

Novos realismos e o risco da ficção

Nuevos realismos y el riesgo de la ficción

New types of realism and the risk of fiction

Vera Lúcia Follain de Figueiredo¹

Resumo

Entre as correntes teóricas contemporâneas, há uma tendência em considerar que a função da imagem midiática já não é imitar, nem sequer fazer-se passar pela realidade, mas substituir o próprio mundo real. Tal pensamento tem aberto caminho para a valorização de narrativas que parecem retratar, espontaneamente, cenas de um “real autêntico”. Partindo desse ponto, o texto discute a crise da ficção e os novos realismos, indagando quais os parâmetros utilizados, em nossos dias, quando se classifica um texto como realista.

Palavras-chave: Realismo. Mídia. Imagem. Ficção. Comunicação.

Resumen

Las corrientes teóricas contemporâneas tienden a considerar que la función de la imagen mediática ya no es la de imitar, ni siquiera la de hacerse pasar por la realidad, sino la de ser el propio mundo real. Tal pensamiento ha abierto camino a la valorización de narrativas que parecen retratar, espontáneamente, escenas de un “real autêntico”. Partiendo de este punto, el texto discute la crisis de la ficción y los nuevos realismos, indagando cuáles son los parâmetros utilizados, en nuestros días, cuando se clasifica un texto como realista.

Palabras-clave: Realismo. Media. Imagen. Ficción. Comunicación.

¹ Doutora em Letras; professora associada do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); pesquisadora do CNPq. Autora, dentre outros trabalhos, de *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea (UFMG, 2003) e *Da profecia ao labirinto*: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea (Imago/UERJ, 1994). E-mail: verafollain@openlink.com.br.

Abstract

Among contemporary theoretical lines of thought, there is a tendency to consider that the function of media image is not to imitate, not even to simulate reality, but to substitute the real world itself. This thought has been opening way to the valorization of narratives that seem to portray, spontaneously, scenes of a given “authentic real”. From this starting point, this text discusses the crisis of fiction and the new types of realism, questioning the parameters being used in our days to classify a text as “realist”.

Keywords: *Realism. Media. Image. Fiction. Communication.*

Houve sempre, entre os homens, um esforço pouco nobre para desacreditar as sereias, acusando-as simplesmente de mentira: mentirosas quando cantavam, enganosas quando suspiravam, fictícias quando eram tocadas; em suma, inexistentes, de uma inexistência pueril que o bom senso de Ulisses é suficiente para exterminar.

Maurice Blanchot

Para pensar o que se poderia chamar, hoje, de narrativa realista, torna-se necessário recuar no tempo, retomar o século XIX – época de esplendor do romance burguês –, porque o romance, como observou Adorno (2003, p. 60), nasce realista, incorporando a categoria épica fundamental da objetividade, na tentativa de “decifrar o enigma do mundo exterior”. Segundo o filósofo, essa objetividade épica perseguida pelo narrador, no esforço de contar sem distorções aquilo que aconteceu, foi, ao longo do tempo, crivada pela contradição, que lhe era inerente, entre a universalidade do pensamento, com seus conceitos gerais, e a resistência que o acontecimento singular lhe opunha. A busca da objetividade, decorrente da “ingenuidade épica”, tornou-se cada vez mais questionável com a afirmação progressiva de um subjetivismo que não tolerava nenhuma matéria sem transformá-la. Adorno lembra que, no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, isto é, uma tomada de partido contra determinados personagens, e assinala a diferença do romance moderno, pois, neste, a reflexão era uma tomada de posição contra a mentira da representação e, na verdade, contra o próprio narrador, que buscava, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva (2003). Nas narrativas tardias de Thomas Mann, por exemplo, a ironia seria utilizada para revogar o discurso do próprio autor, que se eximiria da pretensão de criar algo real.

