

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO

Pedro Piccoli Garcia

**METANARRATIVA, PÓS-MODERNIDADE E POLÍTICA EM *ISTO NÃO É UM FILME* E
TÁXI TEERÃ, DE JAFAR PANAHI**

Santa Cruz do Sul
2018

Pedro Piccoli Garcia

METANARRATIVA, PÓS-MODERNIDADE E POLÍTICA EM *ISTO NÃO É UM FILME E TÁXI TEERÁ*, DE JAFAR PANAHI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadores:
Prof. Dr. Demétrio de Azeredo Soster
Profa. Dra. Fabiana Quatrin Piccinin

Santa Cruz do Sul
2018

Pedro Piccoli Garcia

METANARRATIVA, PÓS-MODERNIDADE E POLÍTICA EM *ISTO NÃO É UM FILME E TÁXI TEERÃ*, DE JAFAR PANAHI

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dr. Demétrio de Azeredo Soster
Professor orientador – UNISC

Dra. Fabiana Quatrin Piccinin
Professora co-orientadora – UNISC

Dra. Eunice Terezinha Piazza Gai
Professora examinadora – UNISC

Dra. Cristiane Freitas Gutfreind
Professora examinadora – PUC/RS

Santa Cruz do Sul
2018

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo exemplo e apoio incondicional; aos meus orientadores, por não me deixarem ser medíocre; a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unisc, pelos preciosos ensinamentos; aos colegas da Gazeta Grupo de Comunicações, pela compreensão; aos amigos, pelas palavras de incentivo e pelos bons momentos de descontração; à minha namorada, pelo respeito, consideração e carinho.

Agradeço também à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

A presente pesquisa discute o emprego estratégico de recursos metanarrativos nos filmes de origem iraniana *Isto Não É Um Filme* (2010) e *Táxi Teerã* (2015). Parte-se da ideia de que a autoconsciência, uma das características marcantes da arte contemporânea, emerge em um contexto de transformações socioculturais, com a ascensão da chamada Pós-modernidade e de uma demanda cada vez maior do público por manifestações e produtos que transmitam a impressão de acesso direto à realidade social, rompendo com uma tradição, em especial no cinema, de escamoteamento das marcas de enunciação. Neste sentido, multiplicam-se as obras que se voltam para si, assumindo-se como discursos e sublinhando os vestígios de linguagem em suas estruturas. É o caso das obras selecionadas como objetos de estudo, que surgem também em um contexto político particular, em que o seu autor, Jafar Panahi, desafia uma condenação judicial que lhe impede de produzir filmes, bem como um rigoroso cerceamento governamental a que está subordinada a indústria cinematográfica iraniana. Para aprofundar a compreensão dos filmes à luz de todas essas referências, vale-se de uma abordagem metodológica qualitativa, que inicia com um levantamento bibliográfico e, depois, passa-se à investigação propriamente dita, a partir de padrões de repetição identificados nos filmes em análise exploratória prévia. Com base nisso, observou-se que as obras radicalizam o tensionamento das fronteiras entre ficção e não ficção, tanto como forma de denunciar a injustiça da qual o autor é vítima e reivindicar a sua autonomia e liberdade, quanto como forma de problematizar os limites e potencialidades do cinema e da estética em geral, ampliando a antiga discussão sobre a relação entre arte e realidade.

PALAVRAS-CHAVE: metanarrativa, Pós-modernidade, arte, cinema, Jafar Panahi.

ABSTRACT

This research discusses the use of metafictional resources on the Iranian films *This Is Not a Film* (2010) and *Taxi Tehran* (2015). It is assumed that self-consciousness, one of the main traces of contemporary art, comes up on a context of sociocultural changes, with the development of so-called postmodernity and of an increasing demand, by the audience, for works of art and cultural products that transmit the impression of a free access to social reality, breaking a tradition, specially on movies, of concealment of the enunciation marks. This way, self-reflexive works of art multiply, assuming itself as speeches and highlighting the traces of language in their structures. This is the case of the movies studied in this research, which comes up on a particular political context: its author, Jafar Panahi, is forbidden of making films by a judicial conviction and the Iranian movie industry is subordinate to a strict governmental restriction. For deepen the understanding of the movies in light of all this references, the study uses a qualitative methodology, which begins with a bibliographic research and then the analysis itself, based on categories identified on a previous review. From this, it was noted that the films tackle, on an extreme level, the borders between fiction and non-fiction, both as a way of denounce the injustice conviction and claim Panahi's freedom, and also as a way of problematize the limits and potentialities of films and art in general, extending the old discussion about the relation between art and reality.

KEYWORDS: metafiction, postmodernity, art, movies, Jafar Panahi.

*Temos, todos que vivemos,
uma vida que é vivida
e outra vida que é sonhada,
e a única vida que temos
é essa que é dividida
entre a verdadeira e a errada.*

*Qual porém é a verdadeira
e qual errada, ninguém
nos saberá explicar;
e vivemos de maneira
que a vida que a gente tem
é a que tem que pensar.
(Fernando Pessoa)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A ESTÉTICA REALISTA NO CONTEMPORÂNEO	13
1.1 Arte e realidade: uma relação complexa	13
1.2 A pretensão realista e o efeito de real	18
1.3 Os “novos realismos”	20
1.4 A voga do realismo no século 21	22
1.5 Ficção e não ficção no cinema	26
1.6 A estética documental reformulada	31
2 PÓS-MODERNIDADE, ARTE E METANARRATIVAS	35
2.1 A Pós-modernidade e a crise das narrativas-mestras	35
2.2 A arte pós-moderna e o fim da separação entre arte e vida	40
2.3 O retorno das metanarrativas e a suspensão da crença	45
2.4 A enunciação fílmica e a metanarrativa no cinema	55
3 ANÁLISE: O CINEMA QUE OLHA PARA SI	62
3.1 A censura e o Novo Cinema Iraniano	62
3.2 Jafar Panahi e o cinema militante	69
3.3 Análise de “Isto Não É Um Filme” e “Táxi Teerã”	72
3.3.1 A câmera como elemento intradiegético	75
3.3.2 O <i>mise en abyme</i>	80
3.3.3 O realizador como personagem	83
3.3.4 O esmaecimento entre o ficcional e o não ficcional	85
3.3.5 A reflexão sobre o fazer cinematográfico	89
3.3.6 Observações gerais	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

Se existe algo como um “faro de pesquisador”, está presente na origem deste trabalho. Ao contrário do que seria o comum, não foi preciso procurar um objeto que atendesse aos propósitos da pesquisa. O objeto é anterior ao tema, anterior até mesmo ao percurso acadêmico, iniciado em um curso de Mestrado em 2016, que culminou na presente pesquisa.

Tudo começa com um primeiro contato com a obra de Jafar Panahi, movido pela curiosidade em relação ao tão aplaudido cinema iraniano contemporâneo. Não foi necessário mais do que alguns minutos para se perceber que *Isto Não É Um Filme* – que acabou por integrar o *corpus* de análise – é uma obra instigante, problematizadora e merecedora de uma reflexão aprofundada. Assim como *Táxi Teerã*, que seria descoberto na sequência, é um filme cuja apreciação não se efetiva a pleno se permanecemos na superfície do enunciado. E foi justamente com esse propósito – identificar o que há além do “dito” na obra, analisá-lo a partir de uma gama maior de referências, situando-o em um contexto histórico, político, sociocultural e estético – que, mais tarde, nasceu a investigação.

Na realidade, embora tenha se delimitado o *corpus* em duas obras fílmicas, o que se estuda aqui é algo mais amplo, que diz respeito a uma tendência contemporânea de manifestações artísticas que se propõem a tensionar os limites entre ficção e não ficção. Como se verá no primeiro capítulo, essas expressões culturais, cada vez mais comuns, decorrem de um fenômeno que tem suas origens na afirmação do realismo enquanto estética e na eclosão, neste início de século 21, de uma demanda crescente por narrativas que transmitam uma sensação de anulação ou atenuamento da intermediação com a realidade. Essa “sede” por produtos que geram a aparência de um acesso sem filtros à realidade social – como os reality shows, os modelos inovadores de documentários (como o participativo e os *mockumentaries*) e as intervenções que mostram os “bastidores” dos programas jornalísticos, por exemplo - é uma reação à excessiva virtualização das nossas vidas cotidianas e da afirmação dos meios de comunicação como instâncias intermediadoras de nosso conhecimento sobre o mundo. (JAGUARIBE, 2007; ZIZEK, 2008)

Manifestações desse tipo complexificam as relações entre arte e realidade social, que vêm sendo estudadas desde a tradição clássica, na medida em que escamoteiam os seus inevitáveis processos de ficcionalização e ignoram a impossibilidade prática de oferecer uma reprodução direta do real, livre da interferência subjetiva de uma instância enunciativa (o autor, diretor, criador). Por

outro lado, verifica-se também, e com semelhante recorrência, obras que caminham na direção diametralmente oposta e que se valem da autoreflexão não para apagar, mas para ressaltar as marcas de enunciação, conforme será discutido no segundo capítulo. São obras que, ao invés de negar a ficcionalização, sublinham-na, chamando a atenção do receptor a todo momento para ela, como a recordar que aquilo que está posto não é a realidade mas nada mais do que uma representação. É como se, ao longo de um filme, o diretor surgisse na tela em alguns momentos e, voltado ao espectador, afirmasse: “Não se esqueça que isso é apenas um filme, e não a realidade”. (BERNARDO, 2010; VAUGH, 1984)

Para tanto, essas obras valem-se de recursos que afrontam os preceitos da Modernidade: o autor vira personagem, o personagem se dirige ao receptor, os processos de produção da obra tornam-se visíveis e a própria obra vira tema de si mesma. A metanarrativa, esse fenômeno por meio do qual a arte olha para dentro e reconhece a si enquanto discurso, é consequência de outro momento sociocultural: a ascensão da chamada Pós-modernidade e a decomposição dos “grandes relatos” que orientavam a sociedade, abrindo caminho para um conjunto de tendências que rejeitam as principais características da Modernidade. Assim, nasce uma sociedade pós-industrial, marcada pelo pluralismo. O campo das artes reflete esse deslocamento da função de intermediação de administradores para autômatos, com a profusão de obras que rejeitam os formalismos e são marcadas, dentre outros, pela mistura de gêneros. (ANDERSON, 1999; BAUMAN, 2001; HUTCHEON, 1991; JAMESON, 1997; LYOTARD, 2004,)

É desta base que emergem os filmes mais recentes de Jafar Panahi. Conforme se debaterá no terceiro capítulo, Panahi, considerado um dos grandes nomes do chamado Novo Cinema Iraniano (MELEIRO, 2006), com produções aclamadas em festivais internacionais, explora a autoreferência desde alguns dos seus primeiros filmes, na década de 1990. É a partir dos anos 2010, porém, que esse tensionamento é radicalizado e não por mera opção estilística: ainda em 2010, Panahi foi condenado pelo Judiciário iraniano sob acusação de insurgência contra o regime político do país e perdeu o direito de fazer filmes, bem como viajar para fora, além de ser obrigado a viver em prisão domiciliar. Os três filmes lançados após a condenação – além dos já citados, *Cortinas Fechadas* (2013) – foram produzidos e distribuídos de forma clandestina.

Por trás disso, está uma rigorosa normatização e censura sobre a produção cinematográfica naquele país, onde nenhum filme pode ser rodado ou exibido sem que o projeto tenha sido previamente aprovado por órgãos governamentais, à luz de um compêndio de regras orientadas pelo

código islâmico. Panahi, portanto, exerce um cinema militante, desobedecendo a ordem judicial e driblando o controle estatal. Usa os filmes, pois, como forma de reivindicar a sua liberdade e autonomia.

Por meio de uma análise de natureza qualitativa, as obras serão observadas a partir de um conjunto de cinco categorias de base previamente estabelecidas, que consistem justamente nos movimentos autoreferenciais identificados de forma recorrente nos filmes. O que se busca, em última instância, é compreender as obras a partir do emprego estratégico desses recursos metanarrativos em suas estruturas. Analisa-se as obras, pois, enquanto produtos da ascensão de uma arte pós-modernista e da busca incessante, no contemporâneo, por narrativas de realidade, sem deixar de atentar para as marcas deixadas pelas circunstâncias políticas particulares em que estão inseridas.

O que se verá, após a descrição dos resultados da análise, é que os filmes, para além de seus contornos políticos e históricos, são também obras que refletem sobre a arte. Por meio de uma complexificação gerada a partir do uso de diferentes níveis narrativos, os filmes abrem novos eixos para discussão sobre a possibilidade (ou não) de se desviar da ficcionalização e do quanto a ficção é capaz (ou não) de apreender a realidade.

Refletir sobre os filmes de Panahi, portanto, é refletir sobre o cinema e a arte contemporâneas e sobre o atual status da discussão sobre a relação entre arte e realidade social – o que justifica a relevância da pesquisa. Se a arte evolui e se transforma em sintonia com as mudanças na sociedade e com todo o aparato técnico de que a sociedade dispõe, faz-se necessária uma atenção permanente às novas experimentações estéticas que se apresentam. E se a arte repercute o seu momento de mundo, seja em âmbito universal ou local, compreender uma obra de arte é também compreender o mundo e o seu presente.

1. A ESTÉTICA REALISTA NO CONTEMPORÂNEO

Neste capítulo, realizamos uma revisão sobre o realismo e sua inserção nas artes e, sobretudo, no cinema. Iniciamos refletindo, à luz do pensamento clássico e de autores como Antoine Compagnon, sobre como a teoria estética observou, ao longo dos séculos, a relação entre a arte e a realidade social. Buscamos também, com base em autores como Vera Figueiredo, Izabel Margato e Karl Schøllhammer, conceituar o realismo, mapear suas origens e analisar suas pretensões. Na sequência, sustentado por autores como Slavoj Žižek e Beatriz Jaguaribe, estudamos as bases da demanda por realismo no século 20 e neste início de século 21 e as novas manifestações artísticas e midiáticas que decorrem desse fenômeno.

Ato contínuo, discutimos o tensionamento das fronteiras entre ficção e não ficção no cinema e a dimensão do realismo nas experimentações audiovisuais contemporâneas, valendo-se de autores como Bill Nichols, Jean-Louis Comolli, Noël Carroll e Fernão Pessoa Ramos.

1.1 Arte e realidade: uma relação complexa

A afirmação do realismo enquanto estética, que remonta ao século 19, impõe uma discussão, até hoje não bem esclarecida, sobre a relação entre a arte e a realidade social. Isso, por sua vez, remete obrigatoriamente à *mimesis* aristotélica, conceito fundante da teoria literária, da estética e da filosofia da arte. Aristóteles (2007), tal qual seu antecessor Platão, entende a arte como imitação e defende que a “necessidade da poesia” esteja ligada ao fato de que a imitação é algo que acompanha os homens desde a infância: é por meio da imitação, da representação da realidade que o indivíduo adquire conhecimentos.

Bazin (1991) afirma que a história das artes é essencialmente a história da semelhança e, por conseguinte, do realismo. Na gênese da pintura e da escultura, diz o autor, está a ideia de que fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração - vencer o tempo (e a morte) pela perenidade da forma. Segundo Compagnon (2001), porém, durante muito tempo a teoria literária questionou a *mimesis* e reivindicou a plena autonomia da literatura em relação à realidade, defendendo o primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significativo sobre o significado, da significação sobre a representação.

A pretensa correspondência com a realidade, nesse sentido, nada mais seria do que uma

ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. O auge dessa doutrina, conforme o autor, foi atingido com o dogma da auto-referencialidade do texto literário: a ideia de que o poema fala do poema e nada mais. Barthes se alinhou a esse raciocínio ao afirmar que a função da narrativa não é a de representar:

A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma 'visão' (de fato, não 'vemos' nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: 'o que se passa' na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada 'do que acontece' tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. (BARTHES, 2008, p. 62)

Por essa visão, os referentes não existiriam para além dos limites do texto e ler com vistas à realidade seria enganoso. A literatura – e essa perspectiva pode ser estendida a todos os tipos de manifestações artísticas – encontraria um fim em si mesma. É por isso que, conforme Compagnon (2001), o realismo é a “ovelha negra” da teoria literária:

A crítica ao realismo é, segundo Compagnon (2001), uma crítica de viés ideológico, de alguma maneira, uma vez que o realismo é sempre associado ao romance e este, por sua vez, ao individualismo e, por consequência, à burguesia e ao capitalismo. Afirma o autor (p. 107): "Recusar o interesse pelas relações entre literatura e realidade, ou tratá-las como uma convenção, é, pois, de alguma maneira, adotar uma posição ideológica, antiburguesa e anticapitalista. Mais uma vez a ideologia burguesa é identificada a uma ilusão linguística: pensar que a linguagem pode copiar o real, que a literatura pode representá-lo fielmente, como um espelho ou uma janela sobre o mundo, segundo as imagens convencionais do romance."

Essa premissa foi desenvolvida à luz de linguistas como Jakobson (1963), que afirmou que a comunicação pode ser definida por seis fatores - emissor, mensagem, destinatário, contexto, código e contato. Além disso, ele identificou seis funções linguísticas distintas, sendo que duas delas são a função referencial (orientada para o contexto da mensagem, ou seja, o real) e a função poética (que se volta à mensagem, ou seja, sobre si mesma). Embora reconheça que dificilmente uma mensagem preencha uma única função, Jakobson afirma que, no caso da literatura, a função poética é dominante e prevalece sobre a função referencial ou denotativa. Resume Compagnon (2001, p. 100): "Em literatura, a tônica recairia sobre a mensagem".

Assim, o realismo seria uma convenção estilística, quase da mesma natureza que as regras

da tragédia clássica ou do soneto. O que se chama de “real” seria apenas um efeito formal, um código de significação. Segundo Barthes (2008), que rejeita toda hipótese referencial na relação entre a literatura e o mundo, ou mesmo entre a linguagem e o mundo, o referente não tem “realidade”: é um produto do discurso e não um dado que existe previamente à obra.

Uma vez que a referência não tem realidade, a finalidade da *mimesis* deixa de ser a de produzir uma ilusão do mundo real e passa a ser a de produzir uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. Quer dizer, os textos literários – bem como os filmes, as peças teatrais, as músicas e as artes plásticas – são autossuficientes. Não falam do mundo, mas de si mesmos e dos outros textos. Prossegue Compagnon (2001, p. 118):

O realismo não é nunca senão um código de significação que procura fazer-se passar por natural, pontuando a narrativa de elementos que aparentemente lhe escapam: insignificantes, eles ocultam a onipresença do código, enganam o leitor sobre a autoridade do texto mimético, ou pedem a sua cumplicidade para a figuração do mundo.

Forçoso recordar que esse distanciamento entre a arte e a realidade já foi explorado na tradição clássica. Antecessor de Aristóteles, Platão (2011) afirmou que a arte se distancia da verdade em três níveis. Se usarmos como exemplo o objeto cama, dirá o autor que são três as perspectivas: a ideia ou essência de uma cama (concebida por Deus), a cama individual fabricada (concebida por um artesão) e o simulacro da cama, que é a cama retratada por um artista em um poema ou pintura. O artista, que não é um conhecedor de camas, toma como referência, para criar o seu simulacro, a cama do artesão, valendo-se de uma visão parcial da cama (olhando-a sob um determinado ângulo, por exemplo). Nesse sentido, a arte produz falsidades e ilusões.

Por identificar esse suposto distanciamento da arte em relação à verdade, Platão (2011) defenderá que se trata de uma atividade socialmente inferior e que desvia a atenção dos homens do que é importante e necessário, na medida em que valoriza a exaltação de sentimentos, inclusive negativos, e que se dirige diretamente à sensibilidade. Platão entende que a beleza está no supra-sensível, na apreensão intelectual da essência das coisas (da verdade). Por isso, pregará a expulsão dos poetas da cidade e dirá que a arte suprema é a dialética.

Conforme Compagnon (2001), mais recentemente surgiram correntes que propõem uma forma de analisar o elo entre literatura (ou arte) e realidade de uma forma que não seja nem mimética nem antimimética. Isso aconteceu, segundo o autor, a partir do momento em que a

filosofia analítica passou a se interessar pelos mundos possíveis - ou seja, os mundos (realidades) que são produzidos pelos jogos de linguagem -, reabrindo a reflexão sobre a referência literária.

A ideia que perpassa essa nova visão é a de que, embora os atos de linguagem explorados na literatura sejam fictícios, o seu funcionamento é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura. Assim, os acontecimentos de um romance têm uma realidade própria (“mundos possíveis”) e paralela à realidade dos mundos reais. Diz Compagnon (2001, p. 136): “[...] nos mundos possíveis, para que proposições sejam válidas, não é necessário que tratem do mesmo repertório de indivíduos que no mundo real; basta pedir aos indivíduos dos mundos possíveis que sejam compatíveis com o mundo real”.

A literatura e a arte, por essa perspectiva, misturam permanentemente o mundo real e os mundos possíveis. Um texto literário, portanto, não representa uma reprodução fiel da realidade, mas pode se interessar por personagens e acontecimentos reais (como nos romances históricos, por exemplo). Nesse sentido, o que uma obra de ficção retrata – em termos de personagens e acontecimentos – é o que poderia ter ocorrido na realidade:

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa 'suspensão voluntária da incredulidade. (COMPAGNON, 2001, p. 137)

Como observa Compagnon (2001), essa é uma visão que já estava presente em Aristóteles, mas que deixou de ser considerada pelos estruturalistas e pós-estruturalistas¹. Aristóteles já havia sinalizado que da imitação à qual se refere a *mimesis* não se deve compreender a reprodução fiel, a “cópia” da realidade, o que nos remeteria ao naturalismo e à perfeição formal. O conceito está mais afeito à representação de uma ideia.

Para o pensador grego, portanto, a imitação não produz ilusões ou falsidades, mas sim semelhanças e verossimilhanças. Defenderá o autor que a poesia é, inclusive, mais elevada que a

1 Conforme Eagleton (2003), o objeto de investigação do método estrutural, no campo da literatura, é a estrutura e o funcionamento do discurso literário. O Estruturalismo rejeita o exame particular das obras, dispensando o autor e o seu contexto histórico. As obras são analisadas apenas enquanto meio para a formulação de um modelo arquetípico que dê conta de todas as narrativas existentes – ou seja, as propriedades essenciais do discurso literário. As correntes pós-estruturalistas, por sua vez, expandem o sentido do texto: deixa-se de tratar a obra como um objeto estático e passa-se a considerar que o leitor participa de alguma forma da construção dos significados, podendo modulá-los e transpô-los para discursos diferentes. Ou seja, o leitor e o crítico passam de consumidores para produtores.

História. Ao relatar os fatos acontecidos, a História expressa o particular; ao relatar o que poderia acontecer (daí a verossimilhança), a poesia expressa o universal – em uma visão que, de acordo com Aristóteles, se aproxima da visão do filósofo.

Essa verossimilhança a que se refere o autor não significa, de forma alguma, correspondência direta com a realidade. Em outra das reflexões essenciais do estudo, Aristóteles defenderá que uma obra de arte encontra seu sentido em si e que, portanto, o que é impossível na realidade pode se justificar em relação ao objetivo da obra. A arte, portanto, não necessita reproduzir o modelo (a realidade) mas pode sim superá-lo. Diz o autor (p. 24): “Mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence”. Na mesma linha, observará que “é verossímil que possa acontecer alguma coisa contra a verossimilhança” (p. 26).

Vale retornar ainda a Bazin (1991), que afirma que o realismo em arte não poderia prescindir de artificios, uma vez que toda estética, forçosamente, escolhe o que deve ser perdido e recusado e o que deve ser salvo. Por isso que, ao se propor a criar a ilusão do real, a arte cai em uma contradição fundamental, que o autor define como necessária e inaceitável. Necessária porque a arte só existe por meio dessa escolha; inaceitável porque, ao efetivá-la, a realidade que se pretende constituir integralmente é sacrificada.

À luz de toda essa discussão, Jaguaribe (2007) defende que as estéticas do realismo configuram retratos sociais, mas pondera que essas estéticas são interpretações da realidade e não a realidade em si. Trata-se, portanto, de um “ilusionismo espelhado” (2007, p. 26), uma representação de mundo, mas que obedece às convenções de verossimilhança culturalmente engendradas. Em outras palavras, uma obra realista não é uma cópia mas uma visão social e culturalmente orientada da realidade. Resume a autora: “O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” (2007, p. 16).

Nessa mesma trilha caminha D'Angelo (2012), que afirma que a ficção não é “reprodutiva” de algo já visto na realidade, mas representa a atuação da imaginação. Assim, a palavra, no texto de ficção, não define, mas sugere, e o signo indica não a “coisa representada” mas a “coisa representante”. Conclui o autor (p. 236): “Sem essa possibilidade dinâmica, ou 'dinamitada', que explode e transfigura a realidade do cotidiano, que seria, ao contrário, esvaziada de uma consciência aberta e plural, os escritores ficariam no realismo 'descritivo', na banalização da estética narrativa.”

1.2 A pretensão realista e o efeito de real

A concepção de realismo, segundo Margato (2012), é a de que a arte deve ser fundamentalmente de seu tempo. O realismo, em suas formulações iniciais, buscava a sua matéria na vida contemporânea como primeira condição de sua existência. Com a insurgência do realismo, o banal e o corriqueiro se tornaram assunto de interesse artístico. A partir da observação distanciada e do olhar crítico sobre o comportamento dos indivíduos na sociedade, o realismo estético do século 19 buscou oferecer “retratos da contemporaneidade” (JAGUARIBE, 2007, p. 27), na tentativa de responder a questões sociais de seu tempo.

A pretensão da escola realista, continua Margato (2012) era dar forma a um novo estatuto das artes, libertando-as da “apoteose do sentimento” e explorando a “anatomia do caráter” e o “estudo de caso”, a tal ponto que seria possível alcançar a “verdade absoluta”. Trata-se, portanto, de uma oposição ao idealismo e ao imaginário fantasioso do romantismo. O conceito de realismo, define Jaguaribe (2007), se caracteriza por uma visão de mundo que deixa à parte todo tipo de fantasias, crenças esotéricas, tradições místicas ou sonhos românticos.

O mesmo observou Schøllamer (2012, p. 134), que afirma que o realismo histórico “[...] se define pelo compromisso com uma determinada realidade histórica, pela inclusão de temas da vida real antes considerados não dignos das artes e pelo compromisso com uma linguagem representativa transparente, verossímil, objetiva e distanciada, sem estetização e sem intervenção opinativa e julgamento moral por parte do autor”. A realidade, diz o pesquisador, está na identificação com o objeto, mesmo que eventualmente a obra não tenha uma pretensão de documentarismo.

Segundo Sales (2012), a literatura francesa do século 19, com autores como Gustave Flaubert, Honoré de Balzac e Émile Zola, constitui a principal influência das escolas vinculadas ao realismo em todo o mundo. Contrários ao sentimentalismo exacerbado dos românticos, esses escritores oitocentistas voltaram suas obras para os acontecimentos sociais e para a observação e análise crítica da sociedade, com uma escrita marcada pela objetividade e pela suposta “imparcialidade”. Balzac, lembra a autora, chegou a afirmar que seus textos não eram nem ficção e tampouco romance, mas sim um resgate histórico dos costumes em que absolutamente tudo era verdadeiro.

Essa mesma pretensão tinha o português Eça de Queirós, que encabeçou outra frente de defesa do realismo, junto a um grupo que agregava também os escritores Antero de Quental e Teófilo Braga. Todos estavam comprometidos, em suas escritas literárias, com uma ruptura em relação aos preceitos do romantismo. Eça é, inclusive, autor de uma conferência chamada “O realismo como nova expressão da arte”, que ditou as diretrizes da literatura que se pretendia fazer a partir das premissas do realismo.

O projeto realista, afirma Margato (2012), nasceu ancorado em uma noção específica e datada da realidade, na qual o artista desempenhava o papel não só de observador imparcial, mas também de agente. Assim, sua função era não apenas representar o real mas principalmente dotá-lo de um “sentido reconhecível”. O que se defendia era um olhar “fotográfico” sobre a realidade, daí porque os romances tinham como característica um narrador onisciente, que narra em terceira pessoa, como se firmando um compromisso com um saber inquestionável e verdadeiro, tal qual um discurso científico. O próprio Eça de Queirós, recorda Margato (2012, p. 94), afirmou certa feita que sua intenção era “pintar a sociedade portuguesa”. É um desejo, observa a autora, que vai além da verossimilhança, da aproximação ou imitação, e a assemelha à apropriação da realidade, como se uma imagem fosse capaz de efetivar uma demonstração, tal qual um espelho.

O chamado “efeito de real”, identificado em obras datadas desse período, é obtido com um elevado nível de detalhamento na descrição de ambientes e situações, inclusive de elementos que não se associam diretamente à trama mas que conferem credibilidade ao texto. Em um ensaio sobre realismo na literatura publicado pela primeira vez em 1968, Barthes (1984) analisou esse traço em escritores como Flaubert e Jules Michelet, observando a função desempenhada por “pormenores supérfluos” que não contribuem para a progressão da narrativa, relativos principalmente a caráter e atmosfera, e que até então não eram objeto da análise estruturalista tradicional.

Conforme o autor, a estrutura narrativa que emerge a partir de meados do século 19 é calcada no que chama de “notação insignificante” (BARTHES, 1984, p. 183), ou seja, a busca pelo realismo se dá a partir da inserção de referências textuais (detalhes, encontros, descrições), aparentemente sem relevância para o conjunto da obra e que a crítica literária, até então, desconsiderava. Barthes avança em relação aos autores filiados ao Estruturalismo porque parte do princípio de que todos os componentes de uma narrativa exercem função.

É conhecida a reflexão que Barthes faz a partir do romance *Um coração simples*, de

Flaubert. Em um trecho analisado pelo autor, no qual Flaubert descreve a sala da residência da personagem Madame Aubin, é citado um velho piano sobre o qual restava um barômetro e uma pilha de caixas. Se o piano cumpria a função de caracterizar a atmosfera burguesa e as caixas sinalizavam para uma certa desordem no ambiente, o barômetro por sua vez não possuía um significado aparente.

A conclusão de Barthes é de que a menção ao barômetro produz o “efeito de real”. Sua função não é denotativa (o significado é retirado do signo e ele não faz referência direta a algo real), mas denotativa (significa algo real) – é o que autor chama de “ilusão referencial”. Em outras palavras, trata-se de uma espécie de “pista” endereçada ao leitor para que este assimile, conscientemente ou não, que aquela se trata de uma obra de pretensão realista. A função do barômetro, portanto, nada mais seria do que afirmar ao leitor: “somos real”, ou “isto existe”. Afirma o autor (1984, p. 95): “[...] no próprio momento em que se considera que esses pormenores denotam diretamente o real, o que fazem realmente, sem que seja dito, é significá-lo.”

Assim, na visão de Barthes, a presença desses “detalhes inúteis” contribui para imergir o leitor no universo representado a tal ponto que a ficcionalização se torna menos evidente. Ou seja, passamos a aceitar como real o produto ficcional. Conforme Gomes (2012), ao privilegiar a representação mimética da realidade referencializada, encaminha-se para o documental (muito próximo do naturalismo tradicional), criando a ilusão da realidade. Completa Jaguaribe (2007, p. 29): “Se o discurso científico enfatizava a importância da prova empírica e tecia a separação entre fatos e ficções, a verossimilhança do realismo artístico embaçava as fronteiras entre a representação e a experiência vivida.”

1.3 Os “novos realismos”

Segundo Jaguaribe (2007), o “efeito de real” da arte dos séculos 20 e 21 é distinto do que se buscava no século 19, porque não se pauta somente na observação distanciada ou empírica, mas promove uma intensificação e valorização da experiência vivida – ainda que ficcionalizada. D'Angelo (2012) vai além e afirma que o processo que se verificou no decorrer do século 20, diante do descrédito das ilusões referenciais, foi a falência do realismo fotográfico do século 19:

Enquanto autores como Balzac, Stendhal, Keller, Dickens ou Thackeray manifestavam, através dos gestos e pensamentos de seus personagens, o conhecimento de uma verdade objetiva, talvez excêntrica, ditada pela própria autoria

extraordinariamente individual, que tivesse um valor universal e 'democrático', o romance moderno, com o uso específico, por exemplo, do monólogo interior, deixa atenuar ou desaparecer a impressão de que a realidade seja única, monobloca, uni-interpretável. (D'ANGELO, 2012, p. 237)

Uma das marcas da ficção contemporânea, observam Figueiredo (2012) e Lopes (2012), é um tipo de realismo que recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro – dos excluídos, das minorias. Isso decorre, segundo Schøllamer (2012), da vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem a sua literatura e arte com a realidade social em que emerge, evocando uma força interventora e transformadora da produção artística:

[...] certos artistas e escritores, hoje, entendem a própria obra como parte da realidade endereçada ou como instrumento real de intervenção, por exemplo, em experiências comunitárias, participativas e integradas que dissolvem as fronteiras rígidas entre concepção, produção, realização e recepção da obra e aproximam artistas, protagonistas e o público de maneira radical. (SCHØLLAMER, 2012, p. 135)

Assim, enquanto o realismo histórico nasceu fundado em uma visão utópica de uma sociedade justa e organizada racionalmente, no “novo realismo” o foco é mais estreito, fragmentado e particular. Mais do que a representação sem distorções da realidade, pontua Figueiredo (2012), o que predomina neste novo modelo é o envolvimento do narrador com o fato narrado. Em um sentido inverso ao do realismo histórico, que valorizava o distanciamento e a imparcialidade, aqui valoriza-se a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade - o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais. Não raro, prossegue Schøllamer (2012), as obras pretendem constituir “denúncias” de situações de injustiça, miséria e violência que caracterizam o mundo contemporâneo.

Diz o autor que as obras de arte contemporâneas sinalizam para uma transição de um realismo representativo, que denomina uma realidade exterior, para um não representativo, que procura tornar-se real. O “novo realismo” remete para a realidade, sem necessariamente ser representativo (o que o aparta do realismo histórico) e é engajado, sem necessariamente subscrever um programa crítico (como na literatura urbana da década de 70 que, no Brasil, tinha como alvo o regime militar).

Segundo Schøllamer (2012), no âmbito da prosa contemporânea, duas perspectivas são marcantes. Uma delas é o realismo indicial ou indexical, que se caracteriza pela inclusão de índices reais no texto, desequilibrando a relação entre ficção e documento. Um exemplo é o romance *Eles*

eram muitos cavalos, de Luiz Rufatto, escrito a partir de andanças do autor pelas ruas de São Paulo em que registrava tudo com o que se deparava – textos diversos, publicidades, santinhos, cardápios, falas, anúncios eróticos, advertências e imagens. O livro é, portanto, uma coleção caótica de fragmentos e índices, mas dotada de grande significação e que coloca a obra em uma posição de pretensa intervenção sobre aquilo que encena ficcionalmente. D'Angelo (2012, p. 237) segue na mesma direção ao afirmar que o romance contemporâneo é marcado por miríades de personagens que “[...] funcionam como prenunciadores (e pronunciadores) de uma realidade desorganizada, desmantelada, que eles reconstroem 'apenas com fragmentos de fatos'.”

A segunda perspectiva de Schøllamer (2012) é a do realismo performático. Quer dizer, os efeitos da obra substituem a representação do sentido; ao intervir performaticamente na realidade, a obra manipula sentidos e relações, fabrica desejos, gera intensidades e produz afetos. Diz o autor (p. 141): “Estamos então falando da realidade do que o texto faz e não do que representa; não abrimos mão da representação, mas o que nos interessa é o que acontece em função de sua gestão”.

Em outra ponta, Lopes (2012) analisa a passagem de um realismo como efeito de representação para a volta do real como trauma. Diz o autor que, a partir da década de 1990, passou-se a valorizar uma estética do excesso e do abjeto, em experiências perturbadoras a partir de imagens que geram horror e aversão. Exemplos disso seriam os filmes de cineastas como o dinamarquês Lars Von Trier, o canadense David Cronenberg e o norte-americano David Lynch.

Ademais, lembra Figueiredo (2012) que a ficção contemporânea, ao rejeitar as convenções realistas e, portanto, desviar-se do paradigma do “bem narrar”, voltou-se reflexivamente sobre a indagação do sentido de narrar. Assim, a própria enunciação assume o centro da cena, esmaecendo as fronteiras entre discurso e narrativa – perspectiva essa que é de especial interesse da presente pesquisa e que se aprofundará no capítulo seguinte.

1.4 A voga do realismo no século 21

Experimentações artísticas que se propõem a tensionar os limites entre ficção e não ficção, sobretudo no campo audiovisual (como as obras analisadas nesta pesquisa) mas também no âmbito da literatura, dramaturgia, fotografia e até nas artes plásticas, são cada vez mais frequentes no contemporâneo. O que parece estar por trás disso é uma demanda cada vez maior por “narrativas de

realidade”. Segundo Zizek (2008), a “paixão pelo Real” é a principal característica do século 20, e isso repercute não apenas no universo das artes – como na utilização de efeitos digitais cada vez mais sofisticados em filmes –, mas também na multiplicação dos reality shows na TV, na procura cada vez maior por pornografia amadora e no surgimento dos *snuff movies* – filmes produzidos e distribuídos clandestinamente que envolvem registros reais de homicídios violentos e até de torturas e linchamentos e que Zizek (2002, p. 28) chama de “a verdade última da realidade virtual”.

Pode-se acrescentar aqui que esse fascínio pelo real se manifesta também na imprensa – como na expansão do “jornalismo de celebridades”, nos programas que acompanham perseguições policiais em tempo real, no elevado apuro técnico utilizado em transmissões esportivas e na tendência do jornalismo de expor ao público os seus processos produtivos – os “bastidores da notícia”. A própria massificação das redes sociais, na medida em que os usuários compartilham com grandes auditórios passagens corriqueiras de suas vidas cotidianas, também pode ser considerada parte desse fenômeno.

O realismo enquanto estética, de acordo com Jaguaribe (2007), surgiu como consequência da globalização cultural e um desdobramento da Modernidade e do triunfo do pensamento científico e da racionalidade. No século 20, os imaginários culturais passam a integrar mais a realidade. Com isso, o acesso ao real se processa cada vez mais por meio de representações midiáticas. Observa Jaguaribe (2007) que as imagens e narrativas oferecidas pelos *media* colocam-se progressivamente como a referência a partir da qual as pessoas obtêm informações e formam suas opiniões e identidades.

Lopes (2012) corrobora a reflexão ao afirmar que as imagens midiáticas, uma vez que permeiam o nosso cotidiano com muita intensidade, se tornam referências de informação tão determinantes quanto as relações presenciais, a ponto de que nossa vida passa a ser “filtrada” pela televisão, pelo cinema e por outros meios de comunicação. Conforme D'Angelo (2012), a “superposição da realidade”, promovida em especial pela televisão, faz com que o cotidiano acabe por ser banalizado.

Tudo isso, continua Jaguaribe (2007), tem gerado um desencantamento em relação ao mundo e uma valorização do realismo como forma de apreensão do cotidiano. Na mesma linha, Zizek (2002) afirma que a virtualização de nossas vidas diárias e a experiência de vivermos cada vez mais em um universo artificialmente construído é efeito da presença ostensiva da tecnologia em

nosso dia a dia e da afirmação dos meios de comunicação como instâncias intermediadoras do nosso conhecimento sobre o mundo. Isso, por sua vez, desencadeia uma necessidade urgente de “retorno ao real.”

Daí o valor e o sucesso de manifestações, na esfera das artes, da imprensa ou das interações sociais por meio de plataformas digitais, que nos transmitem a impressão de “pureza”, de apagamento de qualquer intermediação ou ressignificação por meio da linguagem, como um registro bruto da realidade. Nos tornamos, nas palavras do autor (2002, p. 35), carentes de uma conexão direta com o real, de “reencontrar terreno firme em alguma 'realidade real'”:

Ao contrário do século XIX dos projetos e ideais utópicos ou científicos, dos planos para o futuro, o século XX buscou a coisa em si – a realização direta da esperada Nova Ordem. O momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade. (ZIZEK p. 22)

Figueiredo (2012) afirma que, em meio a um ceticismo epistemológico causado pela incessante exposição a imagens a qual estamos submetidos, tudo o que parece espontâneo, o que se aproxima do real ou leva a chancela do real – o que parece ser menos intermediado -, tende a ser extremamente valorizado. Na mesma linha, diz Costa (2010) que a cultura da visibilidade é o que passou a reproduzir o mundo. Essa reprodução, no entanto, paradoxalmente acaba por apagar o real, na medida em que somos estimulados a prestar atenção naquilo que é visível mas que não veríamos senão pela mediação técnica dos aparelhos. A ficcionalização de tudo, continua o autor, a transformação de tudo em uma narrativa imagética tem como efeito colateral uma “desrealização do mundo” e uma consequente “nostalgia pelo real”.

Isso faz com que o realismo, inclusive do ponto de vista mercadológico, esteja em voga neste início de século 21. Completa Figueiredo (2012, p. 130): “Diante das novas técnicas de fabricação de imagens, o realismo, na contemporaneidade, está relacionado, então, com o que parece ser espontâneo, sem artificios, precário. E a própria ficção tem procurado, algumas vezes, situar-se no limiar dessa precariedade.” O realismo é, pois, uma resistência à ficcionalização do mundo – uma maneira, conforme Costa (2010, p. 5) de “quebrar o circuito dos simulacros”.

Não é por acaso, portanto, que os reality shows tornaram-se tão populares. Programas como

Big Brother, *The Farm*² e assemelhados são apresentados à audiência como registros brutos do dia a dia de um grupo de pessoas, sem a intermediação de um roteiro prévio. Observa Figueiredo (2012) que, tendo assimilado essa premissa, o espectador esquece que as imagens que vão ao ar passam por um tratamento e, inclusive, que quem observa aquelas situações não é ele próprio e, sim, uma câmera – ou seja, o público “espia” pelos olhos de terceiros que dão ao real uma significação.

O mesmo ocorre, prossegue a autora, com as imagens transmitidas em tempo real pela televisão. O “ao vivo”, em especial no âmbito do jornalismo, se tornou uma importante ferramenta de autenticação, uma vez que a transmissão simultânea gera uma impressão de que não há interferência (a sensação de estar diante dos fatos no momento em que eles acontecem, na medida em que é abolida a distância entre o tempo de produção da obra e o tempo de sua recepção). Porém, mesmo que não se possa negar que existe um grau significativo de improviso nessas situações, ainda assim há uma instância subjetiva que elimina a pretensão de “conexão direta com a realidade”. Apenas o fato de uma câmera estar apontando para um determinado ponto e não para outro já sinaliza para uma construção. Diz a autora:

Dentre as imagens produzidas por três ou mais câmeras, simultaneamente, o diretor escolhe a que vai ao ar, articulando-a com a anterior, montando, assim, a sequência que acompanhamos. Estamos, portanto, diante de uma narração, embora estejam ocultas as instâncias mediadoras que recortam o real para nós, que guiam o nosso olhar como qualquer narrador. (FIGUEIREDO, 2012, p.129)

Vale lembrar também Lins e Mesquita (2011, p. 8), que afirmam que o real se tornou uma valiosa matéria-prima para inúmeros tipos de expressões:

Parte significativa das ficções cinematográficas e mesmo televisivas tem investido em uma estética de teor documental, e são expressivas as adaptações de relatos literários cuja matéria são situações reais. Os telejornais e programas de variedades não se limitam mais às imagens estáveis e bem enquadradas, utilizando em muitas coberturas planos-sequências tremidos e imagens de baixa qualidade registradas por microcâmeras, câmeras de vigilância, amadoras de telefones celulares, buscando imprimir - ainda que de maneira limitada e 'domesticada' - um 'efeito de realidade' à

² *Big Brother* é um reality show criado em 1999 pela produtora de televisão Endemol, da Holanda, e exportado para dezenas de países, com transmissão até hoje e expressiva audiência. No Brasil, é exibido pela Rede Globo desde 2002 e chegou à sua décima oitava edição em 2018. O programa acompanha um grupo de adultos confinados em uma casa observada por câmeras e sem contato com o exterior. O desafio é permanecer na casa até o fim da competição, que dura cerca de três meses. Os participantes têm sua conduta constantemente submetida a julgamento da audiência, já que semanalmente o público escolhe um para ser eliminado do jogo. Já *The Farm* obedece a um formato semelhante, porém o local do confinamento é uma propriedade rural, os participantes são pessoas conhecidas do público (geralmente ligadas ao mundo do entretenimento) e a sua rotina gira em torno de atividades campestres, como plantar, colher e tratar animais. O programa foi criado em 2001 pela produtora sueca Strix e também é transmitido em diversos países. No Brasil, onde é exibido desde 2009 pela Rede Record, já conta com oito edições.

asepsia estética que imperava no telejornalismo até o início dos anos 90. [...] É também cada vez mais comum expor imagens documentais em galerias e museus na forma de videoinstalações.

Conforme Gomes (2012), o que todas essas manifestações parecem buscar é uma associação ao que é considerado “real”, como uma espécie de “prova da verdade”. Quer dizer, procura-se algo que ultrapassa a linguagem, um referencial extratextual. Para que seja assumida pelo público como a representação documental do real, a narrativa, de certa forma, nega o caráter ficcional do relato.

Conforme Figueiredo (2012), trata-se de um processo contínuo e que se auto-reproduz: as mediações entre indivíduo e realidade são tantas que a fidelidade dos discursos e imagens é frequentemente colocada em dúvida. Isso abre espaço para a produção de mais narrativas, que se proliferam sem cessar. Por isso que, embora a voga do realismo possa ser compreendida como um esforço no sentido de resgatar a experiência do reconhecimento do mundo, essa tentativa, não raro, choca-se com a perda da capacidade de discernir hoje o que é ficção e o que não é.

1.5 Ficção e não ficção no cinema

Ao contrário da literatura e das artes plásticas, as artes audiovisuais nascem em fins do século 19, quando o realismo já havia se afirmado como estética. Em função disso, o cinema é norteado pelo realismo desde a sua origem. Observa Figueiredo (2012) que o debate sobre a ilusão da realidade se torna central desde os primórdios do cinema na medida em que, nas narrativas de natureza audiovisual tradicionais, a instância enunciadora não está em evidência.

Segundo Bazin (1991), desde o fim do expressionismo, movimento cinematográfico que marcou a década de 1920 sobretudo na Alemanha, e com o advento do som, no final daquela mesma década, o cinema tendeu continuamente para o realismo. Seu objetivo, diz o autor, sempre foi dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites da técnica. Por isso, e de certa forma, o cinema se opõe à poesia, à pintura e ao teatro para se aproximar do romance.

Por outro lado, Bazin (1991) analisa como a montagem, que é tida como a essência do cinema e passa a ser explorada com cada vez mais inventividade, compromete essa aproximação com a realidade social. A montagem, que o autor define como a organização das imagens no tempo,

é oriunda das obras-primas do diretor norte-americano DW Griffith, na segunda década do século 20, e é o que fez nascer o cinema como arte na medida em que o distingue da simples fotografia animada. É, enfim, o que garante ao cinema uma linguagem própria.

É por meio da decupagem, prossegue Bazin (1991), que se atribui um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que deriva unicamente de suas relações. Diz o autor (p. 68): “[...] entre o roteiro propriamente dito, objeto último do relato, e a imagem bruta, se intercala uma etapa suplementar, um "transformador" estético. O sentido não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador”. Assim, é a partir dos cortes dos planos que o espectador assume o ponto de vista interpretativo do acontecimento representado que o diretor lhe impõe.

A crítica de Bazin (1991) é porque, na sua visão, ao se “investir” na montagem, a “pureza” do cinema seria reduzida – quer dizer, se agregaria mais subjetividade, mais intermediação e, portanto, mais afastamento da realidade. Segundo ele, o estado puro da especificidade cinematográfica reside no respeito fotográfico da unidade do espaço. Por isso, o autor exalta os filmes vinculados à escola neorrealista italiana, surgidos após a Segunda Guerra Mundial, de diretores como Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Roberto Rossellini, que valorizavam o chamado plano-sequência (plano que registra a ação de uma sequência inteira sem cortes) – além de outros recursos que reduziam o artificialismo, como tomadas externas, iluminação natural e uso de não atores. Também valorizava a profundidade de campo, explorada por diretores como Orson Welles.

Segundo Bazin (1991), para que o relato reencontre a realidade, é imprescindível que a unidade espacial de um acontecimento seja respeitada. Conclui (p. 62): “[...] seria inconcebível que a famosa cena da caça à foca de *Nanook, o esquimó* não nos mostrasse, num mesmo plano, o caçador, o buraco e a foca. Pouca importa, porém, que o resto da sequência seja cortado à vontade pelo diretor. O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária.”

O cineasta Jorge Furtado (in: MOURÃO e LABAKI, 2005) observa que os procedimentos narrativos associados ao cinema “clássico” já pressupõem esse apagamento da linguagem: personagens que desconhecem a presença da câmera e cenários, figurinos e situações que simulam uma realidade possível. A história é contada sem que, em nenhum momento, o espectador seja lembrado de que está assistindo a uma obra de ficção. No cinema, portanto, a intermediação da

subjetividade do artista é bem menos evidente do que, por exemplo, na pintura – embora esteja presente tanto quanto. Ismail Xavier (in: MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 114) dá sequência à reflexão:

Quando vemos um filme de ficção, com o Humphrey Bogart por exemplo, o espectador não pensa ‘estou assistindo a um filme de Humphrey Bogart de 1946’. O espectador entra num processo de empatia, de identificação com aquele universo imaginário que é o mundo ficcional, e se relaciona com o personagem. Com toda a complexidade que possa haver nesse trajeto, a imagem não trava essa relação subjetiva, e o mundo da ficção não poderia se constituir se não fosse por isso.

Essa postura do espectador em relação à obra é um dos elementos que definirá, segundo autores como Carrol (2005), Nichols (2005), Ramos (2008) e Comolli (2008), os limites entre o cinema de ficção e o cinema de não ficção.

Ramos (2008) observa que, durante muito tempo, a definição de documentário foi orientada pela forma estilística da narrativa documentária clássica, ou seja, por traços estruturais e características recorrentes em filmes documentários – como, por exemplo, a presença de locução, entrevistas e depoimentos, o uso de imagens de arquivo e a estética marcada por imagem tremida e tomadas indeterminadas. Essa definição, porém, se mostrou insuficiente na medida em que começaram a surgir experimentações de uso de recursos associados aos documentários em obras de ficção e vice-versa. Apenas na década de 1990, ensina o autor, é que começou a se criar um consenso de que o documentário é um campo que existe para além de sua narrativa clássica.

Carrol (2005, p. 76) faz o mesmo apontamento ao verificar que “tanto os autores não-ficcionais como os ficcionais podem apropriar-se de qualquer fórmula ou procedimento associado, respectivamente, à ficção e à não-ficção”. Isso significa que o estatuto de ficcional ou de não ficcional não é determinado pelas propriedades estilísticas de um filme. Para o autor, essa determinação se dá por propriedades relacionais: na intencionalidade do autor e na expectativa do espectador. Assim, um filme de ficção é determinado, em primeiro lugar, por uma intenção ficcional do cineasta, ou seja, uma intenção de que o espectador reconheça o conteúdo como não-assertivo em relação à realidade. Essa intenção irá orientar a postura do espectador, que irá fazer esse reconhecimento.

Por outro lado, um filme de não ficção é quando o cineasta o apresenta de maneira que o

espectador reconheça que deve entender o seu conteúdo como assertivo em relação à realidade. É por isso que o autor cunha, para abranger os filmes não ficcionais, o conceito de “cinema da asserção pressuposta”. Em outras palavras, o que define o caráter ficcional ou não ficcional de um filme é uma espécie de pacto entre cineasta e espectador: quando o cineasta pretende que o seja e o espectador reconhece essa pretensão. Comolli (2008, p. 171) resume da seguinte forma:

O que acontece quando, por exemplo, um encontro é filmado? Duas pessoas ou mais se encontram em um filme. Do ponto de vista da ficção, eu sei, ao mesmo tempo, que esse encontro de fato aconteceu (pois foi filmado) e que ele é fictício (posto que foi filmado). Do ponto de vista do documentário, eu sei que o encontro de fato aconteceu, pois foi filmado, mas sei também que o encontro é real, pois de outro modo não poderia ter sido filmado.

Vale destacar também Ramos (2008, p. 24), que segue a mesma linha:

Quando vemos um filme de ficção, nos propomos a nos entreter com um universo ficcional e seus personagens, levando adiante uma ação ficcional. Não vemos Guerra nas Estrelas, A noite, O acochado, 007 contra Goldfinger ou Central do Brasil em busca de asserções sobre o mundo. Vamos ao cinema para nos entreter com um universo ficcional, conforme nos é proposto pela narrativa.

Esse reconhecimento por parte do espectador do estatuto ficcional ou não ficcional do filme, porém, também é orientado por outros fatores. Dentre esses, segundo Nichols (2005), estão indexadores sociais: os filmes são rotulados como ficção ou não ficção e, quando o espectador vai assisti-lo, geralmente já sabe de antemão se tratar de uma coisa ou outra – por meio do material de divulgação, de informações veiculadas pela mídia ou até mesmo de inscrições no cartaz do filme. Nichols (2005) também observa que, se por um lado a estrutura estilística de um filme não é suficiente para determinar seu estatuto, por outro essas características formais podem servir de pistas para orientar o reconhecimento do espectador. Assim, se um filme tem por características o que é tradicionalmente associado à não ficção, é provável que seja um filme de não ficção.

O que fica latente em todas essas observações é que, para os autores, os documentários possuem um vínculo entre imagem e realidade, que os cineastas pretendem que o espectador reconheça. Quer dizer, ao assistir a um documentário, o espectador compreende que o sentido não está dentro dos limites do filme e que há uma correspondência com alguma realidade. Enquanto na ficção afastamos temporariamente nossa descrença em relação ao mundo fictício e nos concentramos na fabricação de personagens, ambientes e situações imaginárias, no documentário conservamos nossa crença no que é representado. Os documentários, portanto, possuem uma lógica

informativa, e oferecem um conhecimento ou uma interpretação de mundo. (NICHOLS, 2005)

Para Jorge Furtado (2005), na ficção há sempre a consciência da intermediação de uma representação, ao passo que o documentário sugere o registro de uma realidade que aconteceria independentemente da presença da câmera. Já para Figueiredo (2012), a diferença entre documentário e ficção centra-se no fato de que a realidade possui existência independente à obra. Por outro lado, a partir do momento em que decide filmar essa realidade, o cineasta dispõe de tantos artifícios quanto o autor de filme de ficção.

Ocorre que os procedimentos documentais não são capazes de anular o caráter subjetivo e retórico da montagem, o que significa que a ideia de uma “comunicação sem qualquer artifício” não passa de uma ilusão. Continua a autora (2012, p. 126): “Do mesmo modo, 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.”

Nesse rastro, ao analisarem especificamente o cinema, Alvarenga e Lima (2010) concluíram que o que determina o realismo cinematográfico não é o compromisso com a realidade tal qual ela é, mas a intenção de que o espectador vivencie o que assiste como se vivenciasse uma situação real. A chave, portanto, não está na reprodução e, sim, na significação. “Enquanto o cinema clássico privilegia os significados simbólicos da comunicação cinematográfica, o realismo evita-os, criando, portanto, situações audiovisuais e, enfim, filmes abertos a interpretações possíveis e não definitivas”, postulam (2010, p. 269).

Trata-se de uma reflexão semelhante à que norteou a crítica sobre a obra do cineasta soviético Dziga Vertov. Conhecido por seu radical experimentalismo, Vertov buscava em seus filmes – em especial o clássico *Um homem com uma câmera* (1929), considerado um dos precursores do gênero documentário – captar o que chamava de “vida de improviso”, ou seja, registrar a vida como ela é, tentando fundir a câmera ao cenário e sem provocar quaisquer intervenções. Os filmes, em função disso, não possuíam atores, cenário ou roteiro predefinido. (LIGNANI, 2009)

Vertov idealizava a possibilidade de enxergar o mundo por meio de uma câmera (o chamado

“cine-olho”). Seria uma forma de corrigir a visão humana - tida como imperfeita e demasiadamente emotiva - substituindo-a pela visão da máquina - perfeita e imparcial - e com isso obter o que chamava de "cinessensação". (LIGNANI, 2009)

De qualquer forma, segundo Lins e Mesquita (2011), na esteira da “paixão pelo real”, que como já visto se manifesta em diversas formas de expressão artística e midiática, o gênero documentário tem atraído um interesse crescente de realizadores, críticos e pesquisadores em muitos países.

1.6 A estética documental reformulada

Segundo Piccinin (2013), a discussão sobre a falta de limites precisos entre a ficção e a não ficção tornou-se tema ascendente nas manifestações estéticas e midiáticas contemporâneas, em especial nas de natureza audiovisual. Na medida em que os realizadores assumem a impossibilidade da representação e do acesso direto à realidade, emergem novos formatos que se voltam justamente sobre as imbricações entre o real e o fictício. Na visão de Costa (2010), a perda de uma “auto-evidência” do real, ou seja, um código claro que nos permita reconhecer a realidade, impede a construção de um único estilo realista. A realidade passa a ser cada vez mais, e de inúmeras formas, ficcionalizada.

Além dos já citados reality shows, surgem nesse contexto novos modelos de documentários, que subvertem as lógicas tradicionais do gênero, orientados pela objetividade e imparcialidade. Assim, caminhos diferentes ao do modo observativo de fazer documentário (como se uma câmera discreta e distante registrasse o acontecimento sem posterior embelezamento) e do escamoteamento dos procedimentos produtivos do próprio filme, por exemplo, passam a ser experimentados. “Mais do que não encobrir os processos que deram origem à história, esses modos de registro tem apresentado como novidade o desejo de mostrá-los e, sobretudo, problematizá-los”, analisa Piccinin (2013, p. 238). A tendência à explicitação dos processos de produção, lembra a autora, vem sendo considerada como uma das principais marcas do documentário contemporâneo.

Exemplos disso são os documentários participativos, reflexivos e os *mockumentaries*, que começaram a aparecer na década de 70 e seguem se multiplicando até a contemporaneidade (NICHOLS, 2005). O documentário participativo é marcado por um movimento em que o próprio

diretor interage na ação. O norte-americano Michael Moore, com filmes como *Fahrenheit: 11 de setembro* (2003) e *Sicko: SOS Saúde* (2007), e o brasileiro Eduardo Coutinho, com *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), são alguns realizadores que exploraram o formato.

Nessa linha, há, continua Piccinin (2013), um tipo particular de documentário participativo, que pode ser chamado de documentário de busca. Trata-se de obras de caráter pessoal e experimental que, ao trazerem à tona os processos de operacionalização, acabam por propor uma discussão sobre o próprio fazer documental. Dois exemplos são *33* (2003), de Kiko Goifman, em que o diretor narra a procura pela família biológica, e *Passaporte húngaro* (2003), de Sandra Knougt, que investiga a história da própria família no relato da busca pelo passaporte húngaro.

No documentário reflexivo, é colocada de maneira mais explícita a intenção de, ao mesmo tempo em que se documenta, discutir a obra e a sua produção. A autora cita como exemplo *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, em que o realizador expõe ao espectador dilemas sobre as opções de filmagem e montagem, seleção de material e definições de enquadramento dado à narrativa.

Por fim, os *mockumentaries* – termo que consiste na junção das palavras em inglês *mock* (gozação) e *documentary* - são obras que se apresentam como documentários embora não tenham por objetos eventos ou pessoas reais. Também são chamados de documentários ficcionais, falsos documentários, pseudodocumentários, *docfics* ou documentiras. No cinema, dois exemplos bastante populares são o terror *A bruxa de Blair* (1999) e a comédia *Borat – O segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão viaja à América* (2006). Na televisão, encontra-se os seriados, igualmente populares, *The Office* e *Modern Family*.

Cabe analisar um pouco mais a fundo os *mockumentaries* visto que configuram, na nossa visão, uma das experimentações contemporâneas mais ousadas no que toca ao tensionamento entre a ficção e a não ficção. Ainda que o conteúdo dessas obras seja plenamente ficcional, elas se valem de recursos estilísticos associados ao documentário – imagem tremida, movimentos de entrada e saída de foco, câmera portátil e personagens que entram e saem dos planos, e até de supostas entrevistas com os personagens.

Uma vez que esses recursos, como já dito, são reconhecidos pelo público como ferramentas de autenticidade em relação ao conteúdo, parece que, mais do que uma opção estilística, o

mockumentary, mesmo sendo uma obra ficcional, se organiza por uma lógica informativa tal qual um documentário – ou seja, também procura oferecer um conhecimento, interpretação ou informação acerca do mundo. A estrutura é adotada exatamente como forma de conferir autenticidade a esse sentido que se quer exprimir, ainda que o espectador esteja plenamente consciente da ficcionalidade. Nos dizeres de Cravero (2013, p. 29): “Ao se apropriar de técnicas associadas com a representação do real, *mockumentaries* parecem construir um olhar documental para fabricar autenticidades”.

Lins e Mesquita (2011) acrescentam que, com a escalada tecnológica, sobretudo a partir da década de 1990, as condições de produção de documentários mudaram, o que se reflete sobre o conteúdo e a estrutura das narrativas. Um dos traços que, segundo as autoras, está cada vez mais presente no documentário contemporâneo é a incorporação e manipulação de imagens alheias. Um exemplo é o filme experimental *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, realizado em um computador doméstico³ a partir de fragmentos de imagens produzidas no decorrer do século 20 em várias partes do mundo. Ao destaque de biografias reais, o filme mescla pequenas ficções e personagens inventados e aposta em fusões, sobreposições, mudanças de velocidade e diferentes telas.

Outra marca dos documentários contemporâneos, observam as autoras, é a auto-representação, em que os sujeitos que foram (e são) os objetos do documentário convencional – via de regra, indivíduos apartados por suas próprias condições dos meios de produção e difusão de imagens (marginalizados) - são estimulados a elaborar representações de si. Exemplo emblemático é o longa *O prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos* (2003), de Paulo Sacramento, realizado a partir de imagens captadas por detentos do Carandiru com câmeras digitais, um ano antes da implosão do complexo. “Co-autores” do filme, os prisioneiros narram o cotidiano no interior da penitenciária. Experiência semelhante foi realizada recentemente no filme gaúcho *Central* (2017), de Tatiana Sager, desta vez a partir do Presídio Central de Porto Alegre.

Manifestações como essas, afirmam Lins e Mesquita (2011, p. 40), dão continuidade a um movimento de “democratização das câmeras de vídeo” iniciado entre as décadas de 1980 e 1990:

3 Essa alteração nas condições de produção de documentários, lembram Lins e Mesquita (2011) levou o *É Tudo Verdade* – Festival Internacional de Documentários a passar a aceitar, em 1999, filmes produzidos em diferentes formatos e não apenas em película. Isso foi o que possibilitou a inscrição de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, que acabou premiado no evento.

O projeto de elaborar 'de dentro' as identidades dos grupos sociais retratados, em oposição ao estigma, de dar-lhes visibilidade de uma perspectiva que se propõe 'interna', está presente em muitas iniciativas ligadas aos movimentos populares. A intensificação do uso dos meios audiovisuais provocou debates sobre identidade social e étnica de grupos minoritários, a ponto de os próprios 'sujeitos da experiência', o 'outro' das produções documentais, engendram processos de constituição de auto-representações.

Fica claro, pois, que, inserida em um contexto de forte demanda do público por manifestações estéticas hiper-realistas, como forma de atender a um anseio gerado pela excessiva virtualização do mundo, a estética documental contemporânea acaba por, em um caminho inverso ao tradicional, afastar-se de um conceito fechado e restrito. Conforme Gutfriend (2006), que afirma haver uma explosão do gênero documentário em todo o mundo, há uma gama cada vez maior de filmes cuja inspiração é a realidade mas que não possuem necessariamente uma unicidade ou definição.

O documentário, continua a autora, deixou de se preocupar com a crise identitária imposta pela comparação com a ficção e, embalado pela perda de entusiasmo e desconfiança do público em relação ao mundo ficcional, reformulou a sua estética e diversificou sua linguagem, passando a se interessar não apenas pelas grandes questões, mas também pelos pequenos mundos interiores. Diz Gutfriend (2006, p. 8): “O documentário, então, renova incessantemente a ficção no sentido de que o cinema se abre a novas possibilidades, já que o seu modelo baseado em filmar aquilo que é recorrente vem se esgotando.”

2 PÓS-MODERNIDADE, ARTE E METANARRATIVAS

Neste capítulo, discutimos as obras de caráter metanarrativo. Para tanto, analisaremos o contexto em que essas manifestações estéticas ganham difusão no século 20, que é o contexto da Pós-modernidade. Os preceitos dessa nova era são estudados à luz de autores como Anderson, Lyotard, Jameson, Bauman e Hutcheon. Em um segundo momento, analisa-se de que forma esses conceitos influenciaram a arte surgida a partir deste período.

Na sequência, parte-se para um aprofundamento do conceito de metanarrativa e do redimensionamento que esse advento representou, sobretudo no que toca à relação entre a arte e a realidade social, recorrendo a autores como Vaugh, Chalhub, Bernardo, Lodge e Hutcheon. Por fim, foca-se a atenção em um resgate histórico e conceitual do uso da metanarrativa no campo cinematográfico, para o que os estudos de teóricos como Metz, Aumont e Jost e Gaudreault sobre enunciação fílmica serão nosso principal alicerce.

2.1 A Pós-modernidade e a crise das narrativas-mestras

Para levar a cabo a reflexão pretendida na presente pesquisa, é imperioso compreender o contexto político, social e cultural no qual se inserem e ao qual se vinculam as obras de arte que nos servem de objeto – qual seja, o que costuma-se chamar de Pós-modernidade.

As primeiras referências a esse momento histórico datam dos anos de 1930, quando passou-se a observar transformações em andamento na sociedade a partir de fins do século 19, sobretudo após a Guerra Franco-Prussiana, entre 1870 e 1871 (ANDERSON, 1999). Já na década de 1950, o termo “Pós-modernismo” começou a ser utilizado para descrever o período posterior à Segunda Guerra Mundial, quando começaram a aparecer com mais força as tendências do que se tornaria a grande marca dessa nova era: a deslegitimação dos ideais fundados pela Modernidade. A noção de pós-moderno, porém, só ganhou difusão mais ampla a partir da década de 1970.

A Segunda Guerra Mundial abalou profundamente os princípios do nacionalismo e do industrialismo, ao mesmo tempo em que o processo de descolonização (ou seja, quando antigas colônias europeias, sobretudo na África, retomaram a autonomia política) enfraqueceu a visão de imperialismo ocidental. Diz Anderson (1999, p. 11):

[...] duas poderosas forças concorreram para moldar a história recente do Ocidente: o industrialismo e o nacionalismo. Desde o último quartel do século 19, porém, um e outro entraram em destrutiva contradição mútua, quando a escala internacional da indústria rompeu as barreiras da nacionalidade. [...] A Grande Guerra originou-se do conflito entre essas duas tendências, deixando inequivocadamente claro que uma nova era surgia em que o poder nacional não podia mais ser auto-suficiente. Era dever dos historiadores achar um novo horizonte apropriado para a época, que só podia ser encontrado no nível mais elevado das civilizações, acima da ultrapassada categoria das nações-Estados.

As décadas subsequentes ao conflito militar global, lembra Bauman (2001), foram marcadas por um crescimento sem precedentes, com estabelecimento de riqueza e segurança econômica no Ocidente. Essa prosperidade, por sua vez, enfraqueceu as antigas divisões de classes e, com isso, verificou-se uma guinada à individualidade, em detrimento de um espírito comunitário, na medida em que o indivíduo deixa de ser um “ser social” - ou seja, deixa de ser definido pela sua posição na sociedade e esta deixa de determinar o seu comportamento e ações. As definições e identidades, segue o autor, ingressam nos domínios das iniciativas individuais.

Conforme Lyotard (2004), a Pós-modernidade está relacionada à ascensão de uma sociedade pós-industrial, marcada pelo pluralismo. Trata-se, na visão do autor, de uma mudança geral na condição humana, em que a sociedade passa a ser percebida não como um “todo orgânico” ou um campo de conflito dualista mas como uma “rede de comunicações linguísticas”.

Com efeito, os grandes mitos justificadores da Modernidade perdem credibilidade e, nas palavras de Hutcheon (1999), as instituições passam a ser submetidas à investigação, desde os meios de comunicação até a universidade, dos museus aos teatros. Observa Anderson (1999, p. 32) que até então havia duas formas grandiosas de narrativa “orientando” a sociedade: “[...] uma, derivada da Revolução Francesa, colocava a humanidade como agente heróico de sua própria libertação através do avanço do conhecimento; a segunda, descendente do idealismo alemão, via o espírito como progressiva revelação da verdade.”

De acordo com Lyotard (2004), o que desencadeia a nova era é a decomposição dessas “narrativas-mestras”, que são desfeitas pela evolução imanente das ciências. Os grandes relatos, ressalta o autor, não desaparecem, mas se multiplicam, fragmentam e se tornam menores e competitivos entre si. Dentre essas narrativas que começam a erodir, estão, conforme Lyotard (2004), a redenção cristã, o progresso iluminista, o espírito hegeliano, a unidade romântica, o racismo nazista, o equilíbrio keynesiano e, acima de tudo, o socialismo clássico e o comunismo.

Vê-se, portanto, que a noção de Pós-modernidade – conforme Hutcheon (1991), um fenômeno basicamente europeu, norte-americano e sul-americano - abarca um amplo conjunto de tendências que rejeitavam ou radicalizavam as principais características do modernismo. Isso, como se verá mais adiante, se estende às artes e à estética em geral. No campo político, porém, um dos mais profundos efeitos é que definições que antes mobilizavam as sociedades e norteavam análises sociais, começaram a perder o sentido. Antigas referências, como Estados-nações, partidos, instituições e tradições históricas tornam-se menos atrativas, assim como as velhas polaridades (esquerda e direita, base e superestrutura, produção e reprodução, materialismo e idealismo). Da mesma forma, identificações com grandes nomes (“heróis”) se tornam mais difíceis e raras. (ANDERSON, 1999; LYOTARD, 2004)

A nova sociedade que nasce a partir daí, aponta Lyotard (2004), se vê obrigada a revisar as suas alternativas, e cada vez mais a função de intermediação e regulação se desloca de administradores para autômatos (da sociedade ou sistema para os indivíduos). É por isso que, segundo autor, essa sociedade pós-industrial – também chamada de sociedade do consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica – é marcada por uma heterogeneidade de elementos e por um componente comunicacional que se torna cada vez mais evidente:

[...] considera-se 'pós-moderna' a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (functeurs), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas sui generis. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. (LYOTARD, 2004, p. 16)

Nessa mesma esteira, Jameson (1997) observa que, se até então a ideologia de uma sociedade era determinada pela imposição de uma classe dominante ou hegemônica, nessa nova ordem os países capitalistas avançados tornam-se “o reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma” (p. 44). Embora sigamos subordinados a estratégias econômicas vindas “de cima” que interferem e limitam nossas vidas, essas “autoridades” não mais precisam (ou conseguem) impor sua fala.

No entanto, ainda é preciso afirmar que autores como Jameson (1997) e Bauman (2001) rejeitam a ideia de que esse novo momento da humanidade representou o fim da era moderna. O

entendimento, na realidade, é de que se trata de um segundo estágio da Modernidade. Nos dizeres de Lyotard (2004), trata-se de um redobramento do capitalismo, que eliminou a alternativa comunista e valorizou, no lugar de um projeto coletivo, a fruição individual de bens e serviços e a afirmação do livre mercado.

Não por acaso, muitos optam por outros termos que não a “Pós-modernidade” para descrever esse período, tais como “modernidade tardia”, “capitalismo tardio”, “capitalismo contemporâneo” ou “supramodernidade”. Segundo Bauman (2001, p. 36), “A sociedade que entra no século 21 não é menos moderna que a que entrou no século 20; o máximo que se pode dizer é que ela é moderna de um modo diferente.”

Essa passagem ocorre no embalo do desenvolvimento de técnicas e tecnologias no período pós-guerra. Lembra Lyotard (2004) que a multiplicação de máquinas informacionais passa a afetar a circulação do conhecimento, ou seja, o saber é afetado pelo avanço tecnológico – assim como o fizeram o desenvolvimento dos meios de transporte, dos sons e das imagens. Trata-se, diz Jameson (1997), de uma nova formação social que deixa de se orientar pelos princípios do capitalismo clássico – o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes.

Bauman (2001) definiu esse novo momento como o “estágio liquefeito (ou líquido)” da era moderna, em oposição ao “estágio sólido”. Segundo o autor, na modernidade as “estruturas sólidas” (que entendemos aqui como as “narrativas-mestras”) eram derretidas para serem substituídas por outras. É o que ele chama de processo de “reacomodação”: o que restava aos indivíduos livres era selecionar um “nicho” apropriado para aclimatar-se e seguir fielmente as regras e padrões de conduta fornecidos por essa base. Em outras palavras, aos indivíduos só cabia migrar de uma alternativa para outra, uma vez que o que se impunha era viver “de acordo”, conformar-se aos tipos sociais e não desviar das normas.

O que diferenciava, prossegue o autor, a Modernidade de qualquer outra forma de convívio humano era a busca compulsiva pela modernização – o aperfeiçoamento dos projetos, a ampliação das capacidades, a procura por mais competitividade e produtividade. O ideal que servia de guia para a sociedade era o de que havia um Estado de perfeição a ser atingido a partir de um projeto coletivo – uma sociedade melhor, mais justa e sem conflitos, um horizonte de satisfação.

Na Pós-modernidade, esses pontos estáveis de orientação estão cada vez mais em falta. Nas

palavras de Bauman (2001, p. 14): “Hoje, os padrões e configurações não são mais 'dados', e menos ainda 'auto-evidentes'; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compeler e restringir.”

Isso significa que o ideal da Modernidade entrou em declínio. Nessa nova era, diz Bauman (2001), o que nos move é a impossibilidade de atingir a satisfação. Essa “linha de chegada” a ser buscada está em constante e rápido movimento, o que faz com que, na prática, não haja limites a esse aperfeiçoamento – os indivíduos são incapazes de parar e jamais obtêm o que perseguem. Resume o autor (2001, p. 37): “A consumação está sempre no futuro, e os objetivos perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, se não antes. Ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, num Estado de constante transgressão.” Ao invés da “reacomodação”, os indivíduos se encontram cronicamente desacomodados, já que não mais se vislumbra “nichos” apropriados e os que são eventualmente postulados mostram-se frágeis. Assim, a “linha de chegada” nunca é cruzada.

A fluidez (ou liquefação) dos padrões de dependência e interação é o princípio dessa nova sociedade, entende Bauman (2001). Esses padrões são maleáveis e estão em constante mutação – não mantêm a forma por muito tempo. É o mesmo que Anderson (1999) definiu como tendência do contrato temporário: laços mais econômicos, flexíveis e criativos em todas as áreas da existência humana – a ocupacional, a emocional, a sexual, a afetiva, a política, etc.

No sentido oposto à tradição milenar, o valor das relações deixa de residir na durabilidade, na confiabilidade e na solidez, e passa a residir na velocidade ensandecida da circulação, da reciclagem e do envelhecimento. Mover-se leve, ao invés de engajar-se ativamente e apegar-se a vínculos duradouros, é o que hoje determina o poder. Enquanto na Modernidade (ou no “estágio sólido da Modernidade”), o nomadismo foi substituído pelo assentamento (o “fincar raízes”), na Pós-modernidade é o tráfego livre que orienta os indivíduos. (BAUMAN, 2001)

Enquanto a Modernidade vinha sendo marcada pela tendência à homogeneização, à uniformização e ao totalitarismo, em oposição à variedade, ambiguidade, instabilidade – já que o fordismo⁴ e a burocracia eram os principais ícones desses tempos – a civilização pós-moderna se vê

4 O fordismo é um modelo de industrialização idealizado na segunda década do século 20 pelo empresário norte-americano Henry Ford. Um dos princípios desse modelo é a fabricação e consumo em massa de bens, que devido ao baixo custo de produção se tornaram acessíveis à população, o que leva à uniformização. (LIPIETZ, 1988)

diante de uma tolerância pluralística e de opções superabundantes. Observa Anderson (1999, p.20) que, à medida que declina o poder das grandes empresas e das elites estabelecidas, “[...] a sociedade podia pela primeira vez tornar-se uma democracia de si mesma”.

O individualismo ao que essa nova liberdade veio associada está relacionado ao fenômeno que Bauman (2001, p. 38) chamou de “privatização das tarefas e deveres modernizantes”. Ou seja, o que costumava ser considerado uma propriedade coletiva foi fragmentado e individualizado:

Não mais grandes líderes para lhe dizer o que fazer e para aliviá-lo da responsabilidade pela consequência de seus atos; no mundo dos indivíduos há apenas outros indivíduos cujo exemplo se seguir na condução das tarefas da própria vida, assumindo toda a responsabilidade pelas consequências de ter investido a confiança nesse e não em qualquer outro exemplo. (BAUMAN, 2001, p. 39)

O “aperfeiçoamento” citado anteriormente não é buscado pela sociedade de forma conjunta e à luz de um projeto em comum, e sim por meio de ações individuais.

2.2 A arte pós-moderna e o fim da separação entre arte e vida

Como dito, a Pós-modernidade representa um conjunto de tendências que se estende a todas as áreas da existência humana, não apenas à política. Muitos pesquisadores vêm se debruçando sobre os reflexos dessas transformações vividas pela sociedade no campo das artes e da cultura, em uma tentativa de definição do que seria uma arte pós-moderna.

Uma vez que a nova era tem por fundamento a rejeição aos princípios da Modernidade, os primeiros vestígios pós-modernos nas artes são encontrados em uma literatura, surgida sobretudo a partir da década de 1960, que renuncia aos rígidos formalismos do modernismo (ANDERSON, 1999). Com a antiga visão de distinção de estamentos sociais tornando-se amorfa e a homogeneidade dando lugar ao pluralismo, essa nova literatura produz um cruzamento de classes e uma mistura de gêneros. Trata-se, segundo o autor (p. 19) do “[...] surgimento de uma nova sensibilidade entre a geração mais jovem da América, que era uma geração de 'excluídos da história', mutantes culturais cujos valores – desinteresse e desligamento, alucinógenos e direitos civis – encontravam expressão e acolhida numa nova literatura pós-moderna.”

Também em termos de cultura, diz Jameson (1997), a Pós-modernidade representou uma

ruptura, no bojo da reestruturação do capitalismo, com o atenuamento das bases do modernismo e o aparecimento de manifestações artísticas que se mostraram empíricas, caóticas e heterogêneas. A característica fundamental dessa transição, conforme o autor, é a tendência para o apagamento da antiga fronteira entre alta cultura e cultura popular. O que antes era estigmatizado como “de massa” passa a ser admitido no circuito de um novo e ampliado domínio cultural. Hutcheon (1991) cita como exemplos obras literárias como *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, e *A mulher do tenente francês*, de John Fawles, que usaram convenções das literaturas popular e de elite e foram ao mesmo tempo best-sellers e objetos de profundo interesse acadêmico - é o que a autora chama de “romances híbridos”.

Decorre dessa passagem o surgimento de novas correntes como a pop art, o fotorrealismo, o novo expressionismo, o punk rock, o new wave, o cinema experimental e o vídeo. Conforme Jameson (1997), no entanto, é na arquitetura, expressão artística que mantém a relação mais imediata com o poder econômico, que essa ruptura se dá de forma mais evidente. Diz o autor (p. 14): “De modo mais decisivo do que nas outras artes ou na mídia, na arquitetura as posições pós-modernistas são inseparáveis de uma crítica implacável ao alto modernismo arquitetônico.” Com isso, os debates sobre arquitetura acabaram inaugurando as investigações acerca da arte pós-modernista.

A relação com o poder econômico está no cerne dessa emergente dominante cultural. Enquanto a arte moderna continha em si uma crítica à mercadoria e um esforço no sentido de transcendê-la, no pós-modernismo a própria cultura tende a se tornar um produto. Com o fim do distanciamento entre cultura popular e de elite, ensina Jameson (1997), verificou-se o surgimento de novos tipos de textos impregnados de formas, categorias e conteúdos da chamada indústria cultural, outrora combatida pelos ideólogos da Modernidade. Com efeito, a produção estética integrou-se à produção de mercadorias em geral, subordinada às demandas econômicas de geração de novos produtos em série a um ritmo não raro frenético:

Parece ser essencial distinguir as formas emergentes de uma nova cultura comercial – começando com os anúncios e se alastrando para a embalagem formal de todas as coisas, de produtos a edifícios, sem excluir as mercadorias artísticas tais como os shows de televisão (os logotipos), os best-sellers e filmes - das de um tipo mais antigo de cultura folk e genuinamente 'popular', que florescia quando as velhas classes sociais do campesinato e do *artisanat* urbano ainda existiam e que, a partir do século XIX, têm sido gradualmente colonizadas e exterminadas pela integração ao sistema de mercado. (JAMESON, 1997, p. 88)

O texto escrito, prossegue Jameson (1997), perde o seu status privilegiado e exemplar e verifica-se uma ampliação do domínio da linguagem de forma a incluir fenômenos não-verbais – visuais ou musicais, corporais, espaciais. Não por acaso, a forma de arte dominante do século torna-se o cinema – segundo o autor, a primeira forma de arte nitidamente mediática, pois organizada em torno de um aparato tecnológico –, sobretudo após o advento do som, no final da década de 1920, quando a produção audiovisual incorpora lógicas industriais.

Integrada a um sistema comercial, a produção estética é provocada a “entregar” novidades com uma velocidade cada vez maior, o que acaba por estimular a inovação estética e o experimentalismo (JAMESON, 1997). Como consequência, o que se observa no decorrer das últimas décadas é o surgimento de manifestações artísticas que experimentam, questionam e ampliam os limites presumidos dos gêneros e da arte em si. (HUTCHEON, 1991)

Segundo Hutcheon (1991), a arte pós-modernista ataca deliberadamente princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade, próprios da Modernidade. Os questionamentos universais dão lugar a uma ênfase maior ao local e ao particular - a cultura se transforma em “culturas” - e as concordâncias públicas são questionadas pela aceitação das diferenças na prática artística. Trata-se, segundo a autora, de um questionamento a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o 'marginal' e o 'ex-cêntrico' (seja em termos de classe, gênero, raça, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

A arte pós-modernista, prossegue Hutcheon (1991), é intensamente auto-reflexiva. Isso indica uma consciência de que, nessa sociedade emergente, o acesso à realidade se dá de forma mediada, estruturada por múltiplos discursos. Nesse sentido, caem as pretensões de representações neutras de mundo, e essas dão lugar a expressões que, embora não deixem de representar (pois não podem evitar a referência), mostram-se conscientes de que o que representam é altamente filtrado pela subjetividade do autor. Isso significa, conclui a autora, que a habitual separação entre a arte e a vida tende a não ser mais válida.

Ainda conforme Hutcheon (1991), a década de 1960 foi a época de formação ideológica para muitos dos pensadores e artistas do pós-modernismo. No novo conceito de arte que é desenvolvido nesse período, afirma-se o entendimento de que os consensos (narrativas-mestras) não são naturais e, sim, construídos. Continua a autora (p. 31): “É esse tipo de questionamento autocomprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o status de 'mestras', sem necessariamente assumir esse status para si”.

Ainda assim, é preciso ressaltar que o pós-modernismo não é, na visão de Hutcheon (1991), necessariamente uma negação do modernismo. Os textos contemporâneos não substituem a verdade, mas problematizam a natureza do referente e a sua relação com o mundo real e histórico – dentre outras formas, por meio de auto-reflexividade metaficcional, como se verá mais adiante. O pós-modernismo, postula a pesquisadora (p. 39): “[...] não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados.”

Jameson (1997) segue o mesmo raciocínio ao afirmar que, a partir dessa nova consciência, os romances históricos, por exemplo, não podem mais se propor a representar o passado histórico, apenas representar as nossas ideias e estereótipos sobre o passado. Sobre a produção cultural, diz o autor (p. 52):

[...] ela não pode mais contemplar um mundo real putativo, ou uma reconstrução de uma história passada que antes era um presente; em vez disso, como na caverna de Platão, tem que traçar nossas imagens mentais do passado nas paredes que as confinam. Se sobrou algum tipo de realismo aqui, é o 'realismo' derivado do choque da percepção desse confinamento e da consciência gradual de que estamos condenados a buscar a História através de nossas imagens pop e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora do nosso alcance.

No pós-modernismo, continua Jameson (1997), a cultura se tornou uma verdadeira “segunda natureza”. Na medida em que a arte é consciente da impossibilidade de se acessar a realidade diretamente (que não por mediação discursiva), a ficção deixa de ser compreendida como oposição à realidade e passa a ser aceita como uma alternativa de conhecimento sobre o mundo. Conforme o autor, o próprio conceito de “verdade”, defendido e pregado na Modernidade, passa a ser abandonado.

As diferenças entre ficção e História – que, conforme referido no primeiro capítulo, são estudadas desde a tradição clássica – adquirem uma nova compreensão na teoria e na arte pós-modernas. As duas passam a ser identificadas como construções linguísticas e capazes de oferecer

não uma verdade objetiva mas uma verossimilhança (ou aproximação) (HUTCHEON, 1991). Nesse contexto, ganham relevância manifestações que desafiam as noções tradicionais de perspectiva e levantam suspeita sobre o próprio conceito de arte. Conforme Hutcheon (1991), nessas novas ficções os narradores passam a ser múltiplos e difíceis de localizar.

Dentre as expoentes, estão as metaficções historiográficas – obras que têm por característica apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a ordem da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros” -, que foram longamente analisadas por Hutcheon (1991). Mas a própria autora ressalta que não é apenas na literatura que as fronteiras entre vida e arte e as margens de gênero são tensionadas: “A pintura e a escultura, por exemplo, se reúnem com um impacto semelhante em algumas das telas tridimensionais de Robert Rauschenberg e Tom Wesselman. E, naturalmente, muito já se escreveu sobre a indefinição das distinções entre os discursos da teoria e da literatura nas obras de Jacques Derrida e Roland Barthes” (HUTCHEON, 1991, p. 28).

A autora chama de “paraliterárias” as obras que desafiam o conceito de “obra de arte”. Trata-se do que costuma se chamar de “dessacralização”. Segundo Jameson (1997), a linguagem antiga da “obra” tem sido deslocada pela linguagem do “texto” e da “textualidade”. Uma vez que se assume a subjetividade como instância mediadora do acesso à realidade, tudo pode ser um texto - a vida cotidiana, o corpo, as representações políticas. Diz o autor (p. 101): “A obra de arte autônoma desse modo – juntamente com o velho sujeito autônomo ou ego -, parece ter desaparecido, ter-se volatilizado.”

Neste sentido, segundo Hutcheon (2001), a arte pós-moderna é contraditória, na medida em que, como não há mais a perspectiva de um horizonte de satisfação, não oferece uma alternativa àquilo que contesta. É também nesse sentido, observado a partir do campo da cultura, que não se pode afirmar que a Pós-modernidade é necessariamente um novo paradigma, porque não substitui, ainda que questione, o humanismo liberal. As obras pós-modernas, diz, chamam a atenção para o que está sendo contestado, mas assumem o seu caráter provisório. E o pós-modernismo, portanto, “[...] não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 2001, p. 39)

2.3 O retorno das metanarrativas e a suspensão da crença

A autoconsciência da arte pós-moderna, discutida anteriormente, se manifesta, em alguns casos, em um movimento das obras no sentido de se voltarem sobre si mesmas. Na esteira das experimentações e inovações estéticas surgidas a partir da transição da Modernidade para a Pós-modernidade, a metanarrativa – precisamente o objeto central da presente pesquisa - vem sendo cada vez mais explorada. É o que observa Andrade (1999) quando diz que a capacidade de auto-reflexão é uma das características mais marcantes da arte do século 20.

Também Lodge (2011) trata do tema, mas opta pelo termo “metaficção” ao referir-se a obras que versam sobre si, que chamam a atenção para o seu status ficcional e para o método de sua construção. Já Bernardo (2010, p. 9) define o fenômeno estético autorreferente como aquele “[...] através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Chalhub (1986) ensina que o prefixo “metá” remete-nos à sua etimologia grega, que significa “mudança”, “posterioridade”, “além”, “transcendência”, “reflexão”, “crítica sobre”. Por isso, diz a autora, a “metalinguagem” nada mais é do que a “linguagem da linguagem”.

Hutcheon (1980), por sua vez, chama de “narcisismo textual” as obras de caráter metanarrativo – em alusão ao mito de Narciso, o herói grego que contemplava o reflexo da própria imagem nas águas de um rio. É, na definição da autora, o processo tornado visível ao receptor. Dentre os termos que, segundo Vaugh (1984), já foram utilizados para definir as obras de caráter metaficcional estão “romance introvertido”, “irrealismo”, “subficção”, “romance auto-gerador” e “fabulação”.

Percebe-se, de imediato, que a metanarrativa é um fenômeno tipicamente pós-moderno, na medida em que toma consciência de sua própria condição de discurso sobre a realidade. São obras, pois, que induzem o receptor a perceber que aquilo que está diante dele não se trata de uma reprodução direta do mundo e, sim, de uma mensagem organizada como um sistema de signos (linguagem). Portanto, não se trata “do mundo” e, sim, de uma leitura possível sobre o mundo. A presunção da subjetividade, o que podemos considerar o principal postulado da pós-modernidade, é explícita.

Nos dizeres de Chalhub (1986, p. 46), que tratava especificamente sobre a poesia⁵: “Isso

5 Embora reconhecesse a presença da metanarrativa em todas as manifestações artísticas – uma “metamúsica”, um

implica uma consciência de linguagem do poeta, implica que ele é sabedor (ou, pelo menos desconfia) de que seu poema não mais é um representante da realidade, que ao falar de chuva está, na verdade, falando da palavra chuva”.

Bernardo (2010) observa que essa consciência de linguagem é a mesma examinada na famosa pintura “A traição das imagens”, do belga René Magritte. A tela contém o desenho de um cachimbo e, abaixo, a inscrição “Isto não é um cachimbo”, uma clara ironia à pretensão do realismo de oferecer a realidade. Na verdade, o que o artista tenta dizer é “Isto é apenas uma representação de um cachimbo e não um cachimbo de verdade”. Completa o autor (p. 91): “O título 'A traição das imagens' chama a atenção para a circunstância de as coisas não serem o que parecem ser e, em particular, para o fato, que deveria ser óbvio mas não é, de que a representação de uma coisa nunca será mais do que isso: a representação de uma coisa e não a própria coisa.”

Na mesma linha, Hutcheon (1980) afirma que, na metanarrativa, a conexão entre a arte e a vida não é negada. É, sim, reforjada em um novo nível – o nível do processo imaginativo (a elaboração da história) ao invés do produto (a história contada). A metaficção, segundo a autora, é consequência de um fenômeno cultural: o crescente interesse em como a arte é criada, e não apenas no que é criado. Ou seja, deixa-se de se interessar pela arte apenas enquanto produto mas também como processo, que pode ser tão instigante quanto.

A metanarrativa, pois, quebra o antigo “contrato de ilusão” entre o autor e o espectador, que orientava a arte até a modernidade. Segundo Bernardo (2010), essa relação ganha uma dimensão mais complexa, que passa por três processos. O primeiro é a tradicional “suspensão da descrença”. Ao ler um livro, assistir um filme ou apreciar uma pintura, é preciso fazê-lo “como se” o que vemos ou lemos é real - exatamente o que preconizava o realismo tradicional. Em um segundo momento, porém, ocorre a “suspensão da suspensão da descrença”, quando passamos a fazer da leitura e da observação da arte nosso ofício, ou seja, para entender o processo que provoca a suspensão da descrença.

O terceiro momento é a “suspensão da crença”, que subverte toda a lógica tradicional. É o momento em que se abandona a confiança nos sistemas e teorias (nas “estruturas sólidas”) e, sobretudo, no poder da arte de representar a realidade – ou seja, os postulados da Modernidade são

“metacinema”, etc – Chalhub (1986) entendia que é no texto poético e narrativo (romances, contos, etc) que a germinação metalinguística ocorre, “[...] ou tematizada, procurando um falar sobre o próprio código, ou estruturalmente, quando o código é, ao mesmo tempo, falado e demonstrado” (p. 71).

efetivamente problematizados. Resume Bernardo (2010, p. 99): “Primeiro, tenta-se por momentaneamente entre parênteses a crença de que o mundo natural existe. Depois, tenta-se pôr também entre parênteses a crença de que as proposições decorrentes daquela crença sejam verdadeiras.”

Importante ressaltar, no entanto, que, conforme reconhecem Hutcheon (1980), Vaugh (1984) e Bernardo (2010), recursos metanarrativos já são experimentados pela literatura há mais tempo. Conforme Vaugh, a prática é tão antiga (ou mais) do que a do próprio romance. A autora afirma, inclusive, que a metaficção é uma tendência ou função inerente a todos os romances. De acordo com Lodge (2011), o romance *Tristram Shandy*, publicado em 1759 por Laurence Stern, pode ser considerado o pioneiro da metaficção – dentre os recursos utilizados pelo autor, estão diálogos entre o narrador e os leitores imaginários.

O clássico seiscentista *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, porém, conhecido como o primeiro romance moderno, já trazia elementos metalinguísticos, a começar pelo fato de se tratar de uma paródia de romances de calavaria. Em algumas passagens, o uso da metanarrativa é até mais complexo, como nas referências ao livro *Galateia*, do próprio Cervantes, e particularmente em uma passagem em que Quixote questiona outro personagem se o autor de suas aventuras escreverá uma segunda parte – ou seja, o protagonista reconhece a sua condição de personagem de uma obra de ficção.

Chalhub (1986) vai mais além e lembra que embora a metalinguagem tenha origem, modernamente, nos estudos sobre poética, a Retórica, que é o estudo do discurso e suas regras, já pensava a linguagem desde a tradição clássica, com Aristóteles. Diz a autora (p. 18): “A rigor, essa reflexão sobre o discurso não é privilégio das ciências modernas: o que é moderno é a sua sistemização e as relações interdisciplinares provocadas por todas as áreas de saber que têm a linguagem como ponto de referência.” Já Bernardo (2010) recorda que a metanarrativa estava presente já nos primeiros mitos, que tematizam o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus. Resume (p. 39): “A metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo. [...] O termo 'metaficção', no entanto, é bem mais recente.”

O que há de novo, portanto, é que a metanarrativa, nesse momento histórico, ganha um novo vigor, alicerçada nos postulados da Pós-modernidade por sintonizar-se com a prática autoreflexiva da arte. Nesse contexto, as obras de caráter metaficcional se apresentam como oposição aos

preceitos realistas defendidos pela arte moderna. Não por acaso, lembra Bernardo (2010), os romances metaficcionalistas norte-americanos do século 20, na medida em desviavam da lógica moderna de compreender a ficção pela chave realista, foram inicialmente considerados “antiromances.”

Essas obras, continua o autor, surgiram para superar o peso da tradição realista na ficção americana. Na Modernidade, a ficção, conforme abordado no primeiro capítulo, emulava seus processos de construção a fim de denegar o próprio caráter ficcional – ou seja, fingir que não fingia –, confiando na capacidade de oferecer acesso direto ao mundo. Com o declínio das narrativas-mestras, que funda a Pós-modernidade, essa confiança se enfraquece, pavimentando o caminho para o aparecimento de obras que, na direção contrária, contestam a própria capacidade de representar a realidade. Esse “retorno” da metanarrativa, portanto, ocorre simultaneamente ao surgimento das dúvidas científicas e incertezas políticas que caracterizam o pós-moderno.

Lodge (2011) endossa a ideia de que a metanarrativa não é uma invenção nova, mas uma técnica a que autores contemporâneos, conscientes das capacidades limitadas da arte de representar a realidade, recorrem como forma de renunciar a seus antecedentes estéticos. Vaugh (1984, p. 6) segue raciocínio semelhante:

O período histórico que estamos atravessando vem sendo particularmente incerto, inseguro, auto-questionador e culturalmente plural. A ficção contemporânea claramente reflete essa insatisfação e renjeição dos valores tradicionais. Anteriormente, no realismo do século 19, as formas de ficção derivavam de uma crença firme na existência objetiva de um mundo. A ficção contemporânea, escrita na primeira metade deste século, repercute a perda dessa crença. (Tradução nossa)

Por conseguinte, os novos valores difundidos pela Pós-modernidade passam a repercutir na arte. Enquanto a ficção dos séculos 18 e 19 retratava o indivíduo sempre integrado a uma estrutura social (por meio das relações familiares ou do casamento, por exemplo), a metaficção contemporânea reverbera a busca pela autonomia individual por meio da oposição às instituições e convenções sociais (VAUGH, 1984) – retratam, pois, um indivíduo que deixou de ser um “ser social”, nos dizeres de Bauman (2001).

Não é por acaso, recorda Vaugh (1984), que termos como “metapolítica”, “metaretórica” e “metateatro” começaram a ser utilizados na década de 1960 – como visto, período de consolidação dos preceitos pós-modernos, em especial nas artes – para designar um interesse cultural mais geral

sobre o problema de como o ser humano reflete, constrói e media a experiência de mundo. O termo em inglês *metafiction*, segundo Vaugh (1984) e Bernardo (2010), foi cunhado pelo escritor e ensaísta William Gass para designar esses novos romances do século 20, que promoviam um jogo entre diferentes níveis de ficção. Em alguns casos, porém, o discurso metaficcional deixa de ser um recurso e transforma-se na preocupação e na inspiração central da obra (LODGE, 2011).

Para explicar a metanarrativa, Bernardo (2010, p. 32) faz uma analogia com as *babushkas*, as mundialmente conhecidas bonecas tchecas que se encaixam umas dentro das outras:

O que há no interior do corpo? Um outro corpo. O que há no interior do outro corpo? Um outro corpo, ainda. [...] Como a última boneca é de madeira maciça, a criança experimenta a sensação combinada de decepção e júbilo. Se a última boneca não se abre, não podemos saber o que há dentro dela; não podemos saber se é possível haver uma boneca menor ainda. Ora, se há algo que ainda não sabemos, ainda temos uma boa razão para viver: procurar saber.

Em outra analogia, o autor observa que o efeito gerado pelas metanarrativas é semelhante ao obtido com dois espelhos que se põem frente a frente: os dois reproduzem uma determinada imagem “ao infinito”, até o ponto em que as reproduções (cada uma menor que a anterior) não podem mais ser distintas.

Segundo Vaugh (1984), o termo “metalinguagem” foi cunhado pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev. Sua definição era a seguinte: trata-se de uma linguagem que, em vez de se referir a situações ou objetos não-linguísticos do mundo, tem como objeto uma outra linguagem. Na definição de Chahub (1986, p. 32), na metalinguagem, o objeto é a linguagem-objeto:

A função metalinguística, em síntese, centraliza-se no código: é código 'falando' sobre o código. Fazemos um trabalho substitutivo, uma operação tradutora: é linguagem 'falando' de linguagem, é música 'dizendo' sobre música, é literatura sobre literatura, é palavra da palavra, é teatro 'fazendo' teatro'.

Ao operar com o código, prossegue Chahub (1986), a metalinguagem pode fazê-lo de três formas. Uma delas é por meio do tema, ou seja, na exploração dos múltiplos sentidos dos signos. Um dos exemplos citados pela autora é a crônica “Pseudônimos de morrer”, de Carlos Drummond de Andrade, que consiste em um diálogo no qual a morte é definida de inúmeras formas, por meio de metáforas e eufemismos:

“- Sabes da última? O Neves desistiu da briga.

- *Não é possível. Ainda ontem cruzei com ele no calçadão.*
- *Pois é. Te digo que refinou a rapadura.*
- *Conta como foi.*
- *Não sei. Sei apenas que ele parou o relógio.*
- *Que coisa. Logo agora foi se amofumar.*
- *É. Estava ótimo, e no restante fez tijolo.*
- *Mas você tem certeza?*
- *Certeza de quê?*
- *De que ele picou a mula?*

[...]”

O propósito metanarrativo é claro na medida em que o objeto do texto, para além da história narrada (uma conversa entre dois conhecidos sobre o falecimento de um terceiro), é a forma curiosa como a mensagem foi organizada. Já a segunda forma de operar o código, conforme Chalhub (1986), é buscar o sentido por meio do significante, visual ou sonoro. Um exemplo é “O alfabeto concreto”, de Millôr Fernandes:

“O A é uma letra com sótão. Chove sempre um pouco sobre o à craseado. O B é um I que se apaixonou por um 3. O b minúsculo é uma letra grávida. Ao C só lhe resta uma saída. O ç cedilha, esse jamais tira a gravata. O D é um berimbau bíblico. O e minúsculo é uma letra esteatopígia (esteatopígia, ensino aos mais atrasadinhos, é uma pessoa que tem certa parte do corpo, que fica atrás e embaixo, muito feia) [...]”

A auto-referência novamente é evidente, dessa vez voltando-se ao aspecto visual das letras que compõem a mensagem e descrevendo-as como se fossem desenhos. Por fim, a terceira forma de operar o código, de acordo com Chalhub (1986), é buscar o sentido no aspecto posicional dos signos, conforme se observa no poema “Relógio”, de Oswald de Andrade:

*“As coisas são
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas
Vão e vêm*

Não em vão

As horas

Vão e vêm

Não em vão”

O texto é auto-reflexivo na medida em que, obviamente, chama a atenção para a sua construção. O sentido só é obtido quando se repara que as palavras foram distribuídas de forma a simular o movimento do relógio, ao qual o título faz referência.

Vê-se, pois, que a metanarrativa é sempre uma relação de linguagens (CHALHUB, 1986). A metanarrativa, complementa Bernardo (2010), é uma ficção que não esconde o que é. A mensagem é organizada de forma a manter o receptor ciente de que está diante de um relato ficcional que foi construído por meio das intenções subjetivas de um autor e não uma pretensa reprodução fiel da “verdade”. Conforme Lodge (2011), enquanto o realismo tradicional tenta ocultar a lacuna existente entre a arte e a vida, a metanarrativa procura realçá-la – por isso dissemos, anteriormente, que a Pós-modernidade decretou o fim da separação entre a arte e a vida.

O que está claro, portanto, é que a metanarrativa que se insurge no âmbito da Pós-modernidade propõe uma complexificação da relação entre ficção e realidade e acaba por levantar questões relevantes não apenas sobre essa relação mas também sobre a própria realidade. Parte-se da premissa de que, se há a consciência de que o nosso conhecimento de mundo é mediado pela linguagem, a ficção (os universos construídos inteiramente pela linguagem) se torna ferramenta útil para compreender a construção da realidade. Ou seja, essas obras examinam não apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa como também as possibilidades de ficcionalização do mundo fora do texto literário. (VAUGH, 1984)

Para a maioria das pessoas, a vida cotidiana é o único “mundo real”; o mundo material é a “realidade” por excelência – o que se pode ver com os olhos, a partir do senso comum. Neste sentido, o realismo estético tradicional se propunha a ser a extensão desse mundo. A metanarrativa, por sua vez, chama a atenção para o paradoxo da criação/descrição, definindo o status de toda ficção: uma vez que toda ficção precisa criar um contexto ao mesmo tempo em que constrói um texto, as descrições de objetos na ficção são simultaneamente as *criações* desses objetos.

O mundo sobre o qual se debruçam os metaficcionistas, continua Vaugh (1984), não é mais

um mundo de verdades eternas, mas uma rede de construções e estruturas não permanentes - “estruturas fluidas”, como diria Bauman (2001). Assim, a visão de mundo materialista e positivista na qual se sustentava o realismo moderno não mais existe. Com efeito, cada vez mais os autores questionam e rejeitam as formas que correspondem a essa realidade ordenada: a trama bem encadeada, a sequência cronológica, a autoridade do autor onisciente, a conexão racional entre o que os personagens fazem e o que são, a conexão causal entre os detalhes da superfície e o “profundo”, as leis científicas de existência.

Essa rejeição está relacionada à consciência dos autores contemporâneos de que essa realidade ordenada (a linguagem “do cotidiano”, que tem no realismo tradicional o seu equivalente na arte) sustenta estruturas de poder por meio de um processo de naturalização em que formas de opressão são construídas em representações aparentemente neutras. Em outras palavras, trata-se do entendimento de que os textos orientados pelas convenções do realismo moderno configuram “veículos” de afirmação de preceitos combatidos pela Pós-modernidade, como homogeneização e totalitarismo. A metanarrativa, portanto, se opõe, sobretudo, à linguagem que denota essa visão da realidade. (VAUGH, 1984)

Particularmente sobre a autoridade do autor onisciente, as obras de caráter metanarrativo parecem entender o autor não como uma entidade transcendental mas como uma instância que também é construída na própria mensagem. A “autoridade”, portanto, recai sobre a consciência e a linguagem, mais do que sobre o autor (VAUGH, 1984). Em muitas obras contemporâneas, por exemplo, o autor “se coloca” na própria obra, na condição de um personagem – é o caso das obras que serão analisadas na presente pesquisa, como se verá. Ou seja, o autor é ficcionalizado por si mesmo, como destacou Bernardo (2010, p. 185): “Ora, um escritor apaga a si mesmo quando se põe no cenário do seu romance, tornando-se também ficção. Com isso, faz do seu leitor outra ficção. De maneira equivalente, um cineasta apaga a si mesmo quando se põe no cenário do seu filme” .

Observa Vaugh (1984) que a metanarrativa se sustenta em dois processos paralelos: criar uma ficção (como no realismo tradicional) e fazer um comentário sobre a criação dessa ficção – um comentário que carrega em si, de forma mais ou menos explícita, a seguinte mensagem: “isso é faz de conta”, ou “isso é construído” (exatamente o que fez René Magritte ao inscrever na já referida pintura a inscrição “Isto não é um cachimbo”). Assim, a separação entre a criação e o criticismo se esvai e essas duas instâncias se fundem aos conceitos de interpretação e desconstrução. A metaficção, portanto, expressa o dilema de toda a arte: o impulso de ser um meio para comunicar

uma ideia e o impulso de ser um fim em si mesma.

Conforme Chalhulb (1986), ao se incluir o desejo de desvendar como se processou a obra, configura-se um redimensionamento da arte, que passa a rejeitar a ideia de “transparência” (como se fosse possível enxergar o mundo real diretamente através dela) e assume a sua “opacidade” (a perspectiva de que só há algo além da obra, depois da obra). Ou seja, deixa-se de considerá-la como expressão e passa-se a tratá-la como construção, o que significa acreditar nas articulações de linguagem expostas no texto. O receptor, por sua vez, não é mais passivo, e pode ser incorporado ativamente como “colaborador” dentro da linguagem da obra.

Esse papel assumido pelo receptor também foi analisado por Hutcheon (1980). Segundo a autora, que tratava especificamente do romance, o leitor vive um paradoxo: embora na metanarrativa a construção esteja explícita e o leitor seja forçado a reconhecer a ficcionalização, o texto também demanda que ele participe, engaje-se intelectualmente, imaginativamente e afetivamente na sua co-criação, respondendo ao que está lendo a partir de sua própria bagagem particular.

Mais uma vez, é preciso destacar que, embora as metanarrativas confrontem as obras realistas tradicionais e tratem como ilusão a ideia de que a arte pode representar a realidade diretamente, não consistem em uma negação da existência de uma realidade objetiva. Como diz Vaugh (1984), não se trata de um abandono do “mundo real” em nome dos prazeres narcisistas e sem limites da imaginação.

As metanarrativas abalam a perspectiva realista, mas não a destroem ou ignoram. Na verdade, são construídas precisamente a partir delas. A ficção contemporânea sabe que o passado existe, porém assume que o nosso conhecimento sobre esse passado só pode ser transmitido e obtido por meio de discursos - o que Bernardo (2010, p. 49) chama de “ceticismo suspensivo”. Toda obra de arte parte da realidade e fala da perspectiva que o seu autor tem em relação à realidade, pois é inevitável que não assim o seja. O que a metanarrativa rejeita é a vocação dogmática do realismo tradicional, que tenta impor a sua visão como a única possível e correta.

Os recursos metanarrativos, observa Lodge (2011, p. 214),

[...] reconhecem a artificialidade das convenções realistas ao mesmo tempo em que

as empregam; desarmam as críticas ao antecipá-las; lisonjeiam o leitor ao tratá-lo como um intelecto elevado e sofisticado o bastante para não se chocar com a confissão de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento da vida.

A ficção contemporânea, complementa Bernardo (2010), é consciente do que é capaz de oferecer em termos de conhecimento sobre o mundo e chama a atenção o tempo todo justamente para os limites desse conhecimento. Por isso, de acordo com o autor, a autoconsciência da metanarrativa é uma autoconsciência socrática, que só procura saber o que não sabe. “De dentro da literatura, portanto, a metaficção tenta responder às perguntas mais complicadas da filosofia: 1) sabemos quem somos?; 2) sabemos se somos?; 3) a consciência pode ter consciência da consciência?” (p. 45).

Dessa forma, o que a metanarrativa percebe é que que, embora a ficção seja uma realidade apenas verbal, ela constrói por meio da linguagem um mundo imaginado que possui, dentro de seus próprios termos, referência como uma alternativa ao mundo em que vivemos. Situações fictícias existem e têm sua “verdade” dentro do contexto de um “mundo alternativo” ao mundo material:

A ficção é apenas um conjunto diferente de convenções e construções. Por esse ponto de vista, um personagem fictício é irreal em um sentido, mas personagens que não são pessoas ainda são 'reais', ainda existem, dentro de seus mundos particulares. (VAUGH, 1984, p.100)

Vale citar também Bernardo (2010, p. 16), que caminha na mesma direção: “Reconhecer ficção na verdade não a torna menos verdade, ao contrário – torna-a a nossa verdade, aquela que foi feita por nós. Reconhecer ficção na verdade, portanto, é um movimento responsável e responsabilizador”.

Para a metanarrativa pós-moderna, portanto, a realidade, sim, existe além do texto, mas só pode ser atingida por meio dele (mais uma vez, é a ideia de “transparência” dando lugar à “opacidade”). A única diferença entre a ficção e a realidade, portanto, é que a primeira é construída inteiramente com linguagem, o que permite algumas liberdades. A ficção, pois, simplesmente admite a existência de *múltiplas realidades* (VAUGH, 1984).

Observa ainda Vaugh (1984) que, na tentativa de definir o status ontológico da ficção, os teóricos tradicionalmente se dividiram em duas correntes. A primeira partia da premissa de que as ficções são claramente mentiras, na medida em que não haveria uma correspondência direta com a

realidade material. A segunda envolve os teóricos não-referenciais, que não consideravam apropriado discutir um status de “verdade” na ficção. O que surge no rastro da Pós-modernidade é uma terceira corrente, que não nega que a ficção encontra seus referentes na realidade e assume que a ficção oferece não representações da realidade mas “mundos possíveis” - é onde se situa a metanarrativa.

Em razão disso, conforme Vaugh (1984), ao invés de negar a existência da realidade, o que a metanarrativa faz é rever as convenções do realismo tradicional para descobrir, por meio da auto-reflexão, uma forma ficcional que é culturalmente relevante e compreensível aos leitores contemporâneos. Ao expor como a ficção constrói mundos imaginários, a metanarrativa nos ajuda a entender como a realidade que vivemos no dia a dia é, de forma semelhante, construída, “escrita”.

2.4 A enunciação fílmica e a metanarrativa no cinema

Uma vez que as obras selecionadas como objeto de análise da presente pesquisa são de natureza audiovisual, faz-se necessário uma revisão de como a metanarrativa vem ocupando lugar no campo cinematográfico. Para tanto, recorreremos em primeiro lugar a estudos de teóricos do cinema sobre enunciação fílmica.

Metz (1980) vale-se da noção de discurso para contrapor a narrativa cinematográfica ao que pode-se chamar de realidade afílmica, ou seja, o que existe no mundo habitual independente de qualquer relação com a arte fílmica. Enquanto essa realidade não é proferida por ninguém, um filme nada mais é do que uma sucessão de enunciados proferidos por uma instância narrativa – o realizador. Para analisar um filme enquanto discurso, prossegue o autor, é necessário o reconhecimento, por parte do espectador, dessa instância narrativa – ou seja, de que a história não se conta sozinha e de que há uma intermediação.

Assim, a enunciação fílmica, definida por Gaudreault e Jost (2009) à luz da linguística da enunciação, consiste nas marcas de subjetividade no discurso cinematográfico. Em outras palavras, são os vestígios da presença da instância narrativa na superfície do enunciado (o que é visível e audível ao espectador) que geram neste espectador o reconhecimento da enunciação. Nos dizeres dos autores (p. 62), trata-se do “[...] momento no qual o espectador, escapando ao efeito-ficção, teria a convicção de estar na presença da linguagem cinematográfica como tal: do 'eu sou do

cinema' afirmado pelos procedimentos ao 'estou no cinema'." Para Metz (1980), a enunciação filmica é, antes de tudo, metadiscursiva, no sentido de que ela aponta, em primeiro lugar, para o próprio filme como objeto.

Nesse caso, pontua o teórico, o enunciador se torna o filme. Enquanto, como dito anteriormente, o cinema clássico esforçou-se para apagar as marcas de enunciação, vertentes do cinema contemporâneo – entre elas, a vertente na qual se inserem as obras que serão analisadas nesta pesquisa – vão na direção oposta e buscam justamente acentuá-las. Em filmes metanarrativos, as marcas de enunciação passam a fazer parte do enunciado.

Observa Aumont (1995) que quando a instância produtora do discurso é assinalada na obra de forma evidente, o objetivo é exatamente gerar um efeito de distanciamento – quebrar a transparência da narrativa e a suposta autonomia da história. É mostrar, em suma, que o filme não se conta por si mesmo. Essa presença, conforme o autor, pode adquirir formas muito diferentes. Um exemplo são os filmes do britânico Alfred Hitchcock, marcados por aparições furtivas do diretor na tela, que funcionam como uma espécie de assinatura. Ao se colocar diante do espectador, ainda que em filmes que obedecem ao formato clássico, Hitchcock chama a atenção para a sua interferência criadora na obra. Os filmes que chamamos metanarrativos, por sua vez, aprofundam e complexificam essa relação entre o discurso e a instância narrativa.

Para Aumont (1995), o reconhecimento dos códigos cinematográficos, gerado a partir da identificação das marcas de subjetividade no discurso, geram prazer no espectador. Quando vai ao cinema, diz o autor, o espectador também busca a enunciação, ou seja, a apreciação dos meios empregados para a condução da narrativa – o que sintoniza-se com o fenômeno da demanda cada vez mais intensa por realidade no contemporâneo, conforme abordado no primeiro capítulo. O prazer fílmico, portanto, não está ligado apenas a um “mergulho” do espectador em um universo que, aparentemente, não tem continuação, mas também na percepção da obra enquanto objeto de uma enunciação.

Por outro lado, Gaudreault e Jost (2009) ressaltam que o reconhecimento da enunciação filmica pode variar conforme o perfil de quem assiste. Assim, um espectador com mais conhecimentos de linguagem cinematográfica tende a encontrar mais facilidade para identificar as marcas de enunciação – em movimentos de câmeras e efeitos de trucagem, por exemplo. Fatores como idade, grupo social e, principalmente, período histórico em que se vive também são

determinantes nessa capacidade do espectador de reconhecer a instância narrativa, que pode se dar por meio de elementos como iluminação, maquiagem e montagem, entre outros.

Neste sentido, Gaudreault e Jost (2009) listam alguns movimentos empregados em filmes que tornam a subjetividade mais aparente – o que tomaremos aqui como movimento metanarrativos. Um deles é a exageração do chamado primeiro plano (ou *close-up*) – em que a figura humana é enquadrada pela câmera de forma fechada, do peito para cima. O uso do primeiro plano implica em uma subjetividade evidente na medida em que sugere a proximidade da câmera em relação ao personagem. A posição da câmera, portanto, remete, além de sua função narrativa, a uma escolha estilística que expõe e identifica o autor. Planos mais abertos, em contrapartida, sugerem menos interferência – uma “imparcialidade” maior, tentando fazer com que o aparelho que capta a imagem seja o mais conspícuo possível, como ainda é o esquema mais corrente do cinema até hoje.

Outro movimento consiste no olhar do personagem em direção à câmera. Lembram os autores que, nos primórdios do cinema, o olhar para a câmera era de uso corrente. Neste caso, porém, ainda não era particularmente notado pelo espectador, visto que os filmes ainda reproduziam um formato associado ao teatro, pressupondo a presença de um artista no palco de frente para o público. A partir do momento em que o cinema desenvolveu uma linguagem própria e que os filmes passaram a criar mundos diegéticos autônomos, o recurso foi banido de maneira sistemática, na esteira da tendência de apagamento das marcas de subjetividade.

Um terceiro movimento ocorre quando há a suposição de que a câmera está fixada no olhar de um personagem. Isso se dá quando a imagem na tela mostra-se “afetada” por conta de uma condição particular do personagem – por exemplo, uma imagem fora de foco ou duplicada que retrata como estaria enxergando determinada situação um personagem bêbado ou míope. É o que os autores chamam de ocularização: a relação entre o que a câmera mostra e o que o personagem deve ver.

Outros movimentos elencados por Gaudreault e Jost (2009) são a sombra do personagem (já que a projeção de uma sombra na imagem denota uma concepção de luz), os chamados *contre-plongées* (a chamada “câmera baixa”, quando o enquadramento está abaixo do nível dos olhos do personagem, voltado para cima), a materialização na imagem de um visor (o olhar por meio de um buraco de fechadura, binóculos ou microscópio, por exemplo) e o “tremido” ou “brusquidão” (que sugere a presença de um aparelho que capta a imagem). Neste último caso, quando a presença de

uma câmera na situação retratada torna-se perceptível ao espectador, tem-se o que Aumont (1995) chama de fenômeno de diegetização: um elemento que não pertence de fato à narração é incorporado a ela. O espectador, afirma o autor (p. 120), é “[...] conduzido a atribuir à diegese o que é uma intervenção notável da instância narrativa no desenvolvimento da narrativa”. A câmera como um elemento intradieético, por conseguinte, é uma marca importante de filmes metanarrativos, como se verá mais adiante.

Outro recurso muito utilizado em obras autoconscientes, e que operam exatamente no sentido de chamar a atenção para a instância mediadora, é o chamado *mise en abyme*, conforme Mousinho e Oliveira (2017). A técnica, que também é empregada em outras expressões artísticas, como na pintura, consiste em “pôr em abismo”, a obra dentro da obra, o filme dentro do filme. É o que ocorre quando há diferentes camadas narrativas superpostas na imagem: um personagem assiste ou faz referência a outro filme, movimento tipicamente metanarrativo.

Francesco Casetti (in: GAUDREULT e JOST, 2009) relacionou quatro configurações discursivas na enunciação fílmica. Segundo o pesquisador, o enunciado fílmico contém sempre três instâncias: o Eu (enunciador), o Tu (enunciatário, instância a qual se dirige o enunciado) e o Ele (o enunciado em si). As funções e valores relativos dessas instâncias podem variar de acordo com a obra.

A *configuração dita objetiva* abrange os planos mais frequentes, que apresentam um apanhado de fatos sem chamar a atenção para quem os percorre. São os planos pretensamente neutros, que não exprimem e tampouco sugerem o ponto de vista de alguém. Nesse caso, portanto, não se põe em evidência o enunciador ou o enunciatário: o Ele (enunciado) precede o Eu e o Tu. Trata-se do procedimento associado ao cinema clássico, que persegue a atenuação dos vestígios de subjetividade na superfície do filme.

Já na *configuração da emissão*, o personagem age como se coubesse a ele oferecer e proporcionar a visão do filme e se dirige diretamente a quem o filme se destina, o espectador. Ou seja, nessas situações, o Eu (enunciador) se apega no Ele (enunciado) para interpelar o Tu (enunciatário). É o que ocorre, por exemplo, com os já citados olhares em direção à câmera.

A *configuração subjetiva*, por sua vez, consiste no mesmo movimento de ocularização citado por Gaudreault e Jost (2009) em que coincide a atividade espectadora do personagem com

aquela do espectador – na prática, quando o que vemos em tela refere-se ao ponto de vista de um determinado personagem. Nesta configuração, pois, o Tu (enunciatório) reparte com o Ele (enunciado-personagem) o que é dado a ver a este pelo Eu (enunciador).

Por fim, a *configuração objetiva irreal* se dá, conforme o autor, quando a câmera manifesta, de forma ostensiva, sua onipotência – quando a imagem marca de maneira forte a presença do realizador e a interferência subjetiva torna-se explícita. Casetti usa como exemplo os *contre-plongées* nos filmes do diretor Orson Welles, mas podemos verificar que os movimentos explicitamente metanarrativos também se situam neste eixo.

Embora a metanarrativa, como dito, tenha ganhado força na produção estética associada ao advento da Pós-modernidade, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, Andrade (1999) observa que as primeiras experiências no campo audiovisual surgiram ainda no período do cinema mudo. Dois exemplos, inclusive, são encontrados na primeira década de existência do cinema (1895-1905).

O primeiro deles é *The countryman and the cinematograph*, do inglês Robert W. Paul, lançado em 1901. Os fragmentos da obra que resistiram ao tempo mostram um homem, cujas vestes indicam ser um indivíduo rústico, possivelmente um morador do campo, em frente a uma tela onde é projetada uma sequência de pequenos filmes. A cada filme, ele reage, vibrando ou rindo. Vê-se, portanto, que a obra contém referências às exhibições de filmes feitas no início do século passado, ao estilo do teatro de variedades, em que em um mesmo programa eram apresentados vários filmes curtos, além alusões à reação dos espectadores aos filmes.

Há ainda a uma citação ao que é considerado um dos primeiros filmes de todos os tempos, *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumière, de 1895. Quando, na tela, é projetada a imagem de um trem que avança em direção à câmera, o indivíduo dispara, assustado – tal qual, segundo afirmam alguns historiadores do cinema, ocorreu com as primeiras plateias do filme dos Lumière.

O segundo exemplo – por sinal, bastante semelhante – é *Uncle Josh at the moving picture show*, lançado em 1902 por Edwin S. Porter. O filme também retrata as reações de um espectador diante de uma sequência de projeções, até o extremo em que, exaltado com o que vê, se volta contra a tela, derrubando-a. Curiosamente, a referência ao clássico *A chegada do trem na estação* também está presente.

Segundo Andrade (1999), o fenômeno é decorrente de uma percepção do cinema industrial de que uma das suas possíveis abordagens fascinantes poderia ser tomando ele próprio (e todos os rituais que envolve, como por exemplo as exposições públicas dos filmes) como objeto. O “cinema industrial” a que se refere a autora é o correspondente às obras voltadas ao grande público e com preocupações mercadológicas, sobretudo as produzidas pela indústria cinematográfica norte-americana (“hollywoodianas”).

Isso porque, desde os seus primórdios, este cinema entendeu a importância de envolver o espectador emocionalmente, de forma a “participar” da trama. Vale lembrar que, conforme discutido anteriormente, expor os códigos da linguagem é uma estratégia que redimensiona o contrato entre autor e receptor e dá a este segundo um protagonismo maior na fruição da obra.

Conforme Andrade (1999), a exploração da metanarrativa no cinema pode se dar de duas formas dominantes. A primeira delas envolve filmes que se referem ao universo cinematográfico com ênfase na temática (é o “filme sobre cinema”), como biografias de atores, diretores ou pessoas ligadas à indústria do cinema – ou seja, obras em que a metalinguagem está presente principalmente no nível temático, sem que se remeta ao discurso cinematográfico em si através da própria linguagem cinematográfica.

A segunda forma se dá pelo viés da estrutura. Envolve filmes que, mesmo eventualmente abordando uma temática sobre cinema, desenvolvem uma dramaturgia específica em que o discurso cinematográfico é explicitado em sua própria estrutura (é, mais uma vez, o “filme dentro do filme”)⁶. É nesse caso que a utilização do recurso da metalinguagem se dá de forma mais complexa.

Nesse caso, portanto, prossegue a autora, não se trata do “cinema falando do cinema” e, sim, a própria linguagem cinematográfica falando de si. Resume Andrade (1999, p. 17): “Esses filmes explicitam o discurso, utilizando o próprio discurso para isso, dando ao espectador a noção de um filme sendo realizado.” A ilusão de participação como forma de sedução do público é o que, segundo a autora, motivou experimentações metanarrativas ao longo de toda a história do cinema.

Chinita (2012) propõe outra categorização para a metanarrativa cinematográfica. De acordo com a autora, é possível distribuir os filmes autoreflexivos em três categorias, com base na tônica e na origem da enunciação predominante. A primeira delas é a metanarrativa intradieética, em que os

⁶ Como se verá mais adiante, é nessa perspectiva que se inserem os filmes do diretor iraniano Jafar Panahi, que formam o objeto de análise da presente pesquisa.

narradores são ostensivamente os personagens da história. Neste caso, ainda que possa ser imputada a um único personagem ou a vários, a enunciação tem sempre uma fundamentação diegética. É o que se verifica, por exemplo, em filmes que retratam mitos ou fábulas, obras que comportam diferentes versões diegéticas de um mesmo acontecimento, as chamadas narrativas-moldura (*frame story*, em que uma história serve de mote ou introdução para outra) e os já referenciados documentários ficcionados (*mockumentaries*).

A segunda categoria é a da *metanarrativa extradiegética*, inversa à anterior, em que a narração prioritária provém de fora da obra, diretamente relativa à atividade do autor. Nesses casos, a narração não pode ser imputada aos personagens e sim ao autor, que deseja evidenciar-se por completo, e a enunciação filmica é apreciada na totalidade do filme. Embora não pressuponha necessariamente uma fragmentação narrativa, essa categoria abrange muitos filmes que se valem desta técnica. Incluem-se aqui compilações de narrativas (histórias completamente diferentes), narrativas em mosaico e absurdos narrativos.

Por fim, a *metanarrativa híbrida* faz a síntese entre as duas anteriores, em que enunciado e enunciação têm a mesma relevância óbvia na obra. Os filmes mesclam narração diegética, a cargo dos personagens, e narração extradiegética assumida, pela presença do autor na obra. Nessas situações, continua Chinita (2012, p. 8), os filmes se voltam diretamente para a reflexão sobre os limites entre realidade e ficção:

A reflexão sobre a dicotomia realidade/ilusão é precisamente o objetivo genérico desta categoria, sendo nestes casos perfeitamente notória a relação temática com o metacinema (para além de incrementar a complexidade filmica e manipulação do vidente, o que exponencia a atividade de enunciação).

As metanarrativas híbridas, portanto, são invariavelmente autoreflexivas. A já citada técnica do *mise en abyme* é, conforme a autora, presente em todas as categorias, porém constitui o alicerce estrutural do modelo híbrido, que abrange, dentre outros, filmes que retratam o processo de criação e filmes que história e enunciado se fundem.

3 ANÁLISE: O CINEMA QUE OLHA PARA SI

Neste capítulo, realiza-se um estudo sobre dois filmes contemporâneos a partir do uso de recursos metanarrativos. Como se trata de obras de origem iraniana e como busca-se aqui observar os textos não apenas pelo viés da estrutura mas sobretudo pelo contexto político e cultural, o trabalho inicia com um resgate sobre a evolução da produção cinematográfica no Irã, das condições atuais do fazer cinematográfico naquele país e das principais características sobre o movimento cinematográfico no qual se inserem os títulos, bem como são elencadas algumas informações essenciais sobre o seu autor, Jafar Panahi. Para tanto, valemo-nos de autores como Meleiro, Pinto e Camargos e Carranca. Na sequência, passa-se para a análise propriamente dita.

3.1 A censura e o Novo Cinema Iraniano

A trajetória da produção cinematográfica no Irã reflete os acontecimentos políticos e as transformações culturais vividas pelo país no decorrer do século 20. Não há como analisar, esteticamente ou conteudisticamente, um filme contemporâneo de origem iraniana sem considerar o seu contexto social. Para tanto, faz-se necessário um resgate dessa trajetória.

Um dos países mais antigos do mundo, com cinco mil anos de história, o Irã se localiza na região conhecida como Oriente Médio, mais precisamente no arco montanhoso ao norte do Crescente Fértil, junto à Turquia e ao Azerbaijão. Assim como os demais Estados do Oriente Médio – zona de ligação entre a Europa, a Ásia Oriental, a Ásia Meridional e a África –, trata-se de um país rico em petróleo e gás, mas de fraca industrialização e marcado por conflitos interimperialistas e de matiz religiosa, com severa dificuldade em estabelecer uma democracia. Sua população é de 75 milhões de habitantes, o idioma oficial é o *farsi* e sua capital é Teerã. (COGGIOLA, 2007; VISENTINI, 2014)

Embora permaneça praticamente à margem do circuito comercial ocidental – por razões que serão discutidas na sequência – a cinematografia iraniana goza de tradição e prestígio e é reconhecida e admirada por cineastas, pesquisadores e críticos. Segundo Camargos e Carranca (2010), a produção audiovisual no Irã encontra suas origens ainda na passagem do século 19 para o século 20, quando Mirza Ebrahim Khan Akkas Bashi, fotógrafo oficial do soberano persa⁷ entre

⁷ A região do Irã ficou historicamente conhecida como Pérsia em função de um território, ao sul do país, que os gregos chamavam de *Persis* - embora as tribos indo-arianas que povoaram aquela zona a partir de 1.500 a.C. já chamassem-na de Irã, forma abreviada de *Iran-sahr* (país dos arianos). Apenas em 1935, o nome do país foi

1986 e 1907, filmou a visita do Xá⁸ à Europa e cerimônias particulares com uma câmera adquirida em Paris – o material foi todo perdido.

A primeira sala de exibição de filmes do Irã foi aberta em 1904 e a primeira escola de cinema, em 1925. O primeiro filme falado, conforme Pinto (1999), foi *The Lor Girl*, de 1934⁹, dirigido por Abdolhossein Sepanta e filmado na Índia. À época, porém, o que dominava a produção filmica eram as comédias mudas. Nos anos seguintes, a produção iraniana foi marcada por forte inspiração hollywoodiana, com filmes de gênero e sem títulos de destaque.

Um ponto-chave na história do cinema iraniano é, de acordo com Pinto (1999) e Meleiro (2006), a criação do Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, conhecido como Kanun, uma entidade cujo objetivo era criar condições para a população ampliar seu universo cultural por meio de bibliotecas, ateliês de pintura e escolas de teatro. Em 1966, foi criado o departamento de cinema do Kanun, processo do qual participou o cineasta Abbas Kiarostami. O primeiro filme de Kiarostami, *The Bread and the Street* (1970), contou com financiamento da entidade, que passou a apoiar pesquisas e produção de filmes e tornou-se o principal sustentáculo do cinema nacional e o ponto de largada da carreira de muitos diretores. Resume Meleiro (2006, p. 4): “Não é possível falar em cinema no Irã sem levar em consideração a enorme influência do Kanun, ao menos se falarmos de um cinema social e culturalmente válido.”

No final da década de 1960, algumas produções passaram a se aproximar do cinema de vanguarda europeu, o que é considerado o marco inaugural do chamado Novo Cinema Iraniano. O primeiro filme identificado com o movimento, segundo Pinto (1999), é *A Vaca*, de Dariush Mehrjui, que mostrava a pobreza de um vilarejo, onde uma vaca aparecia misteriosamente morta. Já naquele período, no entanto, a produção já estava sujeita a uma rigorosa censura – por razões políticas, *A Vaca* só foi exibido no Irã depois de ter vencido o Festival de Veneza.

A censura se intensificou gravemente uma década depois, a partir do episódio conhecido como Revolução Islâmica – levante popular de 1979 que levou à deposição da monarquia e à proclamação, em 2 de abril, da primeira república islâmica, com a chegada dos aiatolás ao poder. O processo político teve repercussão direta sobre a produção cinematográfica, já que o país foi tomado

oficialmente alterado de Pérsia para Irã. (COGGIOLA, 2007)

8 Xá era o título dos monarcas da Pérsia.

9 Há informações desencontradas sobre a data de lançamento do filme. Camargos e Carranca (2010) afirmam que foi em 1932.

por ideias anti-imperialistas e os filmes nacionais – como dito, em grande parcela claramente influenciados pelo cinema norte-americano – passaram a ser identificados como símbolos da dominação dos Estados Unidos e do Xá. (CAMARGOS e CARRANCA, 2010)

A repressão chegou ao ponto de muitas salas de projeção serem depredadas e queimadas, assim como as agências bancárias e cafés. Após a revolução, muitos cineastas foram obrigados a deixar o país e os que ficaram tiveram que se adaptar, no embalo de uma transformação maior das políticas culturais do país (MELEIRO, 2006; CAMARGOS e CARRANCA, 2010).

Com o novo regime, os roteiros passaram a ser previamente autorizados pelo Estado. Além disso, o governo passou a se valer da produção cinematográfica para divulgar valores pós-revolucionários no que toca à temática, caracterização dos personagens, forma como a mulher é retratada, entre outros. Tratava-se, conforme Meleiro (2006), de uma espécie de “purificação”: o regime buscava incorporar uma geração de diretores que retratasse na tela a sociedade desenhada pela revolução – orientada por valores islâmicos (além do combate ao imperialismo, o nativismo, o populismo, a anti-idolatria, a independência, o monoteísmo, a teocracia e o puritanismo) e livre de corrupção moral. Se antes o cinema servia à ocidentalização, a partir de 1979 tornou-se uma ferramenta em prol da islamização. Prossegue a autora:

Do ponto de vista da orientação adotada e das características das ações empreendidas, as políticas culturais iranianas pós-revolucionárias são monistas, ou seja, políticas nacionalistas ou de enquadramento ideológico. No Irã, os valores morais e a orientação política do diretor, produtor e equipe técnica importam mais no momento de aprovação pelo Ministério da Cultura e Guia Islâmico do que um projeto bem definido ou um roteiro de boa qualidade. (MELEIRO, 2006, p. 18)

O objetivo, pois, das políticas públicas pós-revolucionárias em relação ao cinema era difundir um programa ideológico. As salas de exibição, que até então estavam nas mãos do capital estrangeiro, foram transferidas ao comando estatal, assim como os meios de produção. O Estado passou a intervir tanto no apoio financeiro quanto no controle moral e impôs-se duras restrições à importação de filmes estrangeiros. Até então, o gênero farsi – uma mistura de comédia e ação – era o mais popular e rentável da indústria cinematográfica do Irã. Com as novas políticas, o gênero foi abandonado. (MELEIRO, 2006)

Em um primeiro momento subsequente à revolução, houve uma ruptura na cadeia de produção devido ao exílio de diretores, produtores e atores, bem como à incerteza do que seria

proibido ou permitido. Conforme Pinto (1999), em 1969 dos 2.200 filmes analisados pelo governo, somente 200 foram liberados. Meleiro (2006) acrescenta que muitos filmes iranianos produzidos antes da troca de regime foram reeditados e ganharam novos nomes, enquanto outros receberam tarjas pretas nas partes descobertas dos corpos dos atores, como forma de adaptação aos padrões islâmicos de comportamento.

Em 1983, foi criada a Farabi Cinema Foundation, uma das instituições responsáveis por reorganizar a indústria cinematográfica, fomentar a produção e assegurar que os filmes estivessem de acordo com os preceitos islâmicos. Com o enfraquecimento da produção nacional, a entidade passou a também produzir filmes. Em 1985, o filme *Beyond the Mist*, de Manoochehr Askariasab, produzido pela Farabi, foi concebido como uma espécie de modelo para o que se buscava com as políticas de cinema que estavam sendo gestadas. (MELEIRO, 2006)

De acordo com Meleiro (2006, p. 26), o controle estatal se dava por meio de violenta coerção:

Os filmes que não observavam as normas eram sumariamente censurados. É o caso de *Villain* (1980), de Jalal Mehraban, que narra a história de dois contrabandistas que, ao fugirem da polícia, se deparam com um grupo de revolucionários pichando um muro com slogans anti-xá. O líder dos rebeldes é um clérigo que também está foragido. O filme foi banido por várias razões. Foram alegadas distorções dos objetivos do movimento de resistência islâmica, incompatibilidade com princípios islâmicos, promoção ao culto do herói, imitação ingênua de filmes de ação ocidentais e, ainda que não tenha sido declarado, o fato da protagonista estar associada ao regime do xá no imaginário popular.

Na década de 1980, grande parte do cinema comercial iraniano era composto por filmes de guerra (em meio ao conflito militar com o Iraque, por disputas territoriais, que se estendeu de 1980 a 1988), que na prática eram canais de propaganda do governo. Após o fim da guerra, o governo investiu numa política de fomento à produção, com o retorno do financiamento privado ao cinema. Investiu também na promoção do cinema iraniano no exterior, o que beneficiou o cinema de arte. (MELEIRO, 2006)

Ainda em 1985, o sucesso de *O corredor*, de Amir Nudent, abriu caminhos no exterior para os filmes do Irã. A partir daí, verifica-se uma ascensão no cinema iraniano (com uma produção média de 70 filmes por ano) que culmina com a Palma de Ouro em 1997 para *O gosto da cereja*, de Abbas Kiarostami. Filmes produzidos no país passam a figurar continuamente em prestigiados festivais de cinema internacionais (CAMARGOS e CARRANCA, 2010). Kiarostami, aliás, ganhou

notoriedade em todo o mundo, com o reconhecimento de cineastas como Jean Luc-Godard e Akira Kurosawa (PINTO, 1999). Já o primeiro filme iraniano a concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro foi *Children of Haven*, de Majid Majidi, em 1998. O passo seguinte foi o reconhecimento, pelas autoridades, do cinema étnico, como o do Curdistão, o que propiciou a emergência de diretores como Bahman Ghobadi. (MELEIRO, 2006).

O cinema, entretanto, manteve-se como um setor altamente normatizado. Em 1996, o governo baixou uma normatização oficial chamada Princípios e Procedimentos do Cinema Iraniano. São 16 cláusulas, entre elas: proibição de músicas que evoquem alegria e prazer, qualquer insulto aos princípios islâmicos ou à suprema jurisprudência a qual o aiatolá está investidos. O casamento e a família precisam ser respeitadas e o filme não pode estimular que o espectador simpatize com um criminoso ou pecador, por exemplo. Temas como tráfico de drogas, adultério ou blasfêmia, por exemplo, não podem ser abordados. Sexos opostos não podem se tocar, temas tidos como vulgares ou desagradáveis devem ser evitados e os religiosos não podem ser representados como figuras cômicas ou desonestas. A política imposta pela teocracia influencia não apenas o conteúdo, mas até mesmo a organização interna da produção fílmica - por exemplo, maquiadores separados para homens e mulheres para evitar o contato. (CAMARGOS e CARRANCA, 2010)

Além disso, o código islâmico exige que as atrizes apareçam nos filmes sempre com as cabeças cobertas e vestidas do modo *hejab* – escondendo o cabelo e toda e qualquer curva. Pinto (1999) observa que isso traz implicações – já que, por exemplo, a mulher não pode aparecer com a cabeça descoberta nem se está dentro de casa, o que acaba por forjar situações não realistas.

Conforme Meleiro (2006), a força repressiva que ronda o cinema no Irã até os dias atuais é reflexo da organização administrativa do país, da dominação por uma elite religiosa (acima do presidente eleito, está um líder supremo, o aiatolá), dos conflitos entre forças conservadoras e reformistas nas instâncias políticas e de uma sucessão de conflitos e crises sociais e econômicas – além da guerra Irã-Iraque (que resultou em 140 mil mortos), algumas tentativas de golpe militar, o bombardeio a Teerã em 1981, a invasão à embaixada americana e o declínio do preço do petróleo. Até hoje, o governo se mantém mediante forte repressão a opositores, com registros de perseguições e execuções. Debates sobre secularização versus islamização, força do Estado versus autonomia e ocidentalização versus identidade cultural são permanentes.

Pinto (1999) explica que o processo de autorização de um projeto cinematográfico pelo

Ministério da Cultura e Orientação Islâmica se dá em quatro estágios. Primeiro, o roteiro precisa ser aprovado por um conselho, caso esteja de acordo com os preceitos islâmicos. Depois, a relação de técnicos e atores precisa ser chancelada. Quando o filme está pronto, necessita ser enviado ao Conselho de Censura, que pode aprová-lo incondicionalmente, requerir mudanças ou proibi-lo. Se for aprovado, o último passo é a permissão de exibição, com base em um critério de avaliação que determina, por exemplo, o tempo que o filme pode ficar em cartaz e se pode ou não ser comercializado para a TV. Meleiro (2006) lembra que, além do ministério (que é ligado ao presidente), existem instituições como a Islamic Republican of Iran Broadcast (Irib), ligadas ao líder supremo, que também possuem seus órgãos de censura.

Ainda assim, a produção cinematográfica iraniana não só conquistou respeito em todo o planeta como também destaca-se em termos quantitativos. O país lança anualmente cerca de 100 longas de ficção e mais de mil curta-metragens, o que o coloca entre os dez maiores produtores mundiais. O investimento anual em cinema é de 1,5 bilhão de dólares. Há escolas de cinema em mais de 50 cidades e, a cada ano, mais de 20 novos diretores se lançam no mercado, incluindo muitas mulheres. (CAMARGOS e CARRANCA, 2010).

Uma média de 600 roteiros são apresentados por ano ao ministério, dos quais cerca de 200 obtêm autorização e apenas 80 recebem apoio financeiro. Desta produção, 80% são filmes populares e 20% são filmes de arte – curiosamente, os filmes de arte costumam obter êxito de bilheteria. Apenas 10% da produção iraniana viaja pelo mundo, em festivais internacionais e eventualmente em circuitos comerciais no Ocidente, e corresponde principalmente aos filmes de arte. A importação e exportação de filmes é regulamentada, mas produtores independentes negociam diretamente a colocação de filmes em festivais internacionais e, frequentemente, são mais eficientes do que os órgãos do governo. (MELEIRO, 2006)

Conforme Meleiro (2006), um dos principais problemas do cinema iraniano hoje é o pequeno número de salas de exibição, o que dificulta o escoamento da produção. São cerca de 300 salas para 75 milhões de habitantes, enquanto no tempo do Xá, eram 400 salas para 30 milhões de habitantes. Outros três entraves são o desequilíbrio entre filmes comerciais e filmes de arte, falta de equipamentos suficientes (câmeras, lentes, filtros, equipamentos de iluminação e tripés) e a televisão estatal, que sob gestão conservadora raramente compra filmes nacionais.

Do ponto de vista estético, uma das características marcantes do cinema contemporâneo do

Irã é justamente o esmaecimento entre o ficcional e o não ficcional, em uma forte influência do movimento neorrealista italiano após a Segunda Guerra, com o uso de não atores e cenários e iluminação naturais, distanciando-se de confecções teatralizadas e voltando-se ao cotidiano de forma direta. Observa Pinto (1999, p. 109):

[O cinema iraniano] Oferece um gênero, que se não é novo, pois que o neo-realismo italiano já o praticava, o iraniano o adaptou com criatividade para o seu habitat. Trata-se da transgressão entre realidade e ficção. Melhor dizendo, trata-se desta maneira encontrada pelos iranianos de borrar, nublar as linhas que separam realidade e ficção.

Uma das expoentes é Samira Makhmalbaf, filha do cineasta Mohsen Makhmalbaf, que aos 18 anos dirigiu seu primeiro longa-metragem, *A Maçã*, e chegou a ser aclamada pela imprensa internacional como a grande revelação do cinema mundial, em 1998. Baseada em uma história real, o filme acompanha duas meninas trancafiadas em casa pelo pai e a mãe cega. As vítimas do caso na história real interpretaram a si mesmas no filme.

Experimentação semelhante já havia sido realizada no clássico *Close-Up* (1990), de Abbas Kiarostami, em que não atores interpretam a si mesmos para retratar o episódio real em que um homem se passou por Mohsen Makhmalbaf diante de uma família e acabou preso por isso. Cenas reais do julgamento do homem são intercaladas com a reprodução do caso – sobre o qual Kiarostami tomou conhecimento por meio de uma notícia de jornal.

Segundo Pinto (1999), a forte repressão sobre a produção cinematográfica no Irã acabou por, em um efeito inverso, estimular a criatividade dos autores: sobretudo para enfrentar as limitações impostas pela censura, os filmes tiveram que inventar uma nova linguagem, que tem no apagamento das fronteiras entre realidade e ficção a sua principal base. Ou seja, os constrangimentos políticos aos quais estão submetidos os cineastas acabam por incidir na estética dos filmes. Nas palavras de Camargos e Carranca (2010, p. 31): “Esse registro tão característico não é um capricho dos diretores, mas uma forma de manter a produção viva e dinâmica driblando o regime autoritário que cerceia a liberdade dos realizadores”.

3.2 Jafar Panahi e o cinema militante

Em paralelo às correntes comerciais, desenvolveu-se no período pós-Revolução Islâmica um cinema político, dotado de uma linguagem simbólica para driblar o aparato estatal repressivo, que

se mantém até hoje. Enquanto o cinema “oficial” reproduz mensagens islâmicas, um cinema militante dá voz ao clamor por reformas e mudanças. (MELEIRO, 2006)

Esse movimento, continua a autora, rejeita as estruturas e fórmulas do cinema comercial, procurando abordar temas sociais em tom de denúncia e provocando reflexão. É notória uma frase do cineasta Bahman Ghobadi, segundo a qual “a câmera é uma arma com forte poder de influência” - o que expressa o pensamento de muitos realizadores iranianos que acreditam na crítica social como um instrumento político.

Dotados de maior liberdade devido principalmente ao aumento de co-financiamentos com produtores estrangeiros, esses autores buscam retratar em seus filmes as complexidades da sociedade iraniana que permanecem ocultas na propaganda política do governo, bem como combater os estereótipos associados ao país que são difundidos mundo afora pelos sistemas internacionais de informação. Completa Meleiro (2006, p. 8):

O caminho de intervenção social parece ser a opção recente dos autores Makhmalbaf, Kiarostami e Jafar Panahi, preparando terreno para que uma nova revolução aconteça no Irã, ou seja, um rompimento imediato com a ordem estabelecida e a pronta instalação da nova ordem em termos políticos sociais e culturais. O que pregam é a substituição de políticas culturais de enquadramento ideológico (monistas) por políticas pluralistas e revolucionárias.

Uma produção emblemática do cinema militante iraniano é *20 Fingers* (2004), de Mania Akbari, que aborda temas sensíveis como aborto, adultério e homossexualidade – que é crime sujeito a condenação e apedrejamento no Irã. Em função do baixo orçamento a que tinha disposição, Akbari valeu-se de vídeo digital e, com isso, driblou a censura – filmar em 35 milímetros exigiria alugar equipamentos do Estado e, por conseguinte, submeter o roteiro a prévia autorização e, depois, o filme pronto para conferência. Como o filme foi feito em digital, não foi avaliado após a conclusão, o que permitiu à diretora não seguir o roteiro que havia sido aprovado. A pós-produção ocorreu em Londres, o que impediu que o governo iraniano barrasse a circulação no circuito internacional. (MELEIRO, 2006)

Autor das obras que são objeto do presente estudo, Jafar Panahi é um dos autores mais proeminentes dessa corrente. Nascido em 11 de julho de 1960 na cidade de Mianeh, Panahi estudou cinema na Universidade de Teerã e começou a carreira como assistente de Abbas Kiarostami. Sua estreia como diretor de longas-metragens, aliás, se deu com *O Balão Branco* (1995), cujo roteiro era

assinado por Kiarostami. Protagonizado por uma garota de sete anos empenhada em comprar um peixe dourado na noite de Ano Novo e que perde o dinheiro dado por sua mãe a caminho da loja, o drama conquistou o prêmio Câmera de Ouro, no Festival de Cannes. (AMARAL, 2015)

Já em 1997, dirigiu *O Espelho*, vencedor do Leopardo de Ouro, do Festival de Locarno. Também protagonizado por uma criança, o filme narra a saga de uma menina que, cansada de esperar pela mãe na porta da escola, decide chegar em casa sozinha e sai pela cidade. Foi nessa obra que Panahi iniciou suas experimentações no terreno do esmaecimento entre ficção e não ficção: é notória uma sequência em que a garota se “retira” da personagem, expondo a esfera da produção do filme, e anuncia que não quer mais atuar. O próprio Panahi, pela primeira vez, entra em cena como realizador-personagem.

Outro título fundamental de sua filmografia é *O Círculo* (2000), vencedor do Leão de Ouro, do Festival de Veneza. O filme, que jamais foi exibido no Irã, discute a opressão às mulheres no país e aborda temas vedados pela censura oficial, como prostituição, aborto e abandono de crianças. A partir da história de sete mulheres, são retratadas as restrições impostas por uma sociedade patriarcal e discriminatória.

O tema das mulheres voltou a ser explorado por Panahi em outro trabalho prestigiado, *Fora de Jogo* (2006), que conquistou o Urso de Prata no Festival de Berlim. Em uma abordagem mais leve e bem humorada do que *O Círculo*, o filme acompanha um grupo de meninas que vestem-se de homens e são detidas na entrada de um estádio de futebol, na tentativa de driblar a norma que veda mulheres de assistirem a jogos, embora o esporte seja uma paixão nacional no Irã. As meninas acabam assistindo à partida, que classificou a seleção do país para a Copa da Alemanha, em um cercadinho, sob a guarda de policiais.

Vale destacar ainda um longa-metragem anterior, *Ouro Carmim* (2003), também marcado por temática social, dessa vez com foco na desigualdade econômica. No filme, que tem roteiro de Abbas Kiarostami, o protagonista é um ex-militar que trabalha como entregador de pizzas e, para conseguir sobreviver, comete roubos – até o dia em que, após um assalto a uma joalheria, decide suicidar-se.

A bem-sucedida trajetória de Panahi foi atravessada, em 2010, por um drama pessoal que repercutiu diretamente nos seus trabalhos seguintes. Em março daquele ano, o cineasta foi preso em

sua residência em Teerã, pouco tempo após uma eleição presidencial em que Panahi apoiou abertamente o candidato de oposição, Mirhossein Mousavi. A derrota desencadeou protestos e acusações de fraude contra o governo do presidente Mahmoud Ahmadinejad. Panahi foi acusado de conspiração contra o regime, por supostamente estar preparando um filme sobre os acontecimentos pós-eleições, o que ele negou.

Sua prisão, que repercutiu em todo o mundo e mobilizou a comunidade cinematográfica internacional, ocorreu em meio a um contexto de intensificação da repressão contra os cineastas no Irã. Em 2009, às vésperas do Festival Cinema Verdade, um grupo de realizadores assinou uma carta em várias línguas pedindo aos convidados estrangeiros que boicotassem aquela edição do evento em função da violência empreendida pelo governo a quem se insurgia contra as injustiças do regime, o que inviabilizava a filmagem de documentários nas ruas. O mesmo aconteceu naquele ano com o Fajr, principal festival de cinema do Irã, quando foi divulgada a “Segunda carta de cineastas iranianos e cineastas do mundo inteiro”, denunciando as mesmas pressões. (CAMARGOS e CARRANCA, 2010).

Após a prisão de Panahi, que semanas antes havia sido proibido de viajar para o Festival de Berlim, onde faria parte do júri, um abaixo-assinado subscrito por artistas de todo o mundo pedindo sua libertação foi encaminhado ao governo iraniano. Ao receber o prêmio de melhor atriz em Berlim, Juliette Binoche levantou um cartaz com o nome de Panahi no palco. O então presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, fez uma declaração criticando a sua detenção. Na abertura do Festival de Cannes, o governo francês apresentou um pedido formal pela libertação de Panahi. Houve manifestações em seu favor também na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Panahi acabou libertado apenas no fim de maio, após pagar fiança e fazer uma greve de fome de dez dias em protesto contra as condições da penitenciária. Seu caso, porém, foi levado à Corte Revolucionária, o que culminou com uma dura condenação: seis anos de prisão domiciliar e 20 anos proibido de fazer filmes, sair do país ou conceder entrevistas (AMARAL, 2015).

Apesar disso, Panahi seguiu produzindo filmes de forma clandestina, com o apoio discreto de colegas. Em 2010, lançou *Isto Não É Um Filme*, em que documenta o seu encarceramento e discute a sua proibição de fazer filmes. A obra chegou ao Festival de Cannes, onde teve sua estreia mundial, levada pelo co-diretor, Mojtaba Mirtahmasb, em um pendrive escondido dentro de um bolo.

Outros dois filmes, também rodados clandestinamente, já foram lançados no período em que Panahi cumpre sua pena. *Cortinas Fechadas* (2013) foi filmado em uma casa de praia do diretor, no mar Cáspio. Na obra, Panahi novamente aparece em cena, mas dessa vez interagindo com personagens fictícios que representam as perseguições impostas pelo regime – como um escritor que se esconde com seu cachorro após os animais serem banidos, acusados de serem impuros sob a lei islâmica.

A restrição ao último grau no qual Panahi se encontra no atual estágio de sua carreira faz com que as experimentações de linguagem, em especial no que toca à mistura de ficção e não ficção, sejam aprofundadas nesses trabalhos mais recentes, o que justifica o interesse da presente pesquisa por essas obras. No último filme, *Táxi Teerã* (2015), que recebeu o Urso de Ouro no Festival de Berlim, Panahi se passa por taxista e percorre as ruas de Teerã, carregando passageiros. As situações, aparentemente espontâneas e registradas por uma câmera instalada no painel do veículo, acabam por oferecer um retrato da situação política do país.

3.3 Análise de “Isto Não É Um Filme” e “Táxi Teerã”

Fixou-se como objetivo desta pesquisa observar os filmes do diretor Jafar Panahi a partir do uso estratégico de recursos metanarrativos, situando-os em um contexto de Pós-modernidade e crescente demanda por realismo no contemporâneo, sem desatentar à realidade da produção cinematográfica iraniana e todas as restrições impostas pela censura oficial naquele país. Para tanto, delimitou-se como *corpus* de análise dois dos filmes produzidos por Panahi após a sua condenação judicial, o primeiro, *Isto Não É Um Filme* (2015), e o mais recente, *Táxi Teerã* (2015). Além de serem as obras deste período com maior repercussão internacional (ambos, como dito, foram premiados em festivais na Europa), concluiu-se, após uma análise exploratória do material empírico, que os filmes serviriam de forma mais adequada aos propósitos da investigação, por combinarem movimentos metanarrativos a reflexões políticas.

Uma vez que a intenção não é apenas descrever a estrutura das obras, mas sim refletir acerca delas a partir de uma base conceitual, optou-se por uma análise de natureza qualitativa. Não houve, portanto, preocupação com quantificações ou representações numéricas. A abordagem, sim, voltou-se ao aprofundamento da compreensão das obras, relacionando-as a conjunturas históricas nas quais estão inseridas.

Conforme Gerhardt e Silveira (2010), a abordagem qualitativa preocupa-se justamente com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais. Não por acaso, os métodos qualitativos de pesquisa foram utilizados inicialmente em estudos de Antropologia e Sociologia como contraponto à pesquisa quantitativa dominante. O campo de aplicação desses métodos, no entanto, vem se alargando a áreas como a Psicologia e a Educação. Acrescentam as autoras (p. 32):

[...] a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

Os pesquisadores qualitativos, prosseguem as autoras, recusam o modelo positivista aplicado ao estudo da vida social e não se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação). Na abordagem qualitativa, o conhecimento do pesquisador é assumidamente parcial e limitado e o cientista é ao mesmo tempo sujeito e objeto da pesquisa (GERHARDT e SILVEIRA, 2010). Nega-se, portanto, a antiga concepção de que apenas a observação pretensamente neutra do mundo material e físico seja capaz de gerar conhecimentos.

As autoras relacionam as características da pesquisa qualitativa, que aqui tentaremos aplicar aos propósitos deste trabalho: a *objetivação do fenômeno* (busca-se elaborar uma reflexão acerca dos filmes, a partir de recursos empregados em sua estrutura, na tentativa de situá-los em um contexto sociocultural, político e estético muito particular), *hierarquização das ações de descrever, compreender e explicar* (como se verá na sequência, busca-se em um primeiro momento identificar movimentos na estrutura da obra para, então, refletir acerca deles a partir de uma base conceitual e apresentar, ao fim da investigação, uma alternativa de compreensão), *precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno* (parte-se de uma situação particular – a de um diretor no contexto político de seu país – para situá-lo em um contexto global – a demanda por realismo no contemporâneo e a ascensão da arte pós-modernista) e *observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural* (as obras são analisadas, como dito, dentro de um contexto social e histórico). São características ainda o respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; a busca de resultados os mais fidedignos possíveis, e a oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências.

A metodologia que embasou a investigação teve início com o levantamento bibliográfico, apresentado nos capítulos e seções anteriores, seguido de uma análise exploratória do material empírico, por meio da qual verificou-se a ocorrência de cinco recursos metanarrativos recorrentes nos dois filmes – artifícios que orientam o espectador ao reconhecimento da enunciação fílmica. Esses padrões de repetição foram delimitados como categorias de base para a análise propriamente dita, que consiste na etapa final do estudo.

As categorias são: (1) a câmera como elemento intradieético, (2) o *mise en abyme*, (3) o realizador como personagem, (4) o esmaecimento entre o ficcional e o não ficcional e (5) a reflexão sobre o fazer cinematográfico.

Antes de passar ao detalhamento da análise, cabe fornecer mais alguns detalhes sobre as obras. *Isto Não É Um Filme* se apresenta como um registro bruto de um dia da prisão domiciliar de Jafar Panahi – sugestivamente, em meio ao tradicional festival de fogos no Irã, quando são lançados fogos de artifício e feitas grandes fogueiras nas ruas para celebrar a chegada do ano novo, segundo o calendário persa.

O filme se passa, quase integralmente, dentro do apartamento de Panahi. Logo no início, ele telefona para um amigo e pede que vá até lá. Seu objetivo, ante à condenação judicial, é apresentar o filme que gostaria de fazer mas não pode. Ele passa então, diante da câmera conduzida pelo amigo, a ler um roteiro barrado pela censura, descrevendo o que imaginava em termos de cenários, composição dos planos, diálogos, movimentos dos atores, etc.

Em meio a isso, Panahi aparece falando com sua advogada ao telefone sobre o andamento de seu processo (ele ainda aguardava o julgamento de um recurso junto ao Tribunal de Apelação), fazendo relatos sobre seus filmes anteriores, alimentando um lagarto de estimação e em contatos com vizinhos do prédio, entre outros. Parte das imagens foram captadas pela câmera de um aparelho celular.

Táxi Teerã também se apresenta como um registro espontâneo. A câmera voltada ao interior do carro conduzido por Panahi mostra o entrar e sair de passageiros e registra os diálogos entre eles ao longo de uma manhã. Dentre esses passageiros, estão um homem que entra em uma discussão com uma professora ao defender a pena de morte para quem comete roubos e depois assume ser um assaltante, um vendedor de DVDs piratas que reconhece Panahi, um homem que acaba de sofrer um

acidente de trânsito e, com medo de morrer, pede para gravar um vídeo-testamento no qual deixa seu patrimônio para a esposa, duas senhoras que alegam precisar largar peixes em uma nascente ao norte de Teerã até o meio-dia, pois do contrário acreditavam que morreriam, e uma ativista que trabalha em defesa de presos políticos. Por fim, Panahi dá carona a uma sobrinha que pede a sua ajuda para um trabalho de aula: produzir um pequeno filme que seja “distribuível”, sob as regras da legislação iraniana.

3.3.1 A câmera como elemento intradieético

Em ambos os filmes, a câmera que registra as imagens exibidas na tela é um elemento intradieético, ou seja, está dentro do texto, compõe a situação retratada e os personagens se mostram, a todo tempo, conscientes de sua presença e com frequência interagem com ela. É o que Aumont (1995) chamou de fenômeno de diegetização, quando um elemento externo à narração é incorporado a ela.

Em *Isto Não É Um Filme*, essa característica não é evidente nos minutos iniciais. Na primeira cena, Panahi aparece tomando café da manhã e falando ao telefone, mas não se volta à câmera. Esse reconhecimento só se dá na segunda sequência, quando a imagem mostra um quarto vazio e uma cama desfeita e ouve-se um recado deixado na secretária eletrônica pela esposa e o filho de Panahi. Em dado momento, o filho diz: *“Papai, ouça, eu liguei a câmera e a coloquei na cadeira. Só acho que não há muita carga. A bateria pode acabar”*.

Panahi, então, surge no plano, se volta para a câmera, vai até ela e sai do quarto com o equipamento na mão. Compreende-se, pois, que a câmera deixada na cadeira, conforme relatado pelo filho, era exatamente a câmera que registrava aquela imagem, bem como de todas as passagens seguintes.

As interações com a câmera seguem durante todo o filme. Já em uma das sequências seguintes, fica claro que quem está conduzindo a câmera é o amigo que Panahi chamou por telefone – que, inicialmente, não é nominado e não aparece na tela –, com quem Panahi mantém diálogo. Em vários momentos – como quando Panahi está lendo o roteiro que gostaria de filmar e quando fala sobre seus filmes anteriores –, ele se volta diretamente à lente, o que faz com que seu olho encontre o olho do espectador.



Fonte: Isto Não É Um Filme (Jafar Panahi, 2010)

Em *Táxi Teerã*, a presença intradiegética da câmera é reconhecida logo nos minutos iniciais. Na abertura do filme, ela está virada para a rua, como se fosse a visão do motorista. Quando os primeiros passageiros (o assaltante e a professora) embarcam no táxi, porém, um deles pergunta: “*O que é isso?*”. Nesse momento, a câmera é abruptamente virada, sem montagem, para o interior do veículo, passando a mostrar na tela os dois passageiros. Fica evidente ao espectador, pois, que a câmera fora manipulada por um dos personagens – que passam a interagir com ela e, portanto, têm consciência sobre ela.

Durante todo o filme, a câmera é manipulada por Panahi, alterando a direção da lente para focar determinados pontos do interior do veículo e também captar imagens da rua. Em vários momentos, por sinal, os personagens fazem referência à presença dela. Quando o vendedor de DVDs piratas embarca, observa a câmera e pergunta: “*Você está fazendo um filme, não é senhor Panahi?*”. Já na parte final, quando a ativista está no táxi carregando um buquê de flores, ela se volta à câmera e estende uma flor, dedicando-a aos profissionais do cinema. E emenda a Panahi: “*Não pense que eu não percebi o que você está fazendo aqui*”.



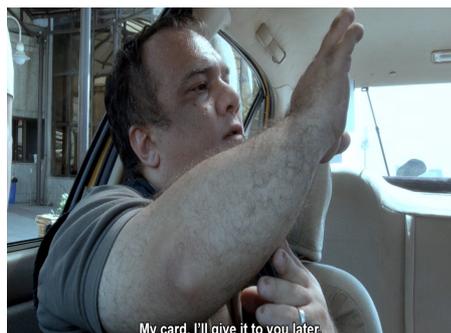
Fonte: Táxi Teerã (Jafar Panahi, 2015)

Nessa mesma direção, ambos os filmes possuem passagens em que o ponto de vista do espectador se desloca, na medida em que outras câmeras entram em cena, em uma espécie de ampliação do fenômeno de diegetização. Em *Isto Não É Um Filme*, isso ocorre quando Panahi resolve sacar um telefone móvel e as imagens da câmera principal passam a se intercalar, por meio da montagem, com as imagens captadas pela câmera do celular. A própria câmera principal aparece, bem como o amigo de Panahi que a conduz.



Fonte: Isto Não É Um Filme (Jafar Panahi, 2010)

Em *Táxi Teerã*, esse movimento se dá em duas passagens. Quando o homem acidentado está no carro e pede para fazer o video-testamento, o vendedor de DVDs piratas faz a gravação com um celular. Já a sobrinha, quando informa que precisa produzir um filme como trabalho de aula, saca uma câmera da mochila e começa a fazer gravações.



Fonte: Táxi Teerã (Jafar Panahi, 2015)

Esses personagens assumem a posição do que Gaudreault e Jost (2009) chamam de *narradores delegados* ou *narradores segundos*. A condução da narrativa segue a cargo do diretor, o que significa que a atividade à qual esses personagens se entregam é a *subnarração*. São diferentes níveis narrativos que se sobrepõem nas obras: o ponto de vista de personagens, porém subjugados

ao ponto de vista dado a ver pelo diretor.

Vê-se, pois, que Panahi se vale de diversos recursos que sublinham a enunciação fílmica em suas obras. Quando indica-se que o amigo de Panahi está conduzindo a câmera e quando o próprio Panahi assume a condução da narrativa com o celular e depois com a câmera principal (em *Isto Não É Um Filme*), e quando Panahi manipula a câmera no painel do táxi e o vendedor de DVDs e a sobrinha ligam suas câmeras e as suas gravações se tornam a imagem central (em *Táxi Teerã*), o que se verifica é um movimento em que o ponto de vista destes personagens se torna o ponto de vista do espectador. Não há aqui, portanto, qualquer pretensão de neutralidade – sabe-se que há alguém por trás da imagem que se vê na tela.

O que subjaz à inserção da câmera como um elemento intradieético é o reconhecimento da linguagem – por isso, é um recurso metanarrativo por excelência. Enquanto o cinema “clássico”, conforme lembravam Metz (1980), Aumont (1995), Furtado (2005) e Gaudreault e Jost (2009), buscava o apagamento das marcas de enunciação nos filmes, com os personagens ignorando a câmera, aqui o que se persegue é exatamente o oposto. Na medida em que a câmera compõe a situação que é retratada e os personagens fazem referência a ela a todo momento (inclusive se voltando diretamente a ela em várias situações), os filmes estão expondo seus códigos e se reconhecendo como filmes – ou seja, como discursos, ainda que se proponham a oferecer leituras sobre a realidade.

Com a presença da câmera, deixa-se de encobrir o processo de elaboração das obras. Conforme explicava Bernardo (2010), o foco não se volta apenas à situação retratada, mas também ao método de construção, o que fica evidente, por exemplo, nas passagens em que os personagens manipulam deliberadamente a direção da câmera – é um filme sendo realizado, o que fica ainda mais exposto quando os personagens se valem de outras câmeras para fazer gravações sob outros pontos de vista que também passam a compor, simultaneamente, os filmes. A subjetividade, pois, está explícita.

Na verdade, o simples fato de o filme mesclar imagens que, notoriamente, foram captadas por múltiplas câmeras já sinaliza para um ato de subjetividade, na medida em que implica em um trabalho de montagem. Ou seja, por mais que haja uma aparência de “pureza” na estética dos filmes, a incidência da montagem pressupõe algum nível de resignificação: após captadas, as imagens foram reorganizadas pelo realizador. É por isso que Gaudreault e Jost (2009) afirmam que a edição

é um dos meios pelos quais se dá o reconhecimento da enunciação fílmica. No presente caso, a coexistência de câmeras intradieéticas é uma das chaves.

Mais do que subverter uma tradição do cinema, essa estratégia rompe com a pretensão do projeto realista de oferecer representações diretas da realidade social, conforme analisaram Jaguaribe (2007) e Margato (2012), e se alia a uma inclinação da arte pós-modernista de problematizar a relação entre a obra e o mundo real e histórico. Como dito, parece claro que Panahi quer, sim, entregar informações sobre a realidade, mas ao adotar essa estratégia (e outras que serão discutidas na sequência), assume que o que está na tela não é a realidade em si, mas uma observação possível sobre ela.

No que toca às passagens em que outras câmeras entram em cena, a estratégia parece ser dotada também de algum cunho ideológico. Quando Panahi saca o celular em *Isto Não É Um Filme*, os dois travam o seguinte diálogo:

“Amigo – Ótimo. Você gravou também.

Panahi – Que proveito há nisto? A qualidade é muito baixa.

Amigo – Escute, Jafar. Creio que o que importa é o que está sendo documentado”

Já em *Táxi Teerã*, quando a sobrinha retira uma câmera da mochila e começa a fazer gravações, ela diz a Panahi que precisa de uma história para seu filme. O diálogo é o seguinte:

“Sobrinha – Eu filmei tudo!

Panahi – Você filmou tudo?

Sobrinha – Tudo, de A a Z.

Panahi – Você já fez seu filme. Por que procurar uma história?”

Fica evidente que não é sem significação que Panahi incluiu as “subnarrações” nos filmes. Ao reconhecer o valor de uma câmera de celular, apesar da baixa qualidade, o autor não apenas desafia o cerceamento imposto pela sua condenação e as normatizações a que está subordinada a produção cinematográfica no Irã (como dito, os diretores dependem de autorizações prévias do Estado para se valer de equipamentos para fazer filmes), assumindo seu caráter de militância, como também desafia o próprio conceito de obra de arte – é a “dessacralização”, conforme analisado por Jameson (1997).

Da mesma forma, ao afirmar à sobrinha que não há necessidade de história uma vez que já captou imagens aleatórias com sua câmera, Panahi se volta, em mais um movimento pós-modernista, contra o formalismo e valores tradicionais de cronologia e sentido. Como a subjetividade está assumida, o cotidiano e o prosaico também podem ser texto.

3.3.2 O *mise en abyme*

Nesse mesmo movimento autorreferencial que é marcante nas obras, os filmes carregam inúmeras referências a trabalhos anteriores de Jafar Panahi, inclusive com menções diretas feitas por personagens e até a reprodução de trechos desses trabalhos. É o que pode-se chamar de *mise en abyme*, o “filme dentro do filme” (MOUSINHO e OLIVEIRA, 2017).

Em *Isto Não É Um Filme*, essas ocorrências são bastante explícitas. Ainda nas sequências iniciais, após uma conversa por telefone com a advogada, Panahi aparece falando sobre *O Espelho*, com uma passagem do filme sendo reproduzida em uma televisão diante da qual ele está e se dirige diretamente à câmera, comentando sobre a situação vivida pela protagonista.

Há outras duas passagens semelhantes. Diante da mesma televisão, Panahi assiste a trechos de *Ouro Carmim* e *O Círculo*. Interessante observar que, nesses casos, ele faz comentários sobre a produção dos filmes – expondo mais uma vez, portanto, os códigos de linguagem do cinema. Sobre *Ouro Carmim*, comenta o uso de não atores e a interpretação espontânea do protagonista em uma cena específica. “Com um ator amador como Hossein, os detalhes não serão previsíveis. Você escreve algumas coisas, mas quando está na locação e o ator entra, ele dirige você”.

Já sobre *O Círculo*, fala da importância da locação a partir de um trecho específico, em que uma personagem desesperada corre dentro de um prédio cuja estrutura é formada por linhas verticais: “Aqui, a locação está dirigindo. A atriz não precisou fazer esforço para mostrar sua ansiedade. Aquelas linhas verticais da locação...Aquelas linhas supriram seu estado mental”. Nos dois casos, verifica-se também a reflexão sobre o fazer cinematográfico, elemento que será discutido mais adiante.



Fonte: Isto Não É Um Filme (Jafar Panahi, 2010)

Interessante observar como, em suas falas, Panahi textualmente endossa alguns dos preceitos teóricos que embasam essa investigação. Ao afirmar, por exemplo, que “o ator dirige você”, Panahi nada mais faz do que confirmar a existência de subnarrações em suas obras. Tal qual descrito anteriormente, à luz de Gautreauld e Jost (2009), os personagens também conduzem as narrativas, embora subordinados ao realizador. É o mesmo que ocorre quando Panahi afirma que “o cenário dirige”. O que ele faz, mais uma vez, é sublinhar a subjetividade (ao indicar que há narradores por trás dos enunciados filmicos) e chamar a atenção para as complexificações geradas a partir da existência de diferentes níveis narrativos em seus próprios filmes.

As referências se repetem em *Táxi Teerã*. Assim como em *Isto Não É Um Filme*, algumas também são diretas. Na parte final, quando Panahi busca a sobrinha, ela está esperando sozinha na porta da escola e, quando embarca no táxi e ele informa que precisa ir ao encontro de um ex-vizinho, ela faz menção à protagonista de *O Espelho*: “Será que eu devo deixá-lo para você ter os seus encontros? Eu posso ir sozinha como a garota do seu filme 'O Espelho'”.



Fontes: Táxi Teerã (Jafar Panahi, 2015) e O Espelho (Jafar Panahi, 1997)

Outras referências são menos explícitas. As duas senhoras carregando peixes dourados que não conseguem chegar ao seu destino, por exemplo, configuram uma menção indireta a *O Balão*

Branco – que, como já dito, conta a história de uma garota que enfrenta obstáculos para comprar um peixe dourado na véspera do ano novo. Já a passagem envolvendo o homem acidentado e a esposa constitui uma clara referência a *O Círculo*: antes de gravar o vídeo-testamento, o marido explica que precisa fazer aquilo porque, pela lei islâmica, a esposa não tem direito a herdar o patrimônio do marido, e ele teme que, se morrer, ela caia na miséria. O desespero da mulher em obter o vídeo é um retrato, tal qual *O Círculo*, do contexto opressor ao sexo feminino no país.



Fontes: Táxi Teerā (Jafar Panahi, 2015) e O Balão Branco (Jafar Panahi, 1995)

Por sua vez, quanto a ativista está no carro, ela relata a Panahi que está indo visitar mulheres que foram presas ao tentar assistir a um jogo de futebol – exatamente a situação retrada em *Fora de Jogo*. Já na sequência inicial, o assaltante e a professora discutem sobre a aplicação da pena de morte para quem comete roubos e ela defende que as execuções não são justas porque, em muitos casos, as pessoas praticam crimes por necessidade – precisamente a ideia que está por trás de *Ouro Carmim*.

Ainda em *Táxi Teerā*, há citações a obras de outros realizadores na passagem com o vendedor de DVDs piratas. Ele relata ter, certa vez, levado uma cópia de *Meia-Noite em Paris*, de Woody Allen, para Panahi. Quando chega à casa de um cliente, que é um estudante de cinema, faz menção ao célebre cineasta japonês Akira Kurosawa.

As duas obras são, portanto, também “filmes sobre cinema”, nos dizeres de Andrade (1999). Ou seja, engendram o movimento autorreferencial não apenas pelo viés da estrutura mas também pelo viés do conteúdo, ao trazer à cena referências do universo cinematográfico. Além disso, as menções a obras anteriores da filmografia de Panahi reforçam o reconhecimento dos filmes enquanto discursos.

3.3.3 O realizador como personagem

A essa altura, já está claro que Jafar Panahi, protagonista de ambos os filmes, aparece na tela não incorporando personagens, mas a si mesmo. Cabem, no entanto, algumas reflexões mais aprofundadas sobre tal estratégia.

Em *Isto Não É Um Filme*, Panahi não só toma a frente da cena como traz o seu drama pessoal ao centro, o que dá um caráter autobiográfico ao filme. Isso fica evidente a partir de uma das sequências iniciais, em que ele conversa por telefone com a advogada sobre o andamento de seu recurso de apelação contra a sentença condenatória. A advogada relata a ele que dificilmente será possível reverter a punição e que só pressões internas e externas são capazes de amenizar a sua pena. Sugere também que o processo sofre interferências políticas: *“Eu deveria dizer pura e simplesmente que as decisões são 100% políticas e nada legais ou jurídicas. Tudo depende das condições sociais correntes e das pressões e reações”*, afirma.

Mais adiante, quando explica sua intenção de apresentar o roteiro do filme que não foi autorizado a rodar, ele faz menção direta à sua conhecida sentença: *“Até agora diz: 20 anos proibido de fazer cinema, 20 anos proibido de escrever roteiros, 20 anos proibido de sair do país, 20 anos proibido de conceder entrevistas. Atuação e leitura de roteiro não foram mencionados”*.

Nessa mesma passagem, Panahi faz um relato sobre a rejeição de seu roteiro pelos órgãos de censura: *“Disseram-me que fizesse alterações no roteiro e que eu adoçasse um pouco para ver se conseguiria permissão, mas ainda assim eu não consegui anuência e não me permitiram trabalhar”*. Em outro momento, conta sobre um filme que foi interditado durante as gravações. Já em *Táxi Teerã*, o seu processo é citado pela ativista, que faz menção à sua prisão e à greve de fome.

Ao se colocar de forma tão marcante nos filmes, Panahi reforça a crença de que a consciência e a linguagem são as “autoridades” na obra, mais do que o autor onisciente, conforme preconizava a arte realista. Apenas uma obra que assume a subjetividade é capaz de colocar o criador em evidência – já que, em um movimento inverso, a intenção seria “mascarar” a sua interferência em nome de uma suposta reprodução fiel da realidade social. Nesse caso, dá-se o reconhecimento de que o autor é uma instância também construída no próprio texto (BERNARDO, 2010).

Mais do que isso, ao abordar diretamente o processo do qual é alvo, noticiado em todo o mundo, Panahi deixa claro o propósito político de suas obras. Ao desafiar a proibição de fazer filmes, valendo-se da tecnologia disponível na atualidade que compromete o controle estatal sobre a produção audiovisual, e trazer à tona a sua história em obras que obtiveram colocações nos mais importantes festivais de cinema internacionais e, inclusive, em circuitos comerciais ocidentais, Panahi busca mais uma vez exercer sua vocação militante, denunciando ao planeta uma coerção abusiva e constringendo um regime que insiste no autoritarismo e no silenciamento das vozes dissonantes.

Não é por acaso que, ao final de *Táxi Teerã*, aparecem flores na tela – é um clamor por um novo momento, de paz, igualdade e justiça. Trata-se, tal qual afirmou Meleiro (2006), de um movimento desta corrente do cinema iraniano que, na contramão dos filmes “oficiais” que retratam uma sociedade idealizada, buscam jogar luz sobre as suas contradições e pedir por reformas e autonomia.



Fonte: Táxi Teerã (Jafar Panahi, 2015)

O recurso autorreferencial, nesse caso, é o instrumento por meio do qual Panahi desvia do cerceamento e, ao falar de si, chama a atenção para todas as injustiças geradas por um sistema político restritivo e para o fato de ainda existirem privações de liberdades no contemporâneo, reinvincando o poder das artes e do cinema de resistir à isso. Essa postura é alicerçada no movimento pós-modernista, em que as instituições passam a ser questionadas, as antigas referências se perdem e, com um componente comunicacional cada vez mais evidente, o poder de regulação se desloca dos administradores para os autômatos e as autoridades, embora ainda existam, não conseguem mais impor sua fala. (ANDERSON, 1999; LYOTARD, 2004)

Com Isto Não É Um Filme e Táxi Teerã, Panahi, sem se aliar a nenhuma força tradicional

(esquerda ou direita, por exemplo) põe em cheque o poder tanto dos órgãos reguladores da produção cinematográfica iraniana como de todo o aparato estatal, na medida em que descumpre uma decisão judicial. Além de provocadoras esteticamente, como vem sendo demonstrado nessa análise, são obras que sinalizam para um novo contexto político, cultural e comunicacional.

3.3.4 O esmaecimento entre o ficcional e não ficcional

Ainda que, como dito anteriormente, a mistura de elementos ficcionais e não ficcionais seja uma marca do cinema iraniano contemporâneo e, inclusive, já explorada em obras anteriores de Jafar Panahi (como em *O Espelho*), nos filmes produzidos durante sua prisão domiciliar esse tensionamento é elevado a um novo patamar de complexificação.

Tanto *Isto Não É Um Filme* quanto *Táxi Teerã*, durante suas passagens pelos circuitos comerciais e de festivais, desorientaram a audiência quanto à sua natureza, o que fica claro em reportagens e críticas jornalísticas que ora referem-se aos filmes como documentais, sinalizando para uma crença de que se tratam de registros brutos de situações não encenadas por câmeras imparciais, ora referem-se como “falsos documentários”, indicando um reconhecimento de que são obras de caráter ficcional mas que se valem de códigos naturalistas como estratégia.

Além de não dar sinais claros de suas pretensões no que toca à correspondência com a realidade social, Panahi traz a reflexão sobre os limites entre ficção e não ficção para o interior dos filmes. Em *Isto Não É Um Filme*, no primeiro diálogo entre ele e o amigo, Panahi relata ter feito gravações sozinho com a câmera (que correspondem às imagens de abertura do filme) mas não ter ficado satisfeito porque pareciam falsas: “*Esta manhã, depois que conversamos ao telefone, eu me sentei e revi as gravações do que já havia filmado. Eu me dei conta que, de alguma forma, parecia fingimento. Está se transformando em uma mentira. E que, de alguma forma, não sou eu*”.

Mais adiante, mesmo com a câmera sob a tutela do colega, Panahi se vê diante do mesmo problema: “*Talvez eu esteja marcando o tempo. Sinto que o que estamos fazendo aqui é uma mentira, como a primeira sequência que vimos. O resto, certamente, virá a ser mentiras, não importa como proceda*”.

O que Panahi parece reconhecer, uma vez mais, é a inevitabilidade da ficcionalização. Por

mais que sua intenção seja oferecer o acesso à realidade reduzindo os filtros e intermediações, não há como driblar a subjetividade, daí o conflito dele em relação ao que está filmando – conflito este que, ironicamente, não se sabe se é espontâneo ou concebido.

A mesma ideia perpassa um diálogo entre Panahi e o amigo, em que o imperativo da subjetividade é mais uma vez afirmado:

“Amigo – Jafar, você está esperando a confirmação de uma sentença, pelo filme que estava fazendo antes. Cumpra uma pena de 20 anos de todas as atividades, além de seis anos de prisão.

Panahi – E?

Amigo – Bem, de qualquer maneira, esta é uma atividade relacionada ao cinema. O que estamos fazendo agora e o que eu estarei fazendo mais tarde.

Panahi – O que é?

Amigo – Este filme sendo feito.

Panahi – Você chama a isto um filme?

Amigo – Para mim, é. Você deveria dizer.”

Já em *Táxi Teerã*, há uma passagem particularmente interessante em que um dos personagens – o vendedor de DVDs piratas –, ao se deparar com a câmera fixada sobre o painel, desconfia que a situação que acaba de testemunhar no carro (do homem acidentado e a esposa) seja encenada: *“O homem e a mulher...eles eram atores, certo?”*. Panahi não responde.

Em outro momento que mostra o interesse de Panahi por essa dicotomia, a sobrinha e ele falam sobre os requisitos governamentais para a realização de um filme – que incluem, por exemplo, a proibição de homens usarem gravatas e a exigência de que os nomes dos personagens sejam de origens islâmicas. Após um encontro entre ele e um ex-vizinho, dá-se o seguinte diálogo:

“Panahi – O que fazer com o ex-vizinho? Ele tinha um nome iraniano e uma gravata.

Sobrinha – Aquilo era a vida real. Essas regras se aplicam aos filmes”

Enquanto Panahi chama a atenção para o fato de estarem em um filme, a sobrinha parece tratar o contexto dos dois como a realidade, o que denota que é exatamente nesse lugar impreciso que o autor pretende permanecer. Isso significa que, mais do que um meio, o esmaecimento entre o ficcional e o não ficcional é também tema dessas obras. Ao mesmo tempo, seja por opção ou em

função da infraestrutura acanhada da qual Panahi dispunha para as filmagens, os filmes são dotados de uma estética naturalista – iluminação, cenários e som natural – e marcados por elementos que funcionam como “efeitos de real”, nos dizeres de Barthes (2008).

Em *Isto Não É Um Filme*, por exemplo, há longas passagens de Panahi alimentando o lagarto de estimação, assistindo televisão, abrindo a porta para uma vizinha que pede a ele que cuide de seu cachorro por algumas horas e um longo diálogo dentro de um elevador com um jovem que bate em seu apartamento para recolher o lixo. Todas essas situações, aparentemente espontâneas, embora não forneçam nenhuma informação importante sobre a trama, parecem buscar conferir ao filme uma autenticidade.



Fontes: Isto Não É Um Filme (Jafar Panhi, 2010)

Há também, em ambos os filmes, aspectos relacionados à luz. Em determinado momento de *Táxi Teerã*, após embarcarem o homem acidentado e a esposa, o carro passa por um túnel e, durante alguns segundos, a luz da imagem se apaga totalmente. O mesmo ocorre ao final de *Isto Não É Um Filme*, quando Panahi, que está conduzindo a câmera, desce até a garagem do prédio com o rapaz responsável pelo recolhimento do lixo, e o ambiente é praticamente todo escuro. Conforme Gaudreault e Jost (2009), a luz também é uma possível chave para o reconhecimento da enunciação filmica. Lembram os autores (p. 63) que “[...] é raramente noite escura no cinema; quando um personagem apaga todas as lâmpadas para dormir, ainda o vemos”. O manejo da incidência de luz em um filme, pois, é um vestígio de subjetividade. Aqui, essas passagens parecem se coadunar com o propósito de transmitir uma aparência de realidade.



Fontes: Isto Não É Um Filme (Jafar Panahi, 2010) e Táxi Teerã (Jafar Panhi, 2015)

Considerando que, apesar das adversidades, Panahi encontra condições de rodar um filme – inclusive com a participação de atores e locações externas, no caso de *Táxi Teerã* – fica claro que a estética realista, bem como os recursos metanarrativos, configuram uma opção. A complexidade do jogo feito por Panahi é que, embora se valha de códigos do realismo e de técnicas associadas aos documentários, os filmes, ao se utilizarem de recursos metanarrativos aqui explicitados, chama a atenção do espectador a todo momento para seu status inevitavelmente ficcional.

Mesmo sob uma crueza estética que em muito remonta aos clássicos neorrealistas, Panahi dá pistas a todo momento de que, em algum grau impossível de ser identificado precisamente pelo espectador, há uma ficcionalização. Transitando permanentemente entre esses dois pólos, não é de surpreender que haja interpretações distintas quanto à natureza das obras.

Ao não deixar explícita em nenhum momento a sua pretensão pessoal quanto a isso e manter-se em um limiar duvidoso, Panahi, uma vez mais em consonância com a inclinação da arte pós-modernista, acaba por superar a antiga oposição entre ficção e realidade. Ao assumir a subjetividade, com o claro propósito de oferecer uma informação sobre a realidade, Panahi aposta na ficção como alternativa de conhecimento sobre o mundo. Ainda que, por hipótese, nada do que está na tela seja de fato espontâneo, a ficcionalização também é capaz de oferecer “verdades”. (JAMESON, 1997)

3.3.5 A reflexão sobre o fazer cinematográfico

Em outro movimento autorreferencial, os filmes se voltam de forma reflexiva para a realidade da produção cinematográfica no Irã – que, conforme discutido anteriormente, é permeada

por restrições e violenta censura.

Além das passagens já citadas em que Panahi relata projetos que foram barrados pelos órgãos governamentais, em uma sequência de *Isto Não É Um Filme* ele conversa com uma colega cineasta ao telefone sobre sua situação judicial e ouve dela um relato sobre o receio da comunidade cinematográfica local quanto à intensificação da repressão: *“O que acontece é que todo mundo está ficando muito assustado. Quero dizer, eu não sei...Transformando cada pequena ocorrência em um grande problema para nós fez com que todos chegassem a um nível de dormência”*.

Em *Táxi Teerã*, esse mesmo movimento se verifica em dois momentos. A figura do vendedor de DVDs piratas retrata as limitações à importação e circulação de filmes estrangeiros, o que estimula o mercado ilegal. A própria evolução da cinematografia iraniana parece comprometida, o que é simbolizado pelo personagem do estudante de cinema, que só tem acesso a certos filmes via contrabando. O próprio vendedor, em um diálogo com Panahi, faz essa análise, ao justificar seu trabalho: *“Isso é uma atividade legal também. Não exibem esses filmes no Irã. Como os estudantes vão assistir?”*.

Em um segundo momento, o filme retoma a reflexão quando a sobrinha está no carro e conta a Panahi sobre o filme que precisa produzir. A ordem era realizar um filme “distribuível”, ou seja, estivesse de acordo com as exigências da legislação para que um projeto tenha a sua circulação autorizada pelas autoridades governamentais.

Após a ativista relatar a violência sofrida por presos políticos, a menina pergunta a Panahi o que é o “realismo sórdido” que está entre as vedações impostas aos filmes. O diálogo que se dá é o seguinte:

“Sobrinha – O que exatamente é realismo sórdido?”

Panahi – Isso não está nas suas instruções?

Sobrinha – A professora até explicou, mas não entendi. Explicou mal! Ela disse que é mostrar o que é real, mas não real real. Então ela disse que, se a realidade é escura e desagradável, não se deve mostrar. Pessoalmente, não entendo a diferença. Real, irreal...Honestamente, não entendo.

Panahi – São realidades que eles não querem mostrar. Como o que a moça contou há pouco...

Sobrinha – São coisas que eles mesmo fazem, mas não querem mostrar. Enfim...não entendo!”

Quando fica sozinha no carro, a garota percebe um casal de noivos passando próximo dali e resolve gravá-los. O noivo deixa cair uma nota de dinheiro no chão e um jovem catador de latinhas recolhe e põe no bolso, sem o casal perceber. A ação é toda registrada pela câmera da sobrinha, que fica desesperada já que acabou por captar uma ação de corrupção moral – o que faria com que seu filme deixasse de ser “distribuível” pelas leis islâmicas. A garota, então, chama o catador e pede a ele que devolva o dinheiro: “*Minha professora disse que temos um mês para fazer um filme distribuível. Você pegou aquele dinheiro e agora o filme não é mais distribuível*”.

Dessa forma, os filmes acabam por ironizar e denunciar o aparato repressivo que age sobre a produção cinematográfica no país. O que está implícito, tal qual observaram Meleiro (2006) e Camargos e Carranca (2010), é que a normatização à qual está subordinada a realização de filmes induz os autores a retratarem uma visão desenhada sobre a sociedade, livre de desvios morais, em uma tentativa de mascarar a contraditória realidade.

Mais uma vez, o uso estratégico da metanarrativa - as obras se voltam sobre o contexto em que estão inseridas – serve a um propósito de cunho político: ao apontar uma realidade, olhando para si mesmo, Panahi contesta um sistema estabelecido e uma autoridade. Conforme definiu Vaughn (1984), por meio da metaficção se reivindica a autonomia individual.

3.3.6 Observações gerais

Valendo-se da categorização de filmes autoreflexivos proposta por Chinita (2012), é possível afirmar que *Isto Não É Um Filme* e *Táxi Teerã* constituem filmes de metanarrativa híbrida, que mesclam narração diegética e intradiegética. Conforme se viu, ambos são marcados pela superposição de diferentes níveis narrativos, o que faz com que a posição do narrador se desloque ao longo dos filmes. Isso se dá, por exemplo, quando por meio de montagem a imagem captada pela câmera diegética principal se alterna a imagens captadas por outras câmeras diegéticas. Assim, o ponto de vista do espectador passa a ser, temporariamente, o ponto de vista de personagens que conduzem câmeras diegéticas.

Esse deslocamento narrativo também se dá por meio da técnica do *mise en abyme*, quando novamente há superposição de níveis narrativos na medida em que os filmes fazem referências, mais ou menos explícitas, a outros filmes. Vale lembrar que, segundo Chinita (2012), o *mise en*

abyrne constitui o alicerce estrutural da metanarrativa híbrida. Além disso, quando o filme expõe seus códigos de criação (ao mostrar personagens manipulando câmeras, propondo reflexões sobre o fazer fílmico e fazendo referências diretas ao realizador dos filmes, que também é personagem, e sua história particular), complexifica-se ainda mais os níveis narrativos, na medida em que a instância da enunciação (o filme sendo feito) e a instância do enunciado (o filme em si) passam a coexistir na tela.

Mais do que isso, ambos os filmes parecem procurar se situar em uma fronteira tênue entre o ficcional e o não ficcional. De um lado, as obras se valem de uma estética naturalista extrema, valendo-se do “tremido” e da “brusquidão”, da luz natural e dos pormenores inúteis como efeitos de real, em uma evidente tentativa de conferir autenticidade ao conteúdo. Fica claro que Jafar Panahi pretende oferecer uma visão sobre uma realidade afílmica – qual seja, o contexto político de seu país, a censura imposta à produção cinematográfica e a arbitrariedade de sua condenação judicial e privação de produzir filmes.

No entanto, ao mesmo tempo em que apontam para a direção de um realismo estético, também apontam para o caminho inverso: o reconhecimento do seu status ficcional e da impossibilidade de apreensão direta da realidade afílmica. Conforme se mostrou, os filmes são marcados, do início ao fim, por vestígios de subjetividade que, estrategicamente, operam como marcas da enunciação fílmica. Não é por acaso que, em dado momento de *Isto Não É Um Filme*, o próprio Panahi se depara em um conflito contra o imperativo da ficcionalização: quer expressar uma verdade, mas percebe que não gera senão ficções.

Chinita (2012) também observou que os filmes de metanarrativa híbrida são invariavelmente autoreflexivos e têm como objetivo genérico precisamente a reflexão sobre a dicotomia realidade/ilusão. Em *Isto Não É Um Filme* e *Táxi Teerã*, isso não poderia estar mais evidente. Por meio de sua estética realista, que rompe com as estruturas ficcionais clássicas, os filmes respondem à demanda contemporânea por expressões e produtos que ofereçam aparências de não-intermediação subjetiva. Paradoxalmente, os filmes também chamam a atenção permanentemente para as marcas de enunciação, evocam a inevitabilidade da ficcionalização e negam a possibilidade de acesso direto à realidade afílmica.

Cabe voltar a Casetti (in: JOST e GAUDREULT) e suas propostas de configurações com base nas funções e valores que adquirem nas obras as três instâncias da enunciação fílmica (Eu-

enunciador, Tu-enunciatório, Ele-enunciado). Como dito, os filmes de Panahi são marcados por superposições de diferentes níveis narrativos e deslocamentos temporários da condução narrativa. Por isso, é possível identificar tanto configurações subjetivas – quando o ponto de vista do espectador coincide com o ponto de vista dos personagens (nas subnarrações) – quanto configurações de emissão – quando o enunciado interpela diretamente o enunciatório (nas passagens em que os personagens se voltam diretamente à câmera).

A configuração predominante, no entanto, é seguramente a objetiva irreal. Os movimentos metanarrativos estudados anteriormente tornam explícita e ostensiva a presença do realizador (enunciador) nos filmes, que a todo momento orientam o espectador a perceber a sua interferência subjetiva, negando a neutralidade da imagem e da própria aparência de realidade oferecida pelas opções estéticas. Embora retratem um contexto político particular do Irã e façam referência à trajetória particular de Panahi, oferecendo comentários e reflexões acerca de todas essas circunstâncias, os filmes são, acima de tudo, filmes sobre o cinema. Ao radicalizar as potencialidades narrativas da chamada sétima arte, tensionando à última potência os limites entre a ficção e a não ficção, o que os filmes fazem é jogar luz sobre esses limites diante do espectador, ao invés de escamoteá-los

A superposição de diferentes níveis narrativos e o fato de os filmes negarem a própria realidade faz deles profundamente irônicos – aqui, entendendo a ironia como um enunciado que nega a si mesmo. Isso fica claro, por exemplo, na escolha do título *Isto Não É Um Filme* – que remete automaticamente à já citada obra *A traição das imagens*, de René Magritte, e à frase “isso não é um cachimbo”. Embora o filme contenha inúmeras referências diretas à realidade afilmica e se apresente como um registro bruto desta realidade (a ponto de alguns classificarem-no como documental), a negação presente no título, muito semelhante à da famosa pintura, sinaliza para uma negação explícita da possibilidade de se acessar o real afilmico. Os recursos metanarrativos empregados ao longo do filme e as complexificações geradas a partir dos níveis narrativos superpostos, assim como em *Táxi Teerã*, reforçam esse postulado, ainda que a estética realista aponte na direção contrária.

Com este título, Panahi também ironiza os limites impostos à sua atividade enquanto realizador. Durante todo o filme, ele nega estar fazendo o filme e se vale de brechas no texto legal para tentar provar que o que está expresso na imagem não é uma ficcionalização e, sim, um registro direto da realidade afilmica. Como ele próprio reconhece a inevitabilidade da ficção, o “Isto Não É

Um Filme” não passa de uma ousada “dissimulação” perante aos seus censores – na prática, quase um deboche, visto que a ironia está evidente. Faz-se um filme sem dizê-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se apresentou nesta pesquisa foi uma possibilidade de compreensão acerca de duas obras fílmicas de origem iraniana, *Isto Não É Um Filme* e *Táxi Teerã*, do diretor Jafar Panahi. Refletiu-se sobre os filmes à luz de uma base conceitual acerca do contexto sociocultural, político e estético no qual se situam, tanto em um recorte particular (a censura imposta à produção cinematográfica do Irã na atualidade) quanto em um recorte global (a crescente demanda por realismo no contemporâneo, a transição para o paradigma da Pós-modernidade e a ascensão de uma arte pós-modernista, que rompe com a tradição modernista e permite a emergência de obras cada vez mais complexas).

Os objetivos dessa investigação eram verificar como todas essas circunstâncias se manifestam na estrutura da obra, sem se limitar a descrevê-las, mas aprofundando uma reflexão sobre seus significados. Partiu-se de um movimento estético cada vez mais explorado na arte contemporânea, sobretudo no cinema: a metanarrativa. Os recursos autoreflexivos estrategicamente empregados serviram como chave hermenêutica para a investigação verificar de que forma os filmes ilustram o momento de mundo em que se vive.

O percurso teve início com um levantamento bibliográfico que fornecesse os fundamentos conceituais para a análise. Buscou-se, em um primeiro momento na teoria da literatura e depois na teoria do cinema, revisar o entendimento sobre a relação entre a arte e a realidade social. Na sequência, discutiu-se a afirmação do realismo enquanto estética e a voga do realismo no contemporâneo, enquanto reação ao esgotamento da intermediação promovida pela ascensão dos media no decorrer do último século.

Em um segundo momento, discutiu-se os fundamentos da chamada Pós-modernidade e as implicações desses nas expressões artísticas surgidas nos últimos anos. A uma dessas expressões, dedicou-se maior atenção: as obras autoreflexivas, em especial no campo do cinema, que em um sentido inverso à neutralidade pregada na Modernidade, caracterizam-se por assumirem-se enquanto enunciados e sublinharem a inevitável subjetividade implícita.

A partir deste arcabouço teórico e por meio de uma abordagem qualitativa baseada em categorias de análise, investigou-se as obras em inúmeras sessões de apreciação e escuta. Concluiu-se que os movimentos estruturais metanarrativos operam estrategicamente e denotam os

significados implícitos às obras. Parte desses significados estão diretamente associados a um contexto político particular: o cerceamento institucional a que está subordinada a indústria cinematográfica iraniana e o drama pessoal do realizador, impedido de executar sua arte por ato sumário e antidemocrático. Por meio dos artifícios metanarrativos identificados e descritos, Jafar Panahi denuncia a injustiça da qual é vítima, reivindica a sua autonomia e defende o poder transformador do cinema.

Seria equivocado, no entanto, restringir a compreensão das obras ao seu caráter político – o que, inclusive, reduziria o seu interesse, já que a abordagem estaria limitada a uma realidade localizada. O que a análise mostrou é que *Isto Não É Um Filme* e *Táxi Teerã* têm uma importância que transcende a cinematografia iraniana e, de certa forma, transcende até o campo do cinema. Como dito, os filmes são, acima de tudo, exercícios contemporâneos e pós-modernistas de tensionamento dos limites da relação entre ficção e realidade. Em um movimento absolutamente irônico, os filmes praticam uma estética realista mas inundam-se de marcas de enunciação que não fazem senão negar o preceito do realismo – a crença de que é possível acessar a realidade sem uma intermediação. As obras reivindicam essa intermediação e provam de inúmeras e criativas formas, ainda poucas vezes vistas mesmo no cinema contemporâneo, que essa intermediação está sempre lá.

Eis que a discussão iniciada na tradição clássica sobre arte e realidade, e que foi o ponto de partida deste trabalho, ainda não se esgotou. Os filmes de Panahi, com suas apuradas propostas de complexificações desses limites, demonstram que ainda há muito a se refletir. Essa relação, parece-nos, não é estanque: à medida que a arte se transforma, novas possibilidades se abrem, a sua relação com a realidade também se modifica.

Com a profusão de novas experimentações estéticas a cada ano, cada vez mais ricas e complexas, impõe-se a necessidade de investigações como esta, que deem conta de seus potenciais. Acredita-se, pois, que a presente pesquisa possa contribuir para investigações futuras acerca da arte autoreflexiva e da arte pós-modernista em geral.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aline Moreira do. **A representação da mulher em O Círculo de Jafar Panahi: o Irã, o Islã e o cinema (1979-2001)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

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

ALVARENGA, Nilson Assunção. LIMA, Marília Xavier. O “Retorno do Real” e as formas do realismo cinematográfico contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Vitória, ES. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0524-1.pdf>>. Acesso em: 29 de abril de 2017.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995

BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópoles: Vozes, 2008.

BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade: o que é realismo?**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010

CAMARGOS, Marcia. CARRANCA, Adriana. **O Irã sob o chador: duas brasileiras no país dos**

aiatolás. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

CARROLL, NOEL. Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986.

CHINITA, Fátima. Metanarrativa cinematográfica: a ficcionalização como discurso autoral. In: BAPTISTA, Tiago. MARTINS, Adriana. **Atas do II Encontro Anual da AIM**. Lisboa: AIM, 2012.

COGGIOLA, Osvaldo. **A revolução iraniana**. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida, cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CRAVERO, Mélanie. **This is not a film**: an exploratory examination of recent mockumentaries and their relation to new forms of representation of the real. Disponível em: <<http://dare.uva.nl/cgi/arno/show.cgi?fid=497160>> Acesso em: 27 de abril de 2017.

COSTA, Bruno. Paixão e nostalgia pelo real. In: COMPÓS. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em jun 2010. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt5_bruno_cesar_simoes_costa.pdf>. Acesso em: 29 de abril de 2017.

D'ANGELO, Biagio. Páginas da vida: entre mimesis, Sthendall e reality show. In: GOMES, Renato Cordeiro. MARGATO, Izabel (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: GOMES, Renato

Cordeiro. MARGATO, Izabel (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GAUDREAU, André. JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. da UnB, 2009.

GERHARDT, Tatiana Engel. SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. In: GOMES, Renato Cordeiro. MARGATO, Izabel (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012

GUTFREIND, Cristiane. O filme e a representação do real. In: e-COMPÓS: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/90/90>>. Acesso em: 29 de abril de 2017.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**. Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

JAKOBSON, Roman. **Essais de linguistique général**. Paris: Editions de Minuit, 1963.

LIGNANI, Rafael. Dziga Vertov: uma revolução. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (Org.). **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

LINS, Consuelo. MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LIPIETZ, Alain. **O mundo do pós-fordismo**. Disponível em: <<https://revistas.fee.tche.br/index.php/indicadores/article/viewFile/1256/1613>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2018.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

LOPES, Denílson. Estéticas do artifício, estéticas do real. In: GOMES, Renato Cordeiro. MARGATO, Izabel (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

MARGATO, Izabel (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MARGATO, Izabel. Realismo, ou a arte de criar mundos. In: GOMES, Renato Cordeiro. MARGATO, Izabel (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MELEIRO, Alessandra. **O novo cinema iraniano: arte e intervenção social**. São Paulo, Escrituras Editora, 2006.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

MOUSINHO, Luiz Antonio. OLIVEIRA, Rayssa Mykelli de Medeiros Oliveira. Os dispositivos metaficcionalis e a imbricação de forma e conteúdo em O Artista. **Revista Livre de Cinema**, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 4-15, janeiro-abril 2018. Disponível em: <<http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/166>> Acesso em: 17 de janeiro de 2018.

PICCININ, Fabiana. Onde o jornalismo mostra e reflete sobre seu fazer: o caso do documentário contemporâneo. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 27, n. 66, p. 236-242, setembro-dezembro 2013. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2013.27.66.10/3797>> Acesso em: 29 de abril de 2017.

PINTO, Ivonete. **Descobrimo o Irã**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1999.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

PERNISA JÚNIOR, Carlos. Por que revisitar Um homem com uma câmera. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (Org.). **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

PLATÃO. **A república**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

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

SALES, Michelle. Um olhar para o realismo: da Geração de 70 aos novos realistas. In: GOMES, Renato Cordeiro. MARGATO, Izