade. Mas no mundo real, onde realmente conta, você é uma baita fraude” (00:45’). Mas ele certamente não pensa assim. Em seus jogos pueris com Sam (“verdade ou desafio?”), no terraço do teatro, ele sempre escolherá a verdade.

Quando ela reclama que Shiner nunca escolhe “desafio”, ele dirá: “A verdade é sempre interessante” (00:51’). E ainda, referindo-se ao palco: “Eu não finjo lá – apenas em todos os outros lugares.”

O clímax do filme acontece ao final da apresentação de estreia, quando Riggan, ao invés de usar uma arma de mentira para encenar o suicídio de seu personagem, usa uma arma de verdade (figura 5) – Shiner havia, durante um ensaio, lhe pedido que usasse uma arma mais convincente, o que é uma clara provocação à falta de realismo que parece perseguir Riggan, e que seria, em suma, a marca de seu fracasso como ator³⁵. Ao final, ele não morre, mas fica ferido e acaba no hospital. Não por acaso, a primeira cena no palco do teatro havia se encerrado com sangue, o daquele mau ator que sofre um acidente e em seguida é substituído por Shiner. É o sangue humano, um signo de forte apelo indicial, que abre e fecha a jornada dos personagens no palco. Nas palavras da crítica Tabhita, a antagonista que teria o poder de arruinar a peça com uma resenha negativa: “Thomson deu à luz uma nova forma de arte que só pode ser descrita como ‘super-realismo’. Sangue foi derramado literal e metaforicamente por artista e público, sangue de verdade. O sangue que tem dolorosamente faltado nas veias do teatro americano” (01:45’).

Minutos depois, no quarto do hospital em que Riggan está internado, o filme será encerrado com um final aberto: a última cena é um sorriso dado por Sam ao olhar para o céu, da janela, procurando pelo pai, que não está mais na cama (figura 6). Ouvimos sons de pássaros e pensamos: o que aconteceu com ele?

³⁵ Esse ponto lembra uma situação vivida por Orson Welles em sua carreira teatral. Em 1937, ele dirigiu e atuou numa montagem de *Julio César*, de Shakespeare. Insatisfeito com a adaga de plástico que lhe fora dada para a cena do assassinato, pediu uma de verdade, feita de metal, e com ela acabou ferindo o ator Joseph Holland, que representava César. (TONGUETTE, 2018)

FIGURA 5



Fonte: Frame do filme *Birdman...* (01:42')

FIGURA 6



Fonte: Frame do filme *Birdman...* (01:52')

Sam é a única personagem além de Riggan que parece ser capaz de enxergar o super-herói Birdman – na cena em que ela discute com o pai (figura 4), ela faz um movimento de olhar que não é seguido pela câmera, o que antecipa essa percepção (não sabemos o que ela vê,

mas intuímos que seja o ‘Birdman’), como aponta Bordwell (2015). Podemos concluir que Iñárritu foi bem-sucedido se sua intenção era a de provocar confusão e debate no público – a internet foi rapidamente povoada de textos e vídeos intitulados como “explicando a cena final em *Birdman*”, ou algo parecido.

A montagem do filme, por sua vez, nos leva ao extremo do naturalismo: os cortes são invisíveis na maior parte do tempo. Conforme nos lembra Xavier, em seu clássico texto sobre a teoria do cinema: “o ‘efeito de janela’ e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação de montagem” (2005, p. 25). Aqui, é claro, a opção foi a de potencializar o efeito da transparência, o que por sua vez se choca com a indistinção entre o mundo imaginário de Riggan e a realidade diegética. Acrescente-se a isso o fato de que a música transita em dois níveis: é um elemento técnico do filme, mas é também “personagem” (possui caráter denotativo), pois o músico que a executa aparece duas vezes durante o filme, e temos mais um elemento a confundir a percepção do espectador: onde termina a realidade e começa o delírio do protagonista?

Na crítica de cinema, houve quem visse no filme um exemplo de virtuosismo técnico sem conteúdo, alegando que o filme seria um punhado de clichês hollywoodianos embalados numa técnica de filmagem impecável, num filme confuso, e por isso mesmo enganador (FRODON, 2015). Para nós, é justamente a combinação da técnica narrativa com as peculiaridades da trama o que faz desse filme um acontecimento interessante no universo do cinema *mainstream* – forma e conteúdo são aqui absolutamente indissociáveis e interdependentes. Diferentemente do cinema realista clássico, que quer garantir a

integridade do mundo diegético, *Birdman...* nos convida a problematizar a linha que separa o sonho da realidade. Bordwell nos lembra que:

Enquanto a narração do cinema de arte pode promover um apagamento das linhas de separação entre a realidade diegética objetiva, os estados mentais dos personagens e os comentários narrativos inseridos, o filme clássico nos solicita a supor *distinções bastante claras entre esses estados*. (2005, p. 290 – grifos do autor)

Ao espectador de *Birdman...* não é dado o direito de traçar uma linha clara que possa separar o que é estado mental do que é realidade diegética, efeito alcançado graças ao uso de modernas tecnologias de manipulação de imagens. Isto excluiria *Birdman...* do conjunto clássico do cinema hollywoodiano? Ao refletir sobre a reconfiguração do imaginário em nossa sociedade a partir do impacto das novas mídias, Manovich chama a atenção para as possibilidades cada vez maiores de se expor e manipular o universo interior dos indivíduos: “O que antes havia sido um processo mental, um estado único e individual, agora torna-se parte da esfera pública” (2002, p. 60). Em *Birdman...*, é como se tivéssemos um acesso direto à consciência do protagonista, como se vivêssemos a sua loucura – não há um filtro que nos indique em que momento ele começa ou para de sonhar.

Pois é justamente na organização deste conjunto – o efeito do real construído pela técnica cinematográfica, em diálogo com a temática do filme e sua relação com o mundo – que *Birdman...* nos parece capaz de apontar para um novo equilíbrio dos elementos que compõem o verossímil. Essa recombinação é, por sua vez, especialmente significativa por se manifestar em um filme do chamado cinema

mainstream. Em *Birdman...*, o real e o imaginário se sobrepõem para dar sustentação à trama: o hiper-realismo produzido pelo conjunto de escolhas técnicas de filmagem e montagem, que resulta numa estética intensificadora do “efeito janela”, é conjugado à presença fantástica do personagem imaginário e de seu efeito extraordinário para as ações do protagonista, que se misturam à trama desde o primeiro momento e nunca nos deixam saber ao certo o que é real e o que não é dentro da narrativa – ainda que isto não implique, de forma alguma, num questionamento sobre a natureza ficcional do filme. Ao tornar indistinguíveis no fluxo diegético estados mentais, alucinações e representação realista da ação, *Birdman...* encena a tensão entre “a opacidade e a transparência” no audiovisual contemporâneo, entre nossa latente atração pelo real e o reconhecimento de sua impossibilidade última de representação completa, absoluta, numa narrativa construída a partir de múltiplos conflitos sobre a determinação da verdade, que se revelam tanto na trama e na caracterização dos personagens quanto no processo da montagem cinematográfica, culminando numa obra com final aberto.

Além disso, a ação do filme se desenrola quase que integralmente nos camarins e corredores de um teatro, num exercício de exibição dos bastidores muito próximo dos *reality shows*. Como explica Andacht, o formato *reality* extingue a dicotomia goffmaniana “frente x bastidores”, que foi sempre muito importante para a televisão: “Mostrar tudo, o tempo todo, a todo aquele que ligue a televisão, parece ser o lema não escrito, mas vigente, neste meio” (2003, p. 44). *Birdman...* é basicamente uma encenação de bastidores: nunca olhamos para o palco do ponto de vista de plateia, e além disso passamos boa parte do tempo nos camarins.

Birdman... articula duas posturas discursivas que em tese serviriam a propósitos comunicativos opostos: de um lado a intensificação do efeito de realidade (ou efeito janela) proporcionado pela técnica cinematográfica, em especial a simulação de um plano-sequência com a câmera que segue os personagens de perto, fazendo o espectador se sentir, o tempo todo, como uma mosca na parede; de outro a confusão entre realidade e ficção dentro da própria diegese fílmica, como se não houvesse distinção entre os mundos dos monólogos interior e exterior, a música que transita do extra para o intradieético, o protagonista que é ator de filmes de super-heróis, tal qual o ator na vida real. Trata-se, inegavelmente, de uma combinação de elementos bastante incomum para o cinema hollywoodiano. No *making-of* do filme, Iñárritu assim explica seu desejo criativo de se aproximar do real: “Estávamos criando realidade a partir da ficção”.

Fuga da prisão do real

[*Olmo e a Gaivota*, Petra Costa e Lea Glob, 2015]

No filme de Petra Costa e Lea Glob entramos novamente nos bastidores de uma peça de teatro. A primeira cena mostra atores dançando num palco, ao som de música instrumental, no que aparenta ser um ensaio. A segunda tomada coloca em primeiro plano a atriz principal, Olivia Corsini, que está atrás das cortinas e as abre para que outros atores e atrizes entrem em cena. Em seguida, ela aparece ajoelhada no palco e vemos seu rosto em close, enquanto outras pessoas dançam ao seu redor. Ouvimos uma voz feminina que dirige a cena – se do filme ou da peça, não sabemos – e fala diretamente a Olivia, que vai se levantando lentamente, com lágrimas no rosto (figura 7). Em *off*, ouvimos

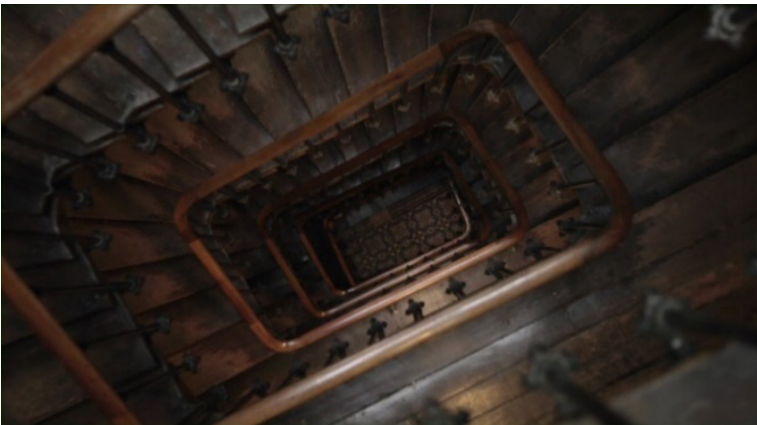
sua voz: “eu poderia, sem perceber, me perder na loucura. E isso me dá medo”. A tela agora está totalmente negra, surge o título do filme e, num corte seco, somos transportados para fora do teatro, numa tomada em que a câmera, focada no espaço interior da escadaria de um prédio, vai subindo lentamente, criando um efeito nauseante estilo *vertigo*, ainda sob a mesma trilha sonora do início do filme (figura 8).

FIGURA 7



Fonte: Frame do filme *Olmo e a Gaiivota* (00:01'50")

FIGURA 8



Fonte: Frame do filme *Olmo e a Gaiivota* (00:02'50")

O horizonte da loucura feminina, um estigma tão forte na cultura ocidental³⁶, se apresenta logo na abertura do filme e nos indica que esta é uma história sobre o que se passa na mente de uma mulher. Riggan Thomson talvez seja louco, e acredite que levita e tem poderes telecinéticos, mas o que o homem teme é não ser admirado. Um conflito muito diferente se apresentará a Olivia, que na próxima cena aparece no pequeno banheiro de seu apartamento fazendo um teste de gravidez, enquanto seu esposo, Serge, conversa com ela, ansioso enquanto aguarda do lado de fora (figuras 9 e 10). Esta encenação reaparecerá ao final do filme, quando, na festa oferecida para celebrar a iminente chegada do bebê, Olivia se tranca no banheiro durante uma crise emocional.

FIGURA 9



Fonte: Frame do filme *Olmo e a Gaiivota* (00:03'39")

³⁶ A estigmatização da "loucura feminina" é um tema bastante explorado nos estudos culturais. Ussher assim a apresenta: "Por séculos, as mulheres têm ocupado um lugar único nos anais da insanidade. Mulheres são mais frequentemente do que os homens diagnosticadas como loucas, da 'histeria' dos séculos XVIII e XIX à 'neurose' e desequilíbrios de humor nos séculos XX e XXI". (2011, p. 1)

FIGURA 10



Fonte: Frame do filme *Olmo e a Gaiivota* (00:03'50")

Aqui estamos distantes do mundo das celebridades de Hollywood. Acompanhamos a vida cotidiana de um casal de atores modestos, vivendo em uma cidade europeia e trabalhando numa produção local de *A gaiivota*, de Tchekhov. Olivia Corsini e Serge Nicolaï representam a si próprios, como atriz, ator e diretor, mas o ponto central do enredo não está na produção teatral. O filme foca no processo de gravidez de Olivia e no impacto que ele causa em sua vida íntima e profissional. Ela acaba tendo que abandonar a peça que ensaiava, na qual representava a personagem principal, o que é uma grande frustração, e fica entregue à solidão do apartamento enquanto o marido seguirá em frente com o trabalho de montagem e encenação teatral, chegando inclusive a viajar para uma temporada no exterior.

A solidão de Olivia se junta às preocupações mundanas, como as contas a pagar e a administração do lar em vista da série de preparativos para a chegada do bebê. Mas será a solidão também o sentimento que a levará a um processo reflexivo sobre sua vida, sobre

as transformações inevitáveis da gravidez, que se materializam em confissões capturadas pela câmera de maneira intimista.

O filme de Costa e Glob, enquanto um produto artístico, está no extremo oposto da cadeia de produção quando comparado a *Birdman*.... Sua estética é documental, inequivocamente, e o filme é catalogado como “Documentário/Ficção” – uma indexação dúbia que é intencional, como fazem questão de destacar as diretoras. Trata-se de uma produção independente, de baixo orçamento, cuja trajetória de exibição em salas de cinema foi pouco além dos festivais culturais. Não há atores famosos, as diretoras são jovens profissionais em início de carreira, trabalhando em mercados periféricos do mundo do audiovisual. Tanto Costa quando Glob tornaram-se conhecidas por seus filmes de estreia, documentários poéticos sobre familiares que se suicidaram – no caso de Costa, *Elena* (2012), sobre sua irmã; e no caso de Glob, *Meeting my father Kasper Top-hat* (2011), sobre o pai.

Apesar de não se tratar de um projeto comercial, a realização das jovens cineastas contou com uma consistente estratégia de divulgação online, e o filme, premiado em diversos festivais internacionais, alcançou considerável sucesso. Petra Costa, por exemplo, mobilizou onze atores e atrizes da Rede Globo de televisão e transformou o filme em parte de uma campanha sobre os direitos da mulher, intitulada “Meu corpo, minhas regras”, que conquistou bastante visibilidade na mídia brasileira – em vídeos divulgados nas redes sociais, os atores e atrizes se caracterizam como a personagem do filme, Olivia, enquanto dizem um texto que defende o direito da mulher de decidir sobre a gravidez. Esse conteúdo faz parte do DVD do filme. Costa deixa claro, em material de divulgação sobre *Olmo e a Gaiivota*, que debater a questão da gravidez sob a perspectiva íntima da mulher

grávida era seu objetivo primordial: “Me instiga o fato de que, apesar de todo ser humano vir a existir através da gravidez, nunca assisti a um filme que contasse a jornada psicológica de uma mulher ao longo desse processo” (COSTA e GLOB, 2015, p. 6).

O engajamento da diretora e a maneira como ela mantém seu filme “vivo” – entre outras coisas, ele conta com uma página ativa no *Facebook* que publica até hoje conteúdos relacionados à temática dos direitos da mulher – é um exemplo de como um filme de produção independente pode alcançar uma representatividade cultural que, em certa medida, rivaliza com aquela dos produtos *mainstream*. Além disso, trata-se de reconhecer o lema de Henry Jenkins (2006), de que a realidade se transformou num produto crossmídia: a linha divisória entre a existência dentro e fora (o “real”) do mundo da representação se apaga – ou até mesmo se inverte, tornando a existência digital a faceta mais relevante, como avisa Sam ao pai que não tem perfil nas redes sociais, em *Birdman*.... O real era aquilo que estava antes ou além da mídia, mas hoje não podemos mais dizer onde ele está, já que em nossa era tudo o que nos importa acaba ganhando alguma forma de existência midiática?

Identificamos aqui um prolongamento do debate barthesiano sobre o efeito do real na literatura, dos detalhes aparentemente insignificantes que povoam a narrativa realista, e como tal se constituiriam em uma novidade no mundo da arte. O que Barthes entendia como sendo uma crise da representação – o signo do qual se expulsa o significado, reduzindo-o ao papel de índice mudo ou cego do real –, Rancière analisa sob o viés da ascensão social de classes antes excluídas do universo da expressão artística, o que teria o poder de alterar os padrões estéticos da arte. Além disso, argumenta Rancière, a crítica de

Barthes reproduz a concepção clássica da arte enquanto representação mimética e aristocrática derivada da concepção de Erich Auerbach, autor de *Mimesis* (1946), e por isso não foi capaz de capturar o aspecto social subjacente à legitimação dos detalhes menores da vida enquanto matéria de ficção, numa nova configuração estética. No mundo de hoje, os signos do real que surgem do cotidiano, dos acontecimentos mais corriqueiros e desprovidos de dimensão épica, se transformaram na matéria legítima da ficção, seja ela um produto artístico de elevado valor estético, como *Olmo...*, ou um *reality show* banal. Olivia e Serge, o casal protagonista, têm na representação o seu ofício, e o filme naturalmente se aproveita da indistinção entre o “viver” e o “atuar” que os dois são capazes de incorporar.

Se em nossa era digital praticamente tudo o que pertence à experiência humana pode se tornar objeto de alguma forma de representação (artística ou de outra natureza), então a própria distinção entre o que é uma “reprodução documental do mundo” e o que é uma “criação ficcional” se torna ainda mais problemática. Petra Costa está ciente dessa encruzilhada estética e a formula de maneira muito clara na sua proposta fílmica:

Olmo e a gaivota surgiu do desejo de investigar a fronteira entre a ficção e a realidade. Uma narrativa ficcional versus uma gravidez real. Um teatro coletivo versus a intimidade de um pequeno apartamento. Uma atriz, um ator; após dez anos atuando, agora questionam se poderão sobreviver em sua própria pele. (COSTA e GLOB, 2015, p. 5)

Em *Birdman...*, os atores e atrizes representam personagens duplos, os do filme e os da peça, e representam tensões existenciais que se colocam entre um e outro, nas dinâmicas entre “ser” e “representar”.

No caso de Ríggan, uma outra camada se acrescenta, já que personagem e ator compartilham de dados biográficos que são centrais para a trama – e não podemos entender isso como mera coincidência. Já em *Olmo...*, a tensão se coloca entre a vida e a arte dos próprios atores. “A realidade começa quando o ato termina”, sugere Costa (Id.), mas como é possível conceber a vida de uma atriz sem a arte? E como é possível conceber as ações de Serge e Olivia como não atuações?

A gravidez representa uma ruptura com o lado “gaivota” de Olivia, e a renúncia ao desejo de voar, signo da liberdade tão bem caracterizada em sua profissão, que lhe permite ser e viver tantas personalidades distintas, agora se materializa nas raízes que se fincam no solo da maternidade, seu lado “olmo”, conforme explica a diretora. Abandonar os palcos para ser mãe é realizar a brusca mudança do ar para a terra, do ser pássaro para o ser árvore. Essa metáfora que dá título ao filme pode ser estendida para sua concepção estética: às raízes documentais da obra se opõe o desejo de liberdade da ficção. A estética documental, naturalmente, serve ao efeito de verossimilhança da narrativa, sobretudo para limitar a possibilidade de que o espectador coloque em questão o caráter de veracidade da atuação dos personagens.

Para Petra Costa, a concepção do filme parte da ideia de “usar uma estrutura ficcional para olhar para a vida de uma personagem real. A ideia era construir dispositivos e situações que permitissem aos nossos personagens investigar suas memórias, desejos, remorsos, hábitos e segredos” (2015, p. 5). A diretora faz questão de expor esse processo ao espectador, o que reforça seu efeito de verossimilhança. No começo do filme, quando Olivia, sozinha no sofá da sala, fala para a câmera e reflete sobre seu futuro, expressando o medo de perder sua carreira, ouvimos a voz de Costa dizer: “É disso que a gente vai falar” (figura 11).

Em outro momento, a diretora interrompe uma discussão entre Olivia e Serge. Uma cena típica de estresse no dia a dia de um casal. Serge chegou em casa cansado do trabalho e está em frente ao computador, preocupado com boletos a pagar. Olívia se sente solitária e desprezada, e faz cobranças de ordem emocional ao marido. Então a diretora diz: “É isto que está acontecendo? [...] Gostaria de uma variação [...] em que Olívia é menos severa e se abre um pouco mais [...] só queria ver se podemos entrar mais no que se passa na sua cabeça, no seu corpo quando ele não está aqui”. A atenção de Costa se dirige à Olivia, mas a câmera continua focada em Serge, que parece estar mais preocupado com o que vê na tela do computador do que com as instruções da diretora. Ao final da interrupção, Serge está visivelmente exausto e pouco disposto (figura 12), mas recomeça a cena, que então se concentra em Olivia. Esses são os signos indiciais que apontam para as pessoas reais diante da lente da câmera e, ao fazer isso, nos permitem, momentaneamente, vislumbrar o caráter de representação dos demais momentos.

FIGURA 11



Fonte: Frame do filme *Olmo e a Gaiivota* (18'20")

FIGURA 12



Fonte: Frame do filme *Olmo e a Gaivota* (37'46")

Lea Glob também faz questão de explicitar a proposta estética do filme, e descreve seu objetivo como sendo o de “criar limitações formais nas vidas de nossos personagens para gerar a ficção. Partir de um enredo estabelecido como forma de explorar um novo território” (Id., p. 7). Essa implicação de que a ficção pode ser o produto desejado a partir de um material documental (“a vida de nossos personagens”), filmado em determinadas circunstâncias preestabelecidas, nos parece ser o aspecto mais importante do filme sob o ponto de vista estético.

Subjacente a este discurso está a preocupação pós-moderna de não ousar *representar* a realidade tal como ela é, uma preocupação tão cara à autocrítica do documentário (NICHOLS, 2005), e que por vezes desemboca no niilismo do “tudo é ficção”. Porém, não se trata mais do reconhecimento de um limite, de uma falha intrínseca ao gênero que um dia se propôs a fazer o que hoje sabe-se que é impossível, mas sim da manifestação de uma nova vontade: fazer ficção a partir de material documental. Se antes o documentário assumia seu compromisso ético com o mundo ao explicitar seus limites enquan-

to uma forma discursiva, admitindo sua incapacidade de produzir uma representação perfeita e isenta da realidade, agora se trata de dar um passo além e assumir que é possível construir uma nova forma de ficção a partir destes signos do real.

Mas até que ponto podemos dizer que aquilo que vemos na tela se trata de uma ficção, e não de um documentário? O filme não nos informa se Serge e Olivia são realmente casados, se estão sendo filmados em seu próprio apartamento, apenas faz com que pareça ser este o caso. No entanto, estes são fatos que só poderemos tomar como asserções verídicas sobre o mundo extrafílmico, sobre a existência dessas *pessoas*, se buscarmos as informações em outras fontes. A dúvida faz parte do projeto do filme, pois sua própria categorização é dúbia, documentário/ficção, o que não nos permite considerá-lo uma obra de “asserção pressuposta”, para usar o termo de Carroll.

Petra Costa e Lea Glob parecem nos dizer que o que realmente importa sobre *Olmo...* é o que ele diz sobre a gravidez de Olivia, que é real, e não sobre a vida de um determinado casal que existe em algum lugar do mundo. As ações filmadas podem não ter sido espontâneas, mas são acontecimentos *verídicos* que se dariam no mundo, em situações análogas, na ausência da câmera. A força que carrega a narrativa é a da vontade criativa das diretoras, que vai além dos momentos de interlocução, e que se manifesta nas particularidades da construção do filme. A verdade que lhes interessa não é a da correspondência dos fatos, mas a da coerência e do sentido que se encontra na revelação dos sentimentos de Olivia. Portanto, não são os acontecimentos que guiam a narrativa, ou mesmo que a produzem, mas é o projeto da narrativa que os faz “acontecer” para a câmera.

Claro, a gravidez de Olivia não é um produto do filme, e seu cor-

po nu é o signo indicial inegável – não se pode ocultar que ela esteja realmente grávida (figura 13). Da mesma forma, as interrupções da diretora flagram momentos que se apresentam como “acontecimentos” espontâneos diante da câmera, reações imprevistas, como a da discussão entre o casal, que mencionamos anteriormente, ou ainda no caso da pergunta indiscreta que a diretora dirige a Olivia, na cena em que ela contempla seu próprio rosto no espelho em busca das marcas (signos indiciais por excelência) que a vida lhe deixou: “Teria uma linha da infidelidade?” (01:00’42”) Ao que Olivia, virando-se para ela, responde em um misto de desconforto e ironia: “Se der para evitar falar de infidelidade e estragar minha relação, talvez eu preferisse” (figura 14). Estes são momentos que se apresentam como sendo de irrupção do imprevisível, do choque do real, que surge nas frestas da encenação.

Assim, ao mesmo tempo em que a estética reitera o caráter documental do filme, as diretoras sugerem que há encenação envolvida. Esta escolha, além dos momentos de interrupção da narrativa, fica clara quando encontramos, nos extras do DVD, uma cena excluída do filme – “excluída”, mas mantida nos bastidores da exibição. Nela Olivia discute com Petra sobre a natureza do seu relato. Ela está visivelmente perturbada com a perspectiva de que *Olmo...*, cujo tom é um tanto lúgubre a respeito da maternidade, se torne um documentário sobre sua gravidez, pois ela não gostaria que seu filho a visse de tal forma. Ao que Petra responde: “Mas você gravou todos os *offs*”, ou seja, ela está dizendo a Olivia que foi ela quem disse aquilo, quem gravou a si mesma naqueles momentos (ou antes, é o que se deduz da cena). E mais uma vez o conflito entre diretora e atriz se apresenta como um interstício entre o documental e o ficcional.

FIGURA 13



Fonte: Frame do filme *Olmo e a Gaiivota* (48"08')

FIGURA 14



Fonte: Frame do filme *Olmo e a Gaiivota* (1:01'00")

Não há no filme qualquer preocupação em explicar ao espectador onde e quando se passa a história. As vozes das diretoras só surgem nos casos em que interrompem a narrativa para dialogar com os atores, nunca para explicar alguma coisa ao espectador – o *voice over* é um recurso dado à Olivia, como ferramenta da narração de sua vida,

cujos monólogos conduzem o filme. Também compõem a narrativa trechos de outros filmes, registros de Olivia na juventude e de suas atuações no teatro, que reiteram a mensagem: “esta é a vida da atriz Olivia Corsini”, assim reforçando a essência documental destas imagens. Desta forma, o filme se apresenta como uma espécie de autoficção dialógica, resultado da direção de Costa e Glob sobre a matéria prima da narração da vida de Olivia.

Em *Olmo...* assistimos à construção de uma narrativa de natureza híbrida, que, do ponto de vista da não ficção, retrata pessoas reais representando a si próprias, em situações de vida fidedignas, encenadas na forma de improvisação, ainda que não totalmente espontâneas. Do ponto de vista ficcional, a narrativa concretiza uma intenção comunicativa e de construção formal, que se subentende pré-roteirizada, que antecede e direciona o ato de filmagem, e que não se apresenta como um registro histórico, ainda que, em partes, o seja. Isto permite às diretoras alterar o curso da narrativa e refazer as cenas para atingir os efeitos desejados, o que é comunicado ao espectador não por um conjunto de asserções feitas de forma extradiegética, mas no próprio momento da diegese fílmica, quando se inserem na narrativa, por algumas vezes, como comentários.

É justamente na fidedignidade das situações representadas, o que é um efeito estético típico da narrativa documental, que se fundamenta seu caráter verossímil enquanto um filme que pertence ao universo da não ficção. Entendemos, no entanto, que a originalidade das cenas poderia ser um ponto de quebra dessa fidedignidade. Por exemplo, se a preocupação de Serge com a presença de um ex-namorado de Olivia na festa que acontece ao final do filme for apenas uma encenação, caso o namorado não tenha existido de fato na vida

de Olivia, o que também daria um caráter puramente ficcional a seu relato feito em outra cena, então esta fidedignidade estaria comprometida – a relação com o espectador seria alterada de forma substancial. Isto, claro, na medida em que assumimos as declarações dos personagens como dotadas de valor assertivo. Não por acaso, o desfecho do filme é feito com cenas do bebê recém-nascido, reforçando seu caráter documental.

Costa e Glob constroem uma narrativa híbrida que potencializa seu efeito de verossimilhança pela uso da estética documental, ao mesmo tempo em que problematiza seu caráter assertivo e se apresenta como uma narrativa de inspiração ficcional. *Olmo...* é uma obra que se vale de uma matéria-prima que carrega um forte valor indicial para, sob a liberdade discursiva da ficção, construir uma narrativa cujo sentido maior está nas afirmações que são feitas a respeito da protagonista, por ela mesma e em suas interações com as diretoras, durante a vivência da própria gravidez, e que, em última instância, expressam significados que estão além de seu caráter factual. É justamente isso que parece incomodar Olivia, como ela revela na cena excluída, a leitura desse filme como a *história* de sua gravidez, o que aponta para o que há de construção em sua natureza.

A ficção é a matéria da vida

[*Homem Comum*, Carlos Nader, 2016]

Nilson de Paula, protagonista do filme de Carlos Nader, está muito distante de Olivia Corsini. Trata-se de um homem simples, um caminhoneiro, morador de uma cidade no interior do Paraná, cuja vida não tem qualquer relação especial com o universo da arte e re-

sume-se ao trabalho simples e ao vínculo com a esposa, Jane, e a única filha do casal, Nilciane. Mas um acaso do destino coloca o motorista de caminhão Nilson no caminho do artista Nader, em 1995, como ficamos sabendo durante o filme. Desde esse encontro, a vida dos dois passa a estar unida por uma câmera de cinema, e por uma história particular que ela começa a registrar a partir do primeiro momento em que se encontram, numa linha temporal que vai se estender por quase vinte anos.

Homem Comum começa com uma sequência de cenas da natureza, em preto e branco. A primeira imagem que surge na tela é a do que parece ser um astro no céu enevoado, não sabemos se o sol ou a lua, acompanhada de um efeito sonoro que transmite a sensação de tensão iminente. Esta imagem será retomada várias vezes ao longo do filme – mais tarde saberemos que se trata de uma cena que originalmente faz parte do filme *A Palavra* (DREYER, 1955), reproduzida e também recriada por Nader para seu filme. A cena prossegue com imagens de um rio, acompanhadas por seus respectivos sons (água em movimento, pássaros cantando), até que, em um plano aberto, vemos um homem branco, jovem, sentado na grama e encostado a uma árvore, com olhar desolado. Logo vemos seu rosto de perto, por outro ângulo, e ouvimos passos que esmagam as folhas secas espalhadas pelo chão, e depois a voz de uma mulher que se aproxima, chamando por ele (“Matthew”), para então entrar no campo de visão. Arfante, ela se senta ao lado do homem com certa dificuldade (está grávida) e fala com ele, em inglês (figura 15). Mas ele não lhe dirige a atenção por um segundo sequer – parece estar imerso em outro mundo.

FIGURA 15



Fonte: Frame do filme *Life, the dream* (00:02')

FIGURA 16



Fonte: Frame do filme *Homem Comum* (00:03')

Só então ouvimos a primeira frase em português, “Você mente muito” (2’35”), dita por Nilson à filha, enquanto ainda vemos a imagem do rio, a mesma da abertura do filme, que, agora percebemos, parece funcionar como uma porta para transitar entre estes dois mundos que se apresentam ao espectador. Nilson e a filha estão sentados no gramado à margem do rio, enquanto conversam diante de

uma toalha sobre a qual há comidas e bebidas (figura 16). O diálogo é conflituoso. Nilson questiona o comportamento da filha, que ele julga passar muito tempo em bares e restaurantes. A filha devolve o questionamento, dizendo que ele na juventude não se comportava de outra forma. Sobre a juventude do pai, ela diz: “Iá na zona. Eu pelo menos não vou na zona. Eu vou num restaurante, eu vou num barzinho” (3’42”). Ao que ele responde, “Ah, não sei”. A discussão se prolonga até que Nilson declara, em tom grave: “Olhe bem a diferença – eu não tinha filho”. Neste momento, há um close no rosto de Nilciane, que tem uma expressão profunda de tristeza. “Eu deixei faltar alguma coisa pra você quando você era menina, até você louquear e sair de casa?” (4’22”). Nilciane fica em silêncio e a câmera fecha em seu rosto, cuja expressão revela um choro contido. Há um corte para a imagem do rio, que nos leva de volta ao campo com o casal encostado a uma árvore, onde Matthew faz um monólogo de cunho existencial sobre a vida, ao observar formigas.

A relação entre estes dois mundos ainda é incerta ao espectador. O conflito entre pai e filha ganhará contornos mais claros ao longo do filme, quando descobriremos que Nilciane fugiu de casa na juventude, chegou a trabalhar como prostituta e hoje, ao que parece, cuida sozinha da filha (não sabemos se sua filha tem um pai presente). Estão latentes aqui traumas familiares bastante dolorosos, e também comuns no Brasil, como o do pai ausente e da jovem que engravida de uma relação extraconjugal. Uma manifestação física destes traumas está nos óculos escuros que Nilson usa o tempo todo: ele perdeu parte da visão por problemas de saúde que Nilciane acredita ter sido ela a origem, em função de seu comportamento. Já o universo do filme inglês, intitulado *Life, the Dream*, dialoga com o de outro filme, *A Palavra*, do

qual parece ser um *remake*. No entanto, o espectador não fica sabendo da verdadeira relação dessa natureza intertextual entre os dois filmes: Nader filmou as cenas de *Life...*, um filme que só existe enquanto parte de *Homem...*, por causa do impedimento legal para usar em seu filme todas as cenas que desejava extrair de *A Palavra*. Ou seja, em seu plano original, portanto, não haveria *Life...*, que foi produzido por Nader para servir como releitura melodramática do filme clássico de Dreyer, uma informação que só encontraremos no encarte do DVD.

Após o monólogo de Matthew, voltamos para a cena entre pai e filha (6'24"), e a última frase de Nilson é repetida. A discussão entre os dois fica mais agressiva, até que Nader a interrompe: "Gente, posso só pedir uma coisa? Quando cada um falou comigo, tinha muito amor" (6'40") – uma intervenção semelhante às que Costa faz em *Olmo...* Nilciane se recusa a falar de afeto em relação ao pai, mas Nilson, não. Ele quer falar. Ao que ela protesta: "Não force, pai. Daí fica forçado" (7'23"). O tom da conversa continua ríspido até Nilson anunciar, hipoteticamente, um rompimento com a filha, diante de sua incapacidade de dizer que o ama: "Daí definitivamente você não é minha filha mesmo" (7'46"). Nader se mostra desconfortável com esse desenvolvimento da cena e tenta apaziguar os ânimos. Nilciane continua muito crítica da postura do pai: "Engraçado, pai, o senhor precisou de uma câmera pra poder falar isso pra mim" (8'22"), e conclui sugerindo que ele está atuando, como se sua fala não fosse uma manifestação legítima de seus sentimentos. O comentário de Nilciane fornece uma pista importante sobre o filme: o papel da câmera em construir uma moldura que possibilita a manifestação de pensamentos e sentimentos que, de outra forma, não surgiriam.

Nader tem como um de seus grandes influenciadores Eduardo

Coutinho, a quem inclusive dedicou um filme, (*Eduardo Coutinho, 7 de outubro*, 2013), no qual inverte a clássica posição assumida por este que é frequentemente considerado o maior documentarista brasileiro, fazendo-o passar de entrevistador a entrevistado. O cinema de Coutinho se fundamenta no realismo do depoimento, da confissão. Ele filmava em busca dos signos mais elementares, para capturar o momento único do “diálogo, a fala humana, o corpo que fala” (*Eduardo Coutinho...*, 11’43”), ou seja, dos signos indiciais por excelência, a transpiração semiótica de que nos fala Fernando Andacht. Para isso, construiu uma estética que busca a simplicidade dos procedimentos de filmagem: diante do entrevistado, apenas uma câmera fixa.

O cinema de Coutinho é um grande repertório de vozes de pessoas comuns, que falam sobre suas vidas absolutamente prosaicas, manifestam sentimentos e emoções diante da lente fria da câmera, ora sentadas em uma cadeira sobre um palco, ora no sofá da sala de estar de suas casas, de gente que pertence a estratos sociais mais vulneráveis da realidade brasileira, da pobreza à classe média trabalhadora. Se o realismo literário marcou a ascensão das banalidades cotidianas, que passaram a ocupar espaço no palco dos grandes dramas humanos criados por romancistas como Flaubert, o cinema de Coutinho é um mergulho profundo no mundo dos pequenos, dos insignificantes, dos invisíveis. E desse mundo emerge o significado maior da vida, assim como acredita Nader, para quem “toda a humanidade está contida no homem à frente da câmera, sempre” (JESUS e BETHÔNICO, 2016, p. 111)

Não há como negar que há uma clara inspiração coutiniana no filme de Nader. Mas *Homem Comum*, vencedor do festival “É tudo verdade” em 2014, prêmio que o diretor ganhou três vezes em sua

carreira, não é em sua essência sobre o caminhoneiro Nilson. Apesar de Nader sempre se referir ao filme, em suas conversas com o protagonista, como “o teu filme”, não é a vida deste homem comum a verdadeira matéria desta obra. Trata-se aqui, antes, da história de um encontro entre dois homens que ocupam posições antagônicas diante do mistério da vida, como o próprio diretor interpreta, na entrevista cedida a Eduardo Jesus e Mabe Bethônico. A maneira como Nader imbrica cenas dos dois outros filmes que fazem parte deste (*Life, the Dream* e *A Palavra*), inclusive abrindo e fechando *Homem...* com elas, nos diz que as cenas da vida de Nilson não valem por si mesmas. É preciso colocá-las sob uma outra perspectiva, a da arte que fala sobre o mistério da vida, para que ganhem o sentido que o diretor quer lhes dar. É preciso fazer a vida de Nilson conversar com a vida de Nader, que aqui se manifesta na reprodução de imagens desses dois outros filmes, para que deste encontro de vidas emergja um significado maior.

A angústia existencial de Nader diante do absurdo da vida, o ponto de partida do projeto que ele chamou de “Deus está no interior”, origem de *Homem...*, é friamente descartada quando ele questiona caminhoneiros que encontra ao acaso sobre o sentido da vida: “Você já teve a sensação de que a vida é absurda?”, pergunta o cineasta, para ouvir do caminhoneiro anônimo: “Não, nunca tive esse tipo de sensação” (figura 17). Nilson é, como os demais colegas de profissão, um homem cuja vida simples oferece uma solidez inabalável perante o existencialismo cambaleante do artista.

FIGURA 17



Fonte: Frame do filme *Homem Comum* (00:18')

FIGURA 18



Fonte: Frame do filme *Homem Comum* (00:21')

Mas Nader leva algum tempo para entender isso. Já na casa do caminhoneiro, ele lança à esposa de Nilson seu questionamento existencial: (21'20") “A senhora não acha que... que a vida às vezes parece um sonho. E que a vida é meio absurda?” (figura 18). O olhar perdido da mulher não mente: ela não faz a menor ideia do que ele

está lhe perguntando, e pede socorro ao marido, que lhe diz: “Ele tá perguntando se você sonha e às vezes acha que é real?” Nader interrompe: “Não, não, eu estou perguntando exatamente o contrário. [...] Não tem horas em que a vida real parece um sonho, ficção? Não tem algo assim?” Anos depois ele admitiria, em conversa com Nilson: “Eu continuava tentando enfiar a metafísica no teu filme” (22’22”). Como observa José Miguel Wisnik, em ensaio que acompanha a edição do filme em DVD:

a voz do diretor que apela incansavelmente para a pergunta metafísica é a personificação do que há de patético, e mesmo de meio apatetado, na tentativa de desnudar o mistério da vida e da morte movido pela mola do puro espanto, lançado ao outro. (WISNIK, 2017)

Esta resistência dos entrevistados, que desmonta o projeto original de Nader, é um signo de natureza puramente indicial, o encontro, o choque entre duas visões de mundo antagônicas, até aqui incomunicáveis. Porém, ela começa a ganhar um novo sentido quando a força bruta da realidade se manifesta outra vez. Jane morre, e a metafísica finalmente encontra uma brecha para entrar na vida de Nilson (39’47”): “Parece que é um sonho que você está vivendo. [...] Parece que não é verdade, parece que é irreal. Parece que ela está brincando de se esconder e que eu já vou ver ela, já, já”, diz Nilson para a câmera no dia do enterro de sua esposa, reproduzindo, com palavras semelhantes, o questionamento existencial que Nader lançara a ele quase uma década antes. Neste momento, o “homem comum” sente a angústia da existência, e aquela resistência diante da pergunta filosófica que o diretor lhe fizera anos não mais se manifesta. Agora, ambos partilham

do desejo de vencer a morte que está no centro da trama de *A Palavra*. E é justamente esse acontecimento que provoca uma ruptura, o que finalmente permite a Nader construir uma ponte narrativa unindo esses dois mundos tão distantes, o do caminhoneiro e o do artista, para contar a longa história do encontro entre os dois. Em seu ensaio, Wisnik assim destaca este momento:

Não é preciso dizer que, de maneira não isenta de acaso e imponderável, foi cruzado o fosso que separa classes sociais no Brasil. [...] *Homem Comum* transita por ele de maneira singular. Travando uma conexão cotidiana, e afinal íntima, com a existência singela do motorista de caminhão, é ao cineasta que este recorre no momento do desespero maior, quando perde a mulher, desde o início sabidamente doente do coração. (2017)

Parece-nos que Wisnik manifesta uma compreensão do caráter político deste filme bastante próxima à forma como Rancière caracterizou o projeto realista na literatura, visto como uma manifestação de uma nova estética, que abriria espaço para que as classes menos favorecidas se tornassem parte do universo da representação artística. Quando Nilson decide convidar Nader para o enterro de sua esposa, acontece a virada que ressignifica o encontro entre o cineasta e o caminhoneiro, e que dá forma e sentido ao filme. Ele, o homem comum, sente a necessidade do instrumento de representação para articular um sentido para o momento que vive. Nader, em cena próxima do desfecho, vai dizer a Nilson: “Nós dois precisamos da câmera pra viver. Parece exagero, mas você precisou da câmera pra dizer que amava sua filha pela primeira vez. E quando a Jane morreu [...] você convidou o filme pro enterro” (01:22’54”). “O filme”, este signo que adquire vida própria, uma vida feita de partes de outras vidas

que habitam o mundo e lhe conferem materialidade. Nesse momento, Nilson tenta, mas não consegue articular uma resposta: faz um gesto de afastamento com a mão e depois enxuga as lágrimas que brotam por detrás das lentes escuras dos seus óculos.

Agora, mais do que o choque bruto da existência, da força que resiste e nos move em alguma direção, toma forma um signo da Terceiridade, a instância da narrativa, da palavra, do sentido em crescimento contínuo, ou seja, daquilo que será um interpretante desta relação. As palavras que parecem faltar a Nilson são, para Nader, uma manifestação do próprio sentido do filme, da vontade de dizer de seu protagonista, do desejo pelo poder da palavra. Por isso também o uso do filme *A palavra* neste documentário é tão importante para o diretor. Não basta construir uma narrativa imbricada entre a vida de Nilson, o filme de Dreyer e seu *remake*, é preciso levar a existência de Nilson para dentro desse outro universo narrativo. É o que parece afirmar a cena mais enigmática do filme (figura 19): Nilson está deitado no sofá, dormindo, e a câmera fecha em seu rosto; em seguida ele aparece caminhando num campo escuro, está sem camisa e anda em direção a um feixe de luz que corta as nuvens e cai sobre um morro, enquanto ouvimos a voz do profeta no filme de Dreyer. Alguns segundos depois, estamos novamente em *Life...*, nos aproximando do momento de maior tensão, quando acontecerá o parto e a morte da mãe. O profeta diz, aos prantos: “Viver é acreditar. A morte é o fim do acreditar” (01:07’45”). A arte é a arma de que Nader dispõe para enfrentar o medo da morte:

Eu acredito que não só a biografia mas toda forma de arte, ainda mais as artes narrativas, são uma tentativa de lutar con-

tra a morte, ou, pelo menos, de tentar compensar a morte, o vazio existencial, a falta de sentido a que [...] somos submetidos. (NADER, in JESUS e BETHÔNICO, 2016, p. 116)

Acreditar na vida, na “palavra que pode fazer os mortos viverem” (01:29’00”), como diz o profeta de Dreyer, era o grande desafio de Nader, algo que parece absurdamente fácil para Nilson. A simplicidade de sua fé lhe permite até brincar com a morte, quando o vemos encenar seu próprio funeral (figura 20). Ouvimos a voz de Nader perguntando: “Tudo bem aí, Nilsão?”. E ele responde: “Tá. Por enquanto, tá” (01:34’07”). Nilson não tem medo de morrer porque não tem dor, diz ele em outro momento, e parece ser incapaz de pensar em outro motivo que pudesse levá-lo a temer seu próprio fim (01:17’05”).

FIGURA 19



Fonte: Frame do filme *Homem Comum* (01:06’)

FIGURA 20



Fonte: Frame do filme *Homem Comum* (01:34')

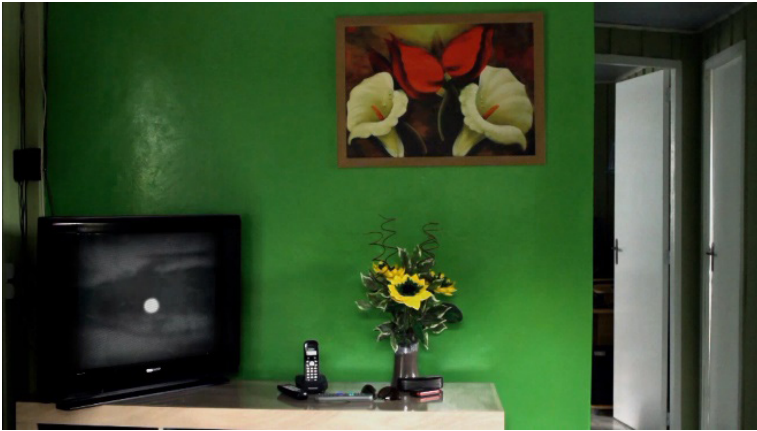
A proposta de Nader de transformar seu encontro com Nilson num filme, num signo mais elaborado que sintetize o significado desse evento, que lhe ofereça uma resposta ao sentido da vida, teria ainda mais um capítulo. Se a angústia existencial do diretor está representada por seu trabalho como artista, manifesta em sua admiração pelo filme de Dreyer e no seu remake de parte deste filme, então era preciso colocar Nilson e sua família para assistir a *A palavra* (figuras 21 e 22).

FIGURA 21



Fonte: Frame do filme *Homem Comum* (01:36)

FIGURA 22



Fonte: Frame do filme *Homem Comum* (01:36)

Na sala de estar, Nilson e as três mulheres (filha, esposa e neta) cujas vidas o têm como figura central se sentam para assistir ao filme de Dreyer, sob o olhar da câmera de Nader. Ao término, parecem satisfeitos com a conclusão, com a confirmação do poder da fé sobre a morte, da palavra sagrada que ressuscita a mãe que acabara de dar à luz. Nilson, refletindo sobre o filme, diz que ele também nunca perde a fé, e mantém a esperança de voltar a enxergar, de ver sua neta correndo e os aviões cruzando o céu. Mais uma vez, o diretor o questiona sobre o sentido da existência: “Você não acha que a vida é absurda?” (01:37’52”) Ao que ele responde: “Não. Eu acho que não”. A imagem do astro no céu (talvez a figura mais recorrente de todo o filme) ocupa novamente a tela, e numa transição perfeitamente sincronizada vai lentamente se transformando nas luzes de um avião que se aproxima no horizonte (figuras 23 e 24).

FIGURA 23



Fonte: Frame do filme *Homem Comum* (01:37)

FIGURA 24



Fonte: Frame do filme *Homem Comum* (01:38)

Esta fusão de imagens que encerra o filme, partindo do astro luminoso na tela da televisão na sala da família, que terminava de assistir a *A Palavra*, para as luzes de um avião qualquer cruzando os céus – uma expressão do desejo de Nilson de voltar a enxergar – é a síntese perfeita do encontro entre a ficção e a realidade construído pelo filme de Nader. Chegamos ao ponto final (até aqui) desta cadeia semiótica. Como explica Andacht:

A semiose é a jornada sem fim que parte do objeto dinâmico – o real como ele é além de qualquer representação – através do meio ou *representamen* até um signo mais desenvolvido do objeto representado, em que o sentido pode ser captado (ou compreendido), o interpretante. (2004, p. 133-134)

Assim, *Homem Comum* é como uma moldura audiovisual e estética para aqueles momentos da vida de Nader e Nilson, cujo sentido lógico se organiza na narrativa, na representação, no ato de linguagem capaz de estabelecer uma ligação significativa entre os eventos da vida simples do homem comum e a angústia existencial do artista, cujos signos são provenientes de outro objeto artístico. A obra de arte, como explica Joseph Ransdell, é um processo que resulta da união de diversos signos, que por sua vez geram diversos interpretantes ao longo do processo, de forma que o “interpretante que conclui e unifica o processo como um todo é a obra terminada, um signo que revela o objeto que gerou todo o processo. Esta revelação [...] do objeto é o interpretante do signo altamente complexo, ainda que unitário, que é a obra de arte” (2002, p. 5). Ficção e vida, na narrativa de Nader, se unem numa mesma matéria para se transformar no produto final de um encontro que o acaso gerou, o filme, este signo mais elaborado que a semiótica chama de interpretante, e que nos convida a pensar no sentido da existência humana.



6



O real vem antes

Na véspera da noite de Halloween do ano de 1938, Orson Welles, aos 23 anos, dirigiu sua companhia teatral em uma transmissão de uma adaptação radiofônica do romance *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, feita nos estúdios da CBS, em Nova Iorque. O episódio de uma hora de duração era a 18ª edição do programa *The Mercury Theatre on the Air*, dedicado a levar ao rádio versões de obras da literatura, e que tinha, até então, uma pequena audiência e nenhum patrocinador (SCHWARTZ, 2015). No dia seguinte, Welles havia entrado para a história da comunicação em grande estilo: ao produzir uma versão jornalística para uma narrativa de ficção científica, ele surpreendera muitos ouvintes desatentos, causando certa comoção na região de Nova Iorque. O evento foi parar nas primeiras páginas dos principais jornais da época³⁷, que deram tons sensacionalistas à reação do público diante daquela narrativa de invasão dos marcianos. Welles viu-se obrigado a convocar uma coletiva de imprensa e se desculpar pelo mal-entendido, que lhe rendeu uma advertência legal. Os efeitos de sua ousadia, como se sabe, foram muito positivos para sua carreira: com a notoriedade do acontecimento, ganhou também um contrato em Hollywood, onde três anos depois lançaria seu primeiro longa-metragem de ficção, *Cidadão Kane* (1941).

Mas Welles não fora movido pelo desejo de pregar uma peça em seus ouvintes ou de criar uma “fake news” com sua encenação

³⁷ A manchete do *The New York Times* foi “*Radio Listeners in Panic, Taking War Drama as Fact.*”

da invasão marciana – tanto a introdução quanto o fechamento do programa deixavam claro que se tratava de uma versão adaptada da história de H. G. Wells, cujo enredo era bastante popular entre os leitores de revistas em quadrinho e outras adaptações literárias da época, de modo que apenas aqueles ouvintes que desconhecêssem o original do escritor britânico e tivessem perdido o início da transmissão poderiam, efetivamente, se equivocar em relação a sua natureza ficcional. Em 1960, em depoimento durante um processo judicial de disputa pelos direitos legais sobre a transmissão daquele programa de 1938, Welles declarou:

Eu havia tido a ideia de um programa de rádio feito de tal forma que parecesse que havia uma crise realmente acontecendo, e que seria transmitido numa forma tão dramática que pareceria ser o próprio evento acontecendo naquele momento, e não uma simples peça para o rádio. (WELLES, 1960, *in* SCHWARTZ, 2015)

Os ouvintes daquela edição do programa haviam ficado impressionados com a dramaticidade e o nível de detalhamento na descrição da invasão alienígena, aspectos icônicos da significação que reforçam o efeito de verossimilhança, situada em um cenário que lhes era conhecido, a cidade vizinha de Nova Jersey. Além disso, o formato narrativo escolhido, uma transmissão radiofônica de “notícia urgente” que interrompia a programação musical, conferia um alto grau de aparência de autenticidade aos fatos narrados. Assim Welles, de forma original, havia embaralhado as fronteiras entre a ficção e a não ficção ao transformar uma fantasia em programa jornalístico, e com isso colocara em xeque o mecanismo de crença

de muitas pessoas: o realismo da interpretação dos atores unido aos efeitos sonoros produzidos para o programa, realizado no formato convencional da cobertura jornalística ao vivo, resultara num conjunto de signos com forte apelo icônico e indicial, bastante eficiente para criar uma reação concreta na audiência³⁸, fosse a sensação de medo ou até mesmo alguma atitude defensiva frente ao perigo imaginário. Em sua conferência com a imprensa no dia seguinte, Welles pediria desculpas aos nova-iorquinos: “O rádio é novo, e estamos aprendendo o efeito que ele tem sobre as pessoas. Aprendemos uma lição terrível” (TONGUETTE, 2018).

A experiência de Welles demonstra que a ficção pode ser bastante convincente quando se parece com a realidade, ou ainda quando se parece com aquilo que somos capazes de imaginar sobre ela. Neste caso, obviamente, a estética narrativa escolhida pelo diretor teve papel determinante: o gênero jornalístico conferiu o valor de autenticidade ao relato, tornando-o capaz de convencer muitas pessoas de que elas estavam, de fato, diante de uma invasão marciana – uma reação emotiva próxima daquela que havia sido idealizada pelos realizadores do programa. Da mesma forma, a resposta diante do acontecimento no dia seguinte, a cobrança por explicações tanto por parte da imprensa quanto da polícia, é um indicativo de outro aspecto determinante neste jogo: a convivência social exige que sejamos capazes de distinguir entre os discursos de ficção e os de não ficção, uma convenção que tem implicações práticas sobre nossos comportamentos. Construir interpretações consensuais em torno dos fatos

³⁸ Não se sabe exatamente quantas pessoas acreditaram na história que ouviam no rádio. Houve quem fugisse da cidade, além de diversas ligações para a polícia. Hoje acredita-se que a mídia amplificou exageradamente a reação do público (TONGUETTE, 2018). O assunto tem sido tema de debate nas áreas de comunicação e psicologia, e tem como primeira referência o estudo de Hadley Cantril, *The Invasion From Mars: A Study in the Psychology of Panic*, de 1940.

históricos e científicos é o que permite a vida em sociedade, e isso também depende de nossa capacidade de compartilhar julgamentos avaliativos sobre nossas práticas discursivas.

Para Peirce, este é o aspecto que diz respeito à Terceiridade, a instância do interpretante, da qual dependem nossos hábitos de pensamento: “nosso mundo interno é composto por crenças que geram hábitos” (CP 5.474). Ou ainda, como interpreta Nathan Houser sobre o efeito social destes hábitos coletivos de crença: “nossas comunidades e ligações culturais de qualquer natureza seriam instituições mentais, reservatórios de *hábitos sociais* – tradições culturais e práticas que são, de fato, regras de comportamento, ou, em outras palavras, crenças sociais” (2015, p. 286). As práticas discursivas de nossa sociedade, dentre as quais a arte é um campo de grande influência, são, portanto, manifestações que revelam nossas crenças e atitudes em relação à vida.

A disputa pela interpretação mais convincente dos fatos faz parte das dinâmicas de poder, especialmente na arena política. Atualmente, passamos por um momento particularmente sensível deste processo em todo o ocidente, em que se destacam a tendência ao embate e a fuga do consenso. Provavelmente não seria possível enganar os ouvintes de uma rádio hoje, numa grande cidade qualquer do Brasil, com uma história sobre alienígenas narrada no formato “notícia urgente”. Por outro lado, há vídeos no *YouTube* que parecem ter poder de convencimento semelhante ao da transmissão radiofônica de Welles em relação a ideias até mais absurdas, como a alegação de que a terra é plana ou de que nunca houve uma ditadura no Brasil, por exemplo. Num mundo em que a comunicação é cada vez mais dominada pelo audiovisual, o caráter realista da imagem em movimento aliado a estratégias de comunicação de forte apelo emocional configura práticas

comunicativas de grande poder de convencimento. Neste sentido, a justificativa de Welles, que apela para efeitos desconhecidos de um novo meio de comunicação, pode também ser válida para nosso cenário contemporâneo: ainda estamos aprendendo a lidar com as novas formas de produção, organização e distribuição de informações que a tecnologia passou a nos oferecer nas últimas décadas.

Naturalmente, não nos seria possível viver em sociedade se precisássemos averiguar a veracidade de tudo o que lemos e assistimos a todo momento. Por isso, convencionamos gêneros e estilos narrativos que cumprem o papel de nos informar se um determinado filme, por exemplo, se propõe a falar do mundo real ou não. Tanto John Searle quanto Noël Carroll concluem que a distinção entre ficção e não ficção é de natureza categorial, e basicamente depende de uma asserção do criador em relação à obra. Como todo ato assertivo, essa categorização se configura como um signo de natureza indicial, já que aponta para o mundo, como explica Peirce: “não há qualquer classe de asserção que não envolva um índice” (CP 2.337). Todavia, esta solução simples, ainda que possa ser precisa do ponto de vista epistemológico, não nos ajuda a resolver problemas reais em que nossas crenças entram em xeque com uma dada representação do mundo. Além disso, ela não nos diz nada sobre como funciona a percepção e a interpretação da verossimilhança, para a qual aspectos formais dos gêneros discursivos são relevantes. Não somos capazes de mudar nossos critérios avaliativos por um simples ato de vontade, já que o cérebro humano não pode distinguir automaticamente os discursos da ficção dos da não ficção, como observa Sara Worth. Por isso, a identificação dos gêneros a partir de suas características estéticas cumpre um papel importante no processo de separar a ficção da não ficção.

O universo da arte certamente terá suas peculiaridades em relação à construção estética do efeito de verossimilhança. A arte é dominada pela iconicidade, o aspecto da significação que representa um universo aberto de possibilidades interpretativas. Já quando se fala de “não ficção”, prevalece o elemento racional, ligado ao aspecto indicial da significação, às relações de verdade factual que apontam para os existentes no mundo fora da representação. James Wood nos lembra que a busca pelo efeito do real, indistinguível do sentido estético da qualidade do realismo, é um impulso dominante na história da ficção, de forma semelhante à visão expressa por André Bazin em relação ao desenvolvimento do cinema. Na história da literatura há, portanto, um sentido de progresso histórico em busca da intensificação do efeito de realidade na representação, que se caracteriza pela crescente atenção ao detalhe, pela proximidade cada vez maior com os personagens e suas vidas cotidianas, além da amplificação do conjunto de assuntos e personagens retratados, que passaram a abarcar temas “menos nobres” desde meados do século XIX. No audiovisual, por sua vez, essa intensificação do efeito realista está intimamente ligada ao avanço tecnológico das ferramentas empregadas na captação e produção de imagens.

Este conjunto de características se manifesta de forma peculiar no gênero televisivo *reality show*, que passou a ocupar lugar de destaque na mídia nas duas últimas décadas, em que pessoas comuns são filmadas em atividades das mais diversas. Como define Fernando Andacht, é o apelo pela “transpiração semiótica” (2003) dos participantes do reality, os signos indiciais que são capturados pela câmera – suas reações emocionais espontâneas, fisiológicas – que constituem a matéria-prima deste tipo de entretenimento. Seja no *Big Bro-*

ther, seja no *Master Chef*, a câmera busca no rosto dos participantes a manifestação dos signos mais legítimos ou inegáveis da emoção incontrollável. Esta tendência produz efeitos significativos para o ambiente comunicacional como um todo, tanto na arte quanto em outras instâncias da vida social. Na esfera da política brasileira, por exemplo, áudios e vídeos que revelam flagrantes da vida de agentes públicos, sem filtro, roteiro ou direção, a “carne bruta do real”, se tornaram os signos mais disputados.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo e Beatriz Jaguaribe identificam nessa busca pelo real bruto, que entendemos como uma manifestação da Secundidade da semiótica peirceana, uma reação à relativização generalizada do valor de verdade dos discursos verbais e não-verbais no contexto do pós-modernismo, com seu consequente apagamento das fronteiras entre ficção e não ficção em várias manifestações artísticas. Diante do reconhecimento dos limites que qualquer construção de linguagem, de qualquer natureza, apresenta ao tentar representar um objeto do mundo (no sentido peirceano do “objeto dinâmico”, qual seja, o real antes da representação), emerge uma tendência à reflexividade, à revelação dos mecanismos de produção dos discursos, ao olhar para o mundo dos bastidores e para a intimidade humana. Estas seriam estratégias de busca pela originalidade, pela maior proximidade com o real e, portanto, pelo incremento da impressão de verossimilhança na representação, que podem ser observadas na produção cinematográfica da ficção e do documentário.

Nos filmes analisados aqui, identificamos interessantes combinações das características mais marcantes deste cenário. *Birdman ou (A inesperada virtude da ignorância)* encena, de forma tragicômica, a jornada de um ator em crise existencial, e é nos diálogos com os

demais personagens (e com seu *alter ego*, o super-herói), que essa crise pessoal se desenvolve como matéria narrativa. Além disso, há uma confusão proposital entre o universo da realidade e da fantasia na diegese fílmica, deixando o espectador em dúvida sobre o que realmente acontece, em uma construção fílmica que prima pela estética hiper-realista. *Olmo e a Gaivota*, por sua vez, é a história de uma gravidez e de como ela redefine a vida de uma atriz, que interpreta a si mesma, tomada a partir de uma relação de interlocução muito íntima com a câmera. Já *Homem Comum* é o relato de um encontro acidental entre um artista e um indivíduo aparentemente desinteressante, de vida absolutamente banal, encontro este que se torna excepcional na medida em que o exercício de representação fílmica exerce uma ação transformadora na vida dos dois.

Explorando a questão da reflexividade no documentário e de suas particularidades em relação ao gênero *reality show*, Andacht, em trabalho de análise sobre a filmografia de Eduardo Coutinho, observa que:

Os documentaristas encontraram uma saída para o dilema da reflexividade: o 'x' da questão não é uma escolha entre um falso real representado e os fatos puros do mundo. Mas sim a dedicação integral ao Outro, o tornar-se o curador da identidade do Outro é o que distingue os índices gravados em um filme, de uma forma autoconsciente, daqueles que podem ser observados na programação da TV sete dias por semana, 24 horas por dia. (2007, p. 180)

No cinema documentário de Coutinho, o mundo do Outro está no primeiro plano. Ainda que isto seja igualmente verdadeiro para os filmes de Nader e Costa e Glob, percebemos que há nestas pro-

duções uma relação distinta com o mundo da ficção, uma presença mais pronunciada dos criadores e também um distanciamento maior da natureza documental das imagens, sobretudo em *Homem Comum*, em que as imagens “emprestadas” da ficção são absolutamente essenciais para a construção de sentido na narrativa, e, de certa forma, Nader parece querer fazer com que Nilson, seu personagem, *entre* no filme *A Palavra*. Essa hibridização entre ficção e documentário – Nader deixa a categorização de gênero de seu filme em aberto, enquanto Costa e Glob optam por “documentário/ficção” – aponta para a manifestação de uma nova subjetividade artística que ainda não encontrou um rótulo preciso ou consensual. Essa busca por uma nova categorização que dê conta da linguagem híbrida entre a ficção e a não ficção não é característica exclusiva do documentarismo brasileiro, e pode ser vista em festivais de cinema no exterior. O crítico de cinema e documentarista Robert Greene manifestou sua contrariedade com o uso do termo “híbrido” para designar tal categoria fílmica: “Estes e outros filmes representam algum tipo de movimento, eu acredito, mas esta palavra não ajuda muito a descrever sua natureza” (2019, online). Alguns festivais de cinema nos EUA têm criado nomenclaturas próprias, como por exemplo o Little Rock Film Festival, que usa a categoria “Cinematic Non-fiction” e exibiu *Boyhood* em sua sessão de encerramento da edição de 2014; e o True/False Festival que emprega o termo “Fluxus Docs” para se referir aos filmes que exhibe. Nota-se, portanto, um movimento de busca por uma nova identidade discursiva que conjugue as possibilidades representativas da ficção e do documentário.

É possível, então, chegar a algumas conclusões: ficção e não ficção falam do mundo real, ainda que de maneiras próprias. Distingui-las

é uma condição necessária para a vida social; o sentido de verossimilhança, em princípio uma manifestação dos aspectos icônicos da significação, é uma construção de seu tempo e está associado aos efeitos do real que a representação pode proporcionar, efeitos estes que são delimitados pelo contexto das condições técnicas e ideológicas de produção artística, particularmente relevantes no âmbito do audiovisual. O realismo da representação é a marca estética do verossímil; na virada do século XX para o XXI, consolidou-se uma tendência à relativização do valor de verdade da representação que desembocou no que hoje se chama de era da pós-verdade. Como um sintoma reativo, surge uma nova estética que prima pelo real bruto, evidenciando signos indiciais como marca de autenticidade, na literatura e no audiovisual, o chamado *index appeal*. Entre suas marcas estéticas estão a tendência à revelação dos mecanismos de produção do discurso e o olhar voltado aos bastidores da encenação. Uma das consequências disso é que a fronteira entre discursos ficcionais e não ficcionais se alargou. Enquanto a ficção se aproxima dos signos indiciais e da estética hiper-realista, o documentário explora possibilidades de maior liberdade criativa, assumindo mais abertamente sua natureza de construção artística e buscando uma nova identidade categorial. Produções híbridas entre a ficção e o documentário vêm se tornando uma tendência para a expressão da subjetividade contemporânea.

Fabiane Secches e Juliana Cunha identificam na produção cinematográfica brasileira mais recente um movimento de aproximação com o teatro. Segundo as autoras, filmes como *Severina* (Felipe Hirsch, 2017), *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017) e *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), além de *Olmo e a Gaiivota*, são exemplos dessa hibridização do cinema com uma arte representativa

que é indicial por natureza. Sobre a realização de *Era o Hotel Cambridge*, filme em que as identidades de personagens e atores se misturam, de forma análoga ao que acontece em *Olmo...*, a diretora Eliane Caffé afirma: “Foi um recurso importante porque explicita algo que permeia o filme inteiro: esse ficcionalizar para chegar mais perto de um entendimento do real do que talvez eu conseguisse fazendo um documentário clássico” (CUNHA e SECCHES, 2018). Mais do que um exercício em que “a ficção foi capaz de acolher a linguagem documental” (Id.), esta subjetividade emergente no hibridismo revela como a ficção passa a ser matéria fundamental para a reflexão sobre a vida. Em nosso mundo contemporâneo, as construções de linguagem, nossas representações de qualquer que seja a natureza, tornam-se também a “carne” da própria existência, cada vez mais inseparáveis de nossas identidades, assim como preconizada pela lógica sinequista de Peirce. Por fim, esta nova subjetividade que se manifesta na estética do audiovisual contemporâneo confirma a tese peirceana de que toda representação está, em última instância, em busca do real, pois a semiose é sempre uma jornada, infundável, falível mas necessária em direção ao Objeto Dinâmico, o real antes de qualquer forma de representação.



REFERÊNCIAS

Referências

ANDACHT, Fernando T. *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*. Bogotá: Editorial Norma, 2003.

_____. Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no reality show televisivo atuais. In: **ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO**, vol. I, p. 103-112, 2003b.

_____. Uma aproximação analítica do formato televisual do reality show Big Brother. **Revista Galáxia**, nº 6, p. 245-264, 2005.

_____. Reflections on Iconic Power. From Technocynicism to Synechism. **Visio International Journal of Visual Semiotics**. Vol. 9, 1-2, 133-150, 2004.

_____. *Que puede aportar la semiótica triádica al estudio de la comunicación mediática?* **Revista Galáxia**, nº 13, p. 24-37, 2013.

_____. On the use of self-disclosure as a mode of audiovisual reflexivity. In: Nöth, W. & Bishara, N. (eds.) **Self-Reference in the Media**. p. 165-182, Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 2007.

APA DICTIONARY OF PSYCHOLOGY. Disponível em: <<https://dictionary.apa.org/joint-attention>>. Acesso em: 10 de set. de 2019.

ARAUJO, Denize Correa. **Imagens revisitadas** – ensaios sobre a estética da hipervenção. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. (Trad. Ana Maria Valente). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUERBACH, Erich. (1946) **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BAGGIO, Eduardo. Os modos de representação do cinema documentário e o realismo peirceano. **Revista Eletrônica de Filosofia**, vol. 9, nº 1, janeiro-junho, 2012, p. 022-028.

BARBOSA, Marialva. O presente e o passado como processo comunicacional. **Revista Matrizes**, v.5, no. 2, p. 145-155, 2012.

BARTHES, Roland. (1968) O efeito de real. In: MENDONÇA, Sérgio Antônio e NEVES, Luiz Felipe Baeta (org.) **Literatura e Semiologia** – pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

_____. (1970) **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAZIN, André. (1945-46) **O Cinema** – ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. **O Realismo Impossível**. Edição Kindle. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador. (1936) In: _____ **Obras escolhidas** – magia e técnica, arte e política. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGALA, Alain. O cinema epifânico e sagrado de André Bazin - Depoimento de Alain Bergala a Mário Alves Coutinho. In: BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Edição do Kindle, 2016.

BILANDZIC, Helena & BUSSELLE, Rick. *Fictionality and perceived realism in experiencing stories: a model of narrative comprehension and engagement*. **Communication Theory**, n. 18, p. 255-280 - International Communication Association, 2008.

BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas** - poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcadia, 1980.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Following Riggan's orders*. Online, 2015. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2015/02/23/birdman-following-riggans-orders/>>. Acesso em: 08 de mar. de 2015.

BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e o realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o expressionismo. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

BRESSON, Robert. *Notes on cinematography*. New York: Urizen, 1977.

CALCUTT, Andrew. *The surprising origins of 'post-truth' – and how it was spawned by the liberal left*. Disponível em: <<https://theconversation.com/the-surprising-origins-of-post-truth-and-how-it-was-spawned-by-the-liberal-left-68929>>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

CARROLL, Noël. (1997) Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise woodconceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. 2, documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film. *Philosophic Exchange*, vol. 14 : no. 1 , Article 1, 1983.

_____. *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*. In: BORDWELL, David and CARROLL, Noël (editors). *Post-theory: reconstructing film studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.

CARROLL, Rory. *Sean Penn's green card gag falls flat, but was it just a joke between friends?* **The Guardian**, 2015. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/23/oscars-sean-penn-green-card-alejandro-gonzalez-inarritu>>. Acesso em: 26 de nov. de 2022.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CHARADEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

CHILDS, Peter e FOWLER, Roger (ed). *The Routledge dictionary of literary terms*. Oxon: Routledge, 2006.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. Padrões de manipulação no jornalismo brasileiro: fake news e a crítica de Perseu Abramo 30 anos depois. **Revista Rumores**, nº 23; vol. 12; jan-jun; 2018.

COLERIDGE, Samuel. **Biographia Literaria**. 1814. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>>. Acesso em: 08 de dez. de 2014.

CORNER, John. Performing the real. **Television & New Media**, vol. 3, no. 3, August 2002 (255-269).

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Ficção e documentário: hibridismo

no cinema brasileiro contemporâneo. **O Percevejo**, vol. 05, no. 02, Julho-Agosto/2014, p. 165-190.

COSTA, Petra; GLOB, Lea. **Kit de Imprensa**. Rio de Janeiro: Factoria Comunicação, 2015. Disponível em: <<http://www.olmoegaivota.com.br/presskit-pt/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2019.

CUNHA, Julina e SECCHES, Fabiane. Flerte com outras artes é bom para dar fôlego ao cinema, dizem autoras. **Folha de São Paulo**, 01/07/2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/07/flerte-com-outras-artes-e-bom-para-dar-folego-ao-cinema-dizem-autoras.shtml>>. Acesso em: 22 de nov. de 2022.

DÁVILLA, Sérgio. Cheio de referências, Birdman é o mais ousado do Oscar. **Folha de São Paulo**, 2015. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1581416-critica-cheio-de-referencias-birdman-e-o-mais-ousado-do-oscar.shtml>>. Acesso em: 20 de nov. de 2022.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental** – autores e obras fundamentais. São Paulo: Editora Ática, 2004.

EAGLETON, Terry. “Pork Chops and Pineapples”. **London Review of Books**, no. 25, vol. 20, 23 October 2003. Disponível em: <<http://www.lrb.co.uk/v25/n20/terry-eagleton/pork-chops-and-pineapples>>. Acesso em: 20 de nov. 2022.

FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? USP: **Matrizes**, ano 3, nº 1, 2009.

_____. Realismo e ilusão: a cruzada contra o artifício.
Líbero – Ano XI, nº 21, Jun. 2008.

_____. **Narrativas migrantes** – literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010.

FLORES, Reena. *Poll: Hillary Clinton, Donald Trump neck-and-neck in national race*. **CBS News**, 29/06/2016. Disponível em: <<http://www.cbsnews.com/news/poll-hillary-clinton-donald-trump-neck-and-neck-in-national-race/>>. Acesso em: “But voters believe Trump is more honest and trustworthy (45-37 percent) and a stronger leader (49-43 percent).”

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. (1996) São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRODDON, Jean-Michel. **Birdman: l'illusion de la complexité**. 24/02/2015 Disponível em: <<http://www.slate.fr/story/98321/birdman-parfait-oscar-meilleur-film>>. Acesso em: 14 de abr. de 2015.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GREENE, Robert. Die, Hybrid! Die! **BFI**, 2019. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/unfiction/die-hybrid-die>>. Acesso em: 20 de nov. de 2022.

GRODAL, Torben. *The experience of realism in audiovisual representation*. In: *Realism and 'reality' in film and media*. **Museum Tusulanum Press**, p. 67-91, 2002.

_____. Experiencing and Verifying what is Felt as Real in Films. In J. D. Johansen, & L. Søndergaard (Eds.) **Fact, Fiction, and Faction** (p.

29-41). Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2010.

GUIMARÃES, Denise. O hibridismo no cinema contemporâneo. **Revista Contracampo**, nº 13. Niterói: UFF, 2005.

GUNNING, Tom. *Moving away from the index: cinema and the impression of reality*. In: **Differences: a journal of feminist cultural studies**, vol 18, no. 1, 2007.

HALLIWELL, Stephen. **Aristotle's Poetics**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

_____. **The Aesthetics of Mimesis**. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. Campinas, SP: Papyrus, 1996

HERWITZ, Daniel. **Estética** – conceitos-chave em filosofia. Porto Alegre: Artmed, 2010.

HOUSER, Nathan. *The imperative for non-rational belief*. **Cognitio**, São Paulo, v. 16, nº 2, p. 273-290, jul / dez 2015.

IBBOTSON, Paul; TOMASELLO, Michael. *Evidence Rebuts Chomsky's Theory of Language*. **Scientific American**, November, 2016.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real** – estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JERSLEV, Anne. **Realism and "reality" in film and media**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002.

JENKINS, Henry. **Convergence culture** – where old and new media collide. New York: New York University Press, 2006.

JESUS, Eduardo; BETHÔNICO, Mabe. **Entrevista com Carlos Nader**.

Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 110-117, maio 2016.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem** (Trad. de José Geraldo Vieira). São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1987.

KAKUTANI, Michiko. **A morte da verdade** – notas sobre a mentira na era Trump. São Paulo: Intrínseca, 2018.

LEFEBVRE, Martin & FURSTENAU, Marc. *Digital editing and Montage: the Vanishing Celluloid and beyond*. **Cinémas / Revue d'études cinématographiques**, 13 (1-2), 69-107, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2008.

LEMONS, André. **Cibercultura** – tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 7ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2015

LODGE, David. *Mimesis and diegesis in modern fiction*. **SPELL – Swiss Papers in English Language and Literature**. Vol 1, 1984.

LUCY, John A. Sapir-Whorf Hypothesis. **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences** (2001). Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/topics/psychology/sapir-whorf-hypothesis>>. Acesso em: 18 de nov. de 2019.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2013.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Massachusetts: MIT Press, 2002.

_____. **What is digital cinema?** (1995) Disponível em: <<http://>

manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>. Acesso em: 15 de mar. de 2015

MARCONDES FILHO, Ciro. *Fake News: o buraco é muito mais embaixo*. In: SANTOS, João Figueira Sílvio (org.). **As fake news e a nova ordem (des)informativa na era da pós-verdade**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

MCLEISH, Kenneth. **Aristóteles**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

MELO JUNIOR, Geovane Souza. Mímesis: do simulacro à verossimilhança. **Revista Espaço Acadêmico**, no. 2009, outubro de 2018.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O significante imaginário**. (1977) Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MUREDDA, Angelo. *Easy virtue: Alejandro González Iñárritu's Birdman*. Disponível em: <<http://cinema-scope.com/currency/easy-virtue-alejandro-gonzalez-inarritus-birdman>>. Acesso em: 14 de abr. de 2015.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. 2, documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. (1984) **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005b.

NÖTH, Winfried. *Representations of Imaginary, Nonexistent, or Nonfigurative Objects*. **Cognitio**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 277-291, jul./dez. 2006.

NUNES, Ronayre. 'O mecanismo', da Netflix, levanta polêmica sobre parcialidade na ficção. **Correio Brasiliense**, 2018. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/03/31/interna_diversao_arte,669957/o-mecanismo-netflix-pablo-villaca-padilha.shtml>. Acesso em: 26 de nov. de 2022.

OORT, Richard van. *Imitation and Human Ontogeny: Michael Tomasello and the Scene of Joint Attention*. **Anthropoetics XIII**, no.1, Spring/Summer. Los Angeles, UEA: UCLA, 2007.

PARENTE, André. Cinema e tecnologia digital. **Lumina** - Facom/UFJF - v. 2, nº 1, p.1-17, jan/jun. 1999.

PEIRCE, Charles S. *Collected Papers of C. S. Peirce*. Vol. I-VIII, Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthus Burks (eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931-1958.

PINKER, Steven. *On why we are not living in a post-truth era*. **Skeptic Magazine**, vol. 24, no. 3, 2019.

PLATÃO. **A República** (Trad. Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

RADFORD, Colin. *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?* – I. *Proceedings of the Aristotelian Society*, **Supplementary Volumes**, vol. 49 (1975), p. 67-80

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, p. 192/207

_____ (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. (2010) O efeito de realidade e a política da ficção. In: **Novos Estudos CEBRAP**, n. 86, São Paulo, março de 2020, trad. de Carolina Santos (p. 75 a 90).

RANSDELL, Joseph M. *The epistemic function of iconicity in perception*. In: **Peirce Studies I. Studies in Peirce's semiotic**. K. L. Ketner and J. Ransdell (eds.). Lubbock: *Institute for Studies in Pragmaticism*, 1979.

_____. *Teleology and the Autonomy of the Semiosis Process*, 1992. Disponível em: <<https://arisbe.sitehost.iu.edu/menu/library/aboutcsp/ransdell/AUTONOMY.HTM>>. Acesso em: 26 de nov. de 2022.

_____. *On Peirce's Conception of the Iconic Sign*, 1997. Disponível em: <<https://arisbe.sitehost.iu.edu/menu/library/aboutcsp/ransdell/ICONIC.HTM>>. Acesso em: 26 de nov. de 2022.

_____. *The semiotical concept of the artwork (Unfinished work in progress: Version 09-07-02)*, 2007.

RODRIGUES, Eduardo. Protógenes Queiroz fica indignado após levar filho para assistir a 'Ted'. **O Globo**, 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/protogenes-queiroz-fica-indignado-apos-levar-filho-para-assistir-ted-6189987>>. Acesso em: 25 de set. de 2012.

RÜDIGER, Francisco. Teoria e história: da era da propaganda ao pensamento comunicacional. In: FRANÇA, Vera Veiga; ALDÉ, Alessandra; RAMOS, Murilo César (org.). **Teorias da comunicação no Brasil** – reflexões contemporâneas. Salvador: Edufba Compós, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas** – Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHWARTZ, A. Brad. *The Infamous “War of the Worlds” Radio Broadcast Was a Magnificent Fluke*. **Smithsonian Magazine**, 2015. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/history/infamous-war-worlds-radio-broadcast-was-magnificent-fluke-180955180/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2022.

SCHWARTZ, Christian. **Gênese autobiográfica da ficção**. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, Jornal Cândido, nº 09, 2012.

SEARLE, John. *The logical status of fictional discourse*. **New Literary History**, vol. 6, no. 2, *On Narrative and Narratives* (Winter, 1975), p. 319-332.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. (1831) Disponível em: <<http://literature.org/authors/shelley-mary/frankenstein/preface.html>>. Acesso em: 07 de jul. de 2015.

SIMÕES, Darcília. **Iconicidade e verossimilhança**: Semiótica aplicada ao texto verbal. Rio de Janeiro: Dialogartes, 2007.

SILVA, Juremir Machado da. *Imagens da Irrealidade Espetacular*. In: ARAÚJO, Denize Correa (org.) **Imagem, (Ir)Realidade, Comunicação e Cibernética**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Editora Papirus, 2017.

STEIN, Felix. *Post-Truth and the social sciences*. 2017. Disponível em: <<http://globalhealthgovernance.org/blog/2017/3/15/post-truth-and-the-social-sciences>>. Acesso em: 16 de mar. de 2017.

SUPPIA, Alfredo (org.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais**: perspectivas contemporâneas. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2016.

SCHWARTZ, A. Brad. *The Infamous “War of the Worlds” Radio Broadcast Was a Magnificent Fluke*. **Smithsonian Magazine**, 2015. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/history/infamous-war-worlds-radio-broadcast-was-magnificent-fluke-180955180/>>. Acesso em: 26 de nov. de 2022.

SWIFT, Jonathan. **As viagens de Gulliver**. (1726) eBooks Brasil: 2004. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/gulliver.pdf>>. Acesso em: 23 de maio de 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2003.

TOMASELLO, Michael. Joint attention as social cognition. In: MOORE, Chris; DUNHAM, Philip J. (eds). **Joint attention: its origins and role in development**. New York: Psychology Press, 2014.

_____. **The origins of human communication**. Massachusetts: MIT Press, 2008.

TONGUETTE, Peter. *The fake news of Orson Welles*. **HUMANITIES**, Fall 2018, vol. 39, no. 4. Disponível em: <<https://www.neh.gov/article/fake-news-orson-welles-war-worlds-80>>. Acesso em: 26 de nov. 2022.

TURNER, John. Wordsworth and Science. In: **Critical Survey**, vol. 2, no. 1, Science and the Nineteenth Century (1990), p. 21-28 (8 pages)

USSHER, Jane M. *The Madness of Women – myth and experience*. New York: Routledge, 2011. Disponível em: <<https://arisbe.sitehost.iu.edu/menu/library/aboutcsp/ransdell/ICONIC.HTM>>. Acesso em: 26 de nov. 2022.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Editora Papirus, 2017.

VIEIRA, João Luis. As vanguardas históricas: Eisenstein, Vertov e o Construtivismo Cinematográfico. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do Cinema: de Lumière ao Digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 69-82, 2007.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. London: Pimlico, 2000.

WALTON, Kendall L. *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____. Temores Fictícios. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

WESTON, Michael. *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? – II. Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, vol. 49 (1975), p. 81-93

WISNIK, José Miguel. “Homem Comum” é um dos mais fortes filmes feitos no Brasil. **Folha de São Paulo**, 15/01/2017.

WHITE, Aidan. *Fake News: It's Not Bad Journalism, it's the Business of Digital Communications*. **Ethical Journalism Network**, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/DBRMxw>>. Acesso em: 10 de nov. de 2017.

WOOD, James. **A coisa mais próxima da vida**. SESI-SP Editora. Edição do Kindle, 2017.

_____. *How fiction works*. New York: Picador, 2008.

_____. *The Broken Estate: Essays on Literature and Belief*. Modern Library Paperbacks, 1999.

WOODFIELD, Richard. *The Reality Effect – an alternative account*. **Polish**

Philosophy Journal - Dialectics and Humanism, editado por Harold Osborne, 1989. Disponível em: <https://www.academia.edu/222169/Richard_Woodfield_The_Reality_Effect_An_alternative_account>. Acesso em: 10 de fev. de 2020.

WORTH, Sarah. *Fictional spaces*. ***Philosophical Forum***, n. 35, p. 439-455, 2004.

_____. *In defense of reading*. Londres: Rowman & Littlefield International, 2017.

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

Filmografia

BIRDMAN ou (A inesperada virtude da ignorância). Dir. Alejandro Iñárritu. EUA: Fox Searchlight Pictures e Regency Enterprises, 2015. 1 DVD (119 min.).

HOMEM Comum. Dir. Carlos Nader. Brasil: Instituto Moreira Salles, 2016. 1 DVD (103 min)

OLMO e a Gaivota. Dir. Petra Costa e Lea Glob. Brasil: Zentropa Entertainments5, Busca Vida Filmes, O Som e a Fúria, Epicentre Films, 2015. 1 DVD (82 min.).





SYNTAGMA