A dissolução subjetivista, realizada pelo romance moderno, refletia a consciência, por parte dos escritores, de que, quanto mais firme o apelo ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se tornava um “como se”. Renegava-se, então, a irrealidade da

ilusão do “palco italiano da narrativa”, a representação ingênua da aparência como algo verdadeiro, o realismo que, reproduzindo a fachada, apenas produzia o engodo. Abalava-se, dessa forma, a objetividade épica, assim também como a distância estética. Diz Adorno (2003, p. 61):

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora é guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.

A convicção manifesta no romance moderno de que, antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade, aponta para a crise do ato mesmo de narrar, doravante colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido. Esse ceticismo diante da possibilidade de uma representação objetiva acentuou-se ao longo do século XX, colocando em xeque a estética realista. Como disse Michel de Certeau, foi-se o tempo em que o real parecia vir até o texto para ser aí manufaturado e exportado.

A terceira pessoa, convenção tipo do romance realista, para usar as palavras de Roland Barthes, fornecia aos consumidores a segurança de uma fabulação crível:

Para todos os grandes narradores do século XIX, o mundo pode ser patético, mas não abandonado, pois é um conjunto de relações coerentes, pois não há imbricamento dos fatos escritos, pois quem conta o mundo tem o poder de recusar a opacidade e a solidão das existências que o compõem, pois pode dar provas a cada frase de uma comunicação e de uma hierarquia dos atos, pois, afinal de contas, tais atos podem ser, eles próprios, reduzidos a signos (BARTHES, 1971, p. 45).

Essa tensão entre narrativa e discurso esteve sempre presente na literatura, embora tenha se amenizado na época áurea da narração objetiva,

da “boa consciência” dos narradores, no século XIX. A ficção moderna, ao contrário, voltou-se, reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do “bem narrar” – a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizavam o caráter referencial da linguagem. Como consequência, a terceira pessoa foi cedendo lugar aos relatos em primeira pessoa, em que o narrador, frequentemente, se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza.

A prevalência da primeira pessoa na ficção, no entanto, abrirá espaço para a crescente afirmação de um novo tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho. Nesse tipo de realismo, a credibilidade do relato não é conferida pela objetividade ou transparência do discurso do narrador, mas, ao contrário, pela ênfase no lugar de onde se fala, procurando-se, também, deixar claros os recursos utilizados no registro dos depoimentos alheios, embora seja sempre o intelectual burguês aquele que colhe, seleciona e organiza as palavras ou as imagens do outro.

Assim, se as obras realistas tradicionalmente davam ao leitor a impressão de que se defrontava com um discurso sem regras, a não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um contato imediato com o mundo tal como ele é, a vertente de realismo que se tornou predominante, hoje, caracteriza-se por valorizar o envolvimento daquele que narra com o fato narrado, isto é, valoriza-se a falta de distanciamento e a intimidade que pontuam o relato, tomadas como provas de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se de verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso.

Na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, abdica-se de qualquer pretensão de universalidade, assim também como se renuncia à pretensão de falar pelo outro. Os documentários de Eduardo Coutinho se inscreveriam nessa

tendência. Os aparatos de filmagem são mostrados ao espectador, quebrando a ilusão de uma comunicação direta entre ele e o entrevistado, ao mesmo tempo que este último fala por si e sobre o que lhe é próximo. A ideia é que cada um seja o narrador de sua própria história, já que a interposição de um narrador em terceira pessoa, a existência de um roteiro a impor um ponto de vista prévio, afastaria ainda mais o espectador das experiências humanas que os filmes buscam captar. As instâncias intermediárias são reduzidas e tanto quanto possível evidenciadas. Nesse sentido, Coutinho afirma que “a questão é ser o menos artista possível” (LINS, 2004, p. 12).

Cabe, então, lembrar a observação feita por Bernardo Carvalho (2005, p. 75) na crônica “O artifício enquadrado”: “hoje, na cultura brasileira, há uma tendência cada vez mais unívoca de refutar o artifício nas artes, em nome da expressão da realidade, como se pudesse haver arte sem artifício”. A afirmativa do romancista teve como motivação os comentários que ouviu dos espectadores do filme *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos*, de Paulo Sacramento, quando exibido no CCBB. Um espectador agradeceu ao diretor por permitir que a realidade do Carandiru viesse à tona, ao contrário de um filme como o de Hector Babenco, que teria, segundo o rapaz, encoberto seus artifícios. Uma moça perguntou a Bernardo Carvalho: “Você achou o filme artificial?”.

O filme, é importante assinalar, estimula esse tipo de reação: fica claro que *O prisioneiro da grade de ferro* quer se colocar como um relato mais verdadeiro sobre o Carandiru do que aqueles que o antecederam, já que grande parte das imagens foram filmadas com câmeras de vídeo entregues aos prisioneiros. No *trailer*, chama-se a atenção para o caráter diferencial deste procedimento através da frase: “Se você acha que já viu tudo sobre o Carandiru: *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos*”. A manipulação das câmeras pelos presos diminui a distância entre eles e a equipe de filmagem, aproxima o relato fílmico da narrativa em primeira pessoa, justificando o subtítulo “auto-retratos”, ao mesmo tempo que o amadorismo na tomada das cenas confere mais veracidade às imagens. Acrescente-se ainda que a abertura do filme de Sacramento reergue o presídio do chão, rodando ao contrário a cena de sua implosão, isto é, O

prisioneiro da grade de ferro se inicia, retomando a imagem com a qual *Carandiru*, de Babenco, termina.

Bernardo Carvalho, no texto mencionado, lembra, então, citando os irmãos Dardenne, que a diferença entre documentário e ficção é que, no primeiro, a realidade tem existência independente da presença do diretor. Entretanto, a partir do momento em que decide filmar essa realidade, o cineasta tem à disposição tantos artifícios quanto o autor de um filme de ficção. Nesse sentido, diz o romancista, *O prisioneiro da grade de ferro* seria tão artificial quanto o filme de Babenco, e acrescenta:

A visão de dentro não é, portanto, um efeito natural; é resultado de escolhas, de uma seleção. A cruzada contra o artifício nas artes, que parece vai se tornando hegemônica na cultura brasileira, produz uma ilusão perigosa, pois coloca sob suspeita aquilo por meio do que o próprio filme de Paulo Sacramento pretende redimir os presos do Carandiru: o fazer artístico (CARVALHO, 2005, p. 76).

A cruzada contra o artifício não está presente apenas na cultura brasileira atual, como atesta a voga do filme documental na Europa e nos Estados Unidos. Trata-se de um fenômeno geral, cabendo destacar os desafios desse estilo de narrativa realista que pretende ser mais verdadeira à medida que utiliza estratégias reflexivas e busca salvar o espaço entre o eu e o outro, fazendo experimentos com sujeitos que representam a si mesmos. Tais procedimentos, no entanto, não anulam o caráter subjetivo e retórico do trabalho de montagem – que se contrapõe à ilusão de uma comunicação sem qualquer artifício. Do mesmo modo, eles não apagam o fato de que colocar uma câmera para filmar um acontecimento já é, de alguma forma, ficcionalizá-lo. Assim, a ideologia de não intervenção do chamado “cinema direto”, por exemplo, se revelou tão ilusória quanto a objetividade do texto do realismo clássico, forçando o cinema documental a reconhecer sua face discursiva e autoral.

A contraposição entre o tratamento artístico e a credencial de verdade da imagem é abordada também por Susan Sontag, no livro *Sobre fotografia*. A autora lembra que os primeiros fotógrafos falavam como se a câmera fosse uma máquina copiadora, como se, embora operada por pessoas,

fosse a câmera que visse. Mesmo que, com o passar do tempo, a crença inicial no caráter objetivo e impessoal da câmera fotográfica tenha sido abalada, o imperativo de veracidade continuou acompanhando a história da fotografia, entrando em choque com a promessa estética, que ela trazia, de revelar a beleza que a visão não aparelhada era incapaz de captar. Com o jornalismo fotográfico, a desconfiança gerada pela estetização da imagem acentua-se: conseqüentemente, passa a ser atribuído um tipo especial de autenticidade à fotografia pouco elaborada, que parece uma imagem captada de maneira espontânea por um fotógrafo amador.

Assim, sobretudo no caso das fotos de atrocidades, o talento artístico tenderia a ser considerado uma nódoa, algo equivalente à insinceridade, à trapaça. As fotografias mais toscas, mais imperfeitas, ao contrário, seriam vistas como menos manipuladoras ou enganosas. Haveria, portanto, um preconceito antiartístico associado ao compromisso com a verdade que se cobra da imagem fotográfica. Segundo Susan Sontag, essa valorização do acaso, do improvisado, não teria nenhum termo de comparação no terreno da literatura, em que o requinte de linguagem, em geral, não constitui objeto de punição; nem nas artes cênicas, nas quais o êxito autêntico é inatingível sem aprendizado exaustivo; ou no cinema, que não é guiado num grau relevante pelos preconceitos antiartísticos, presentes em grande parte da fotografia de arte contemporânea (SONTAG, 2004, p. 28).

O preconceito antiartístico, no entanto, parece estender-se, atualmente, para outros campos além da fotografia, estando na base do “novo realismo”, que vem se afirmando, principalmente, no cinema. Assim, ao fazer a defesa apaixonada do cinema documentário como uma espécie de último repositório do real, ou do que dele ainda se poderia captar sobre a forma de restos, resíduos, Jean-Louis Comolli (2008, p. 20) afirma:

Há na prática do cinema documentário uma espécie de redução do cinema ao essencial: corpo e máquina. É um cinema pobre, artesanal, pouco capaz de atingir o mercado ou a indústria. Nele, os efeitos são mais simples, as *mise-en-scènes* mais despojadas. E estou tentado a dizer que quase tudo que é preciso para pensar o cinema se encontra nos primeiros filmes dos irmãos Lumière, não porque são os primeiros, mas porque são os mais pobres, du-

ram 57 segundos; neles a câmera ainda está fixa sobre seu tripé e, portanto, nenhuma sofisticação é verdadeiramente possível nesses filmes.

Preocupado com o que chama de roteirização do mundo, realizada pela mídia massiva, mas preocupado também em renegar a concepção, que marcou a filosofia ocidental, de que a verdade é resultado do processo do pensamento racional, da distância que ele instaura em relação ao objeto, Jean-Louis Comolli faz o elogio do despojamento em termos técnicos e formais, valorizando a presença, a materialidade do corpo e da máquina. Contrapondo-se à condenação moral do sentimento, dos afetos e das emoções, subjacente à crítica platônica à *mimesis*, o teórico, no entanto, por outro viés, também a condena. Na raiz dessa convergência de pensamentos que, à primeira vista, seriam opostos, está a tomada de posição contra o véu das aparências: ao expulsar os poetas da República, Platão queria se prevenir contra os prestidigitadores, contra os oradores que seduziam – os ilusionistas que trabalhavam com aparências enganadoras. Erigia, assim, uma confortável barreira entre o falso e o verdadeiro, entre original e cópia, entre modelo e representação que evitava o perigo das contaminações. Na base do combate de Comolli à televisão, está também a rejeição da ilusão decorrente das duplicações – segundo ele, produzida “pelos espertalhões” – e o desejo de reencontrar o real em estado bruto: mesmo que se admita a impossibilidade de captá-lo plenamente, trata-se de, pelo menos, ir ao encontro dos vestígios por ele deixados. Consequentemente, tem-se a mesma depreciação da atividade mimética, da ficção, em nome da luta contra as imagens enganosas, isto é, as produzidas pela mídia de massa.

Como observado em artigo anterior (FIGUEIREDO, 2009), vem ganhando proeminência, no pensamento teórico, com a aceleração da evolução das tecnologias da imagem, a preocupação com a narrativização do mundo operada pela mídia, responsável pelo que Marc Augé (1998) chamou de “ficcionalização de tudo”. Se diante de tal fenômeno, Comolli destaca “a mão invisível” que traça os roteiros que pautam a nossa vida cotidiana, Augé (1998, p. 114) chama a atenção para o fato de o mundo ter sido envolvido por uma ficção sem autor:

Seria preciso mencionar, em terceiro lugar, todos os casos de ficcionalização do real, dos quais a televisão é um instrumento essencial, e que correspondem a uma verdadeira revolução, a partir do momento em que não é mais a ficção que imita o real, mas o real que reproduz a ficção. Essa ficcionalização liga-se, antes de mais nada, à extrema abundância de imagens e à abstração do olhar que a precede.

Autores como Marc Augè, Jean Baudrillard, Jean-Louis Comolli, dentre outros, por diferentes caminhos, defendem, então, a necessidade de se preservar a nitidez das fronteiras entre ficção e realidade, colocando a ficção, associada, muitas vezes, ao trabalho artístico, no campo do engodo, da manipulação. Se de um lado há a identificação do modelo realista com a ideologia dominante, com as telenovelas, de outro, busca-se recuperar o realismo, embora num diapasão diverso, para se contrapor à espetacularização da vida. Diz Comolli (2008, p. 170):

Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda.

O que é mais forte, de acordo com o autor, seria a realidade a que o filme se abriria pela falta de uma estrutura fechada, resultante de um planejamento prévio. À inscrição da realidade no filme, opõe-se a realidade da inscrição do filme. O grande inimigo, pelo seu caráter totalizante, refratário à realidade exterior, seriam os roteiros, que organizam os filmes de ficção, os telefilmes, os jogos de vídeo, os simuladores de voo etc. Busca-se, então, neutralizar a falta de ancoragem que caracteriza, por exemplo, as imagens computadorizadas, nas quais a inscrição seria desrealizada.

A condenação do ficcional, em nome da resistência necessária à espetacularização dos acontecimentos pela mídia, suscita, entretanto, algumas questões. Se a inscrição na realidade, como quer Comolli, se caracteriza pela abertura ao acaso, pela duração que se confunde com o tempo da experiência retratada e pela ausência de um roteiro predefinido, a reportagem em tempo real, na TV, partilha, em certa medida, das mesmas condições. Ainda que sejam editadas (e as imagens do do-

cumentário também serão editadas pelo diretor), as imagens transmitidas em tempo real são marcadas por um alto grau de improviso e não obedecem a um roteiro prévio, estando também, por mais que se queira controlar o imprevisto, sujeitas à pressão do real. A transmissão em tempo real é uma narrativa que se confunde com a realidade em sua abertura, no seu não fechamento como obra acabada: isto é, não se trata de uma obra que se daria ao público depois de o autor colocar um ponto final. Filmar homens reais no mundo real não é uma experiência alheia à televisão. Por outro lado, a opção pela ausência de roteiro prévio, no documentário, já é uma opção estética, e a necessidade de limitar o tempo na narrativa documentária não elimina a roteirização posterior, feita na montagem pelo diretor. Além disso, corpos filmados são imagens, assim como, na tela, os encontros reais entre quem filma e é filmado são cenas mediadas por instâncias diversas que se interpõem entre aquele momento de encontro e o espectador. Como disse Roland Barthes (1981, p. 121), “a linguagem é, por natureza, ficcional. Para convertê-la em não ficcional, é necessário um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, à falta desta, o juramento”.

Acrescente-se que, também do ponto de vista mercadológico, está em alta o que parece ser menos mediado, não roteirizado. Numa sociedade marcada pela incessante exposição às imagens, a foto que choca, por exemplo, é a que parece espontânea, registro de um instante real e, por isso mesmo, é a foto que mais vende. Em meio ao ceticismo epistemológico vigente, aquilo que mais se aproximaria do real, ou o que leva a chancela do real, como tudo que é raridade, passa a ser extremamente valorizado. Assim, as fotos, difundidas primeiramente através da internet, tiradas na prisão de Abu Ghraib, dentre elas a do preso encapuzado, conectado a cabos que descarregavam choque elétrico, foram parar no Museu Warhol de Pittsburg e no Centro Internacional de Fotografia de Nova York. Ou seja, como destacou Lorenzo Vilches (2006, p. 160), a fotografia tirada de improviso ganha valor estético, sendo exibida em exposições em função mesmo de sua força como “registro espontâneo dos horrores da guerra”.

Seguindo a mesma linha, a televisão já incorporou a tendência atual para a produção de bens culturais que se propõem a exibir a “bruta realidade” dos marginalizados ou “a realidade” cotidiana de pessoas comuns. Daí o surgimento dos *reality shows*, que, aparentemente, registrariam o dia a dia de um grupo de pessoas, seriam uma espécie de documentário do cotidiano, sem a interferência, pelo menos em princípio, de um roteiro prévio para filmagem. Nos *reality shows*, o formato aberto, a duração do programa ao longo do dia, confundindo-se com o tempo real, cronológico, leva o espectador a esquecer que há edição, seleção das imagens que vão ao ar. Da mesma forma, é esquecido que quem “espia” não é o espectador, é a “câmera”, isto é, o público só espia pelos olhos dos outros, daqueles que recortam o contínuo do real.

Assim, diante das novas técnicas de fabricação de imagens, o realismo, na contemporaneidade, seja na esfera do entretenimento televisivo, seja na esfera do filme documental, está relacionado com o que desvenda as próprias mediações ou com o que parece ser espontâneo, sem artifícios, precário. E a própria ficção tem procurado, algumas vezes, se situar no limiar dessa precariedade – veja-se, por exemplo, o filme *A bruxa de Blair*, de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez (EUA, 1999).

Nesse ponto, caberia indagar se o melhor remédio contra a angústia gerada pela “ficcionalização de tudo” seria tentar reter os rastros de uma realidade bruta, com o propósito de afirmar uma determinada dimensão de verdade da imagem, ou se seria mais eficaz, através da própria ficção, levar ao paroxismo a vertigem das mediações, contribuindo para desmitificar a ilusão de correspondência entre imagem e realidade. Se toda imagem é um signo, filmes de ficção e filmes documentais não poderiam ser lidos como discursos que propõem ao espectador diferentes protocolos de leituras? Em alguma medida, um filme como *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, ao ficcionalizar um problema social, chamando a atenção para as mediações de todas as ordens, inclusive estéticas, que se interpõem entre nós e os fatos, pode ser considerado realista? Ou, por ser mais uma ficção, roteirizada, compactua com a desrealização do mundo, já que não parte de um fato verídico e não apresenta um “enunciador real”?

A lógica do impulso duplicador que apaga a origem é o tema de *O homem que copiava*, que se reporta, logo de início, à grande desrealização operada pela instituição do papel-moeda, investido de valor monetário, que afasta as mercadorias, colocando-se em seu lugar na relação da troca. Papel-moeda, cuja circulação foi facilitada pelo avanço da tecnologia da imprensa, e que, portanto, em princípio, poderia ser reproduzido indefinidamente como qualquer texto impresso: como os textos das mais diversas procedências e áreas do conhecimento que passam pela máquina fotocopidora operada pelo personagem André na loja onde trabalha. A leitura de partes desses textos, que são cópias não autorizadas de livros ou de pedaços destacados de livros, vai construir a cultura fragmentária de André, que também nesse sentido “copia”, reproduzindo a forma superficial de aquisição de conhecimento, que a aceleração do tempo e a onipresença dos meios de comunicação de massa, no cotidiano das pessoas, acabam por favorecer.

A narrativa fílmica, por sua vez, aproveita e recicla a linguagem dos quadrinhos e do desenho animado, além de costurar citações de outras obras cinematográficas. Em *O homem que copiava*, Jorge Furtado faz questão de não ocultar os intertextos que funcionam como mediações entre o espectador e os fatos narrados e que servem também de filtros que diminuem o impacto moral dos crimes cometidos pelos personagens – a falsificação de dinheiro, o assalto ao banco e o assassinato do padrasto da namorada. Entre o público e o drama realista da pobreza e da falta de perspectiva do trabalhador, está o olhar de André, sua visão fragmentada, forjada em parte pela condição de espectador de televisão desde a infância e, por outra parte, pelo próprio ofício de copiator e leitor de fragmentos. Com a mediação do narrador – utiliza-se a primeira pessoa, com o recurso da voz em *off* –, as imagens quebradas em pedaços vão sendo recompostas e encadeadas, evidenciando-se o esforço do personagem para tornar reconhecível o desenho da sua vida, para conferir sentido a sua história, imprimindo-lhe uma ordem, a despeito de toda a experiência de dispersão em que está imerso. Da mesma maneira, também a parte final do filme, narrada do ponto de vista de Sílvia, sua namorada, está mediada pela carta que ela escreve com o objetivo de

se aproximar do pai e que se constitui numa versão romanceada de sua trajetória – versão na qual junta, a seu modo, “as peças do complicado quebra-cabeça que é a vida”, aproveitando-se, aqui, a citação que a própria personagem faz de Kafka, em “Carta ao pai”.

Desse modo, o filme apresenta situações que levam o espectador a indagar sobre a pertinência dos conceitos de falso e verdadeiro, cópia e original, num mundo em que tudo gira em torno do dinheiro e, sobretudo, quando se vive num tempo em que a multiplicação da moeda pode cada vez mais derivar, por exemplo, da pura troca de informações ou das atividades especulativas que põem em circulação a riqueza abstrata do capital. As ilusões do mundo do consumo e a ética ambígua do capitalismo financeiro geram uma outra ilusão: o sonho do grande golpe, visto pelos personagens principais como única solução para saírem da penúria em que vivem. O espectador é, então, colocado diante de um movimento vertiginoso em que os referenciais concretos se perdem, já que os grandes truques desencadeiam outros truques, numa progressão perversa que atinge diferentes níveis da vida social, tornando impossível o estabelecimento de juízos de valor. A solução folhetinesca do enredo, através da qual o dinheiro do prêmio lotérico substitui o dinheiro roubado do banco, trazendo os personagens de volta para a legalidade e resolvendo todos os problemas, chama a atenção para a tênue fronteira ética que separa certas formas de enriquecer, tidas como legais, de outras, tidas como ilegais, e faz lembrar a famosa indagação de Bertold Brecht: “Que é roubar um banco, comparado com fundá-lo?”.

Ainda que saibamos que os sofrimentos causados pela injustiça social no mundo são bastante reais e que, como dizia Valéry, o império da ordem é também o império da ficção, porque nenhum poder se mantém somente pela força, torna-se necessário pensar se a melhor estratégia contra a espetacularização do mundo seria a desautorização generalizada da ficção em nome da afirmação de imagens, que, pela sua relação indiciária com o real, seriam mais “verdadeiras”. Tal opção elide o caráter de signo de toda imagem, dando ênfase aos vestígios através dos quais a imagem viria a servir de prova da existência de uma realidade bruta: ou seja, mais do que a evocação dos fatos, ao cabo e ao fim, o que

se esperaria encontrar, nas telas, são os fatos mesmos. Na base dessa expectativa, está a crença de que as imagens podem e devem corresponder exatamente ao que há no mundo e o esquecimento de que elas são, em si mesmas, um discurso sobre o mundo. Para essa vertente de pensamento, a ficção que se assume como ficção, que se nega a reproduzir os estereótipos midiáticos, abrindo-se a múltiplas interpretações, constitui-se, ao suspender a cômoda oposição entre falso e verdadeiro, num risco: o de nos levar a perceber que a principal questão a discutir não é a falsidade ou não das imagens, mas o monopólio do poder na esfera da produção e circulação dos discursos.

Referências

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AUGÉ, M. *A guerra dos sonhos*. Campinas: Papyrus, 1998.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARVALHO, B. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- COMOLLI, J. *Ver e poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- FIGUEIREDO, V. L. F. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? In: *Anais do XVIII Encontro Anual da Compós*, 2009.
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VILCHES, L. Migrações midiáticas e criação de valor. In: MORAES, Dênis de. (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.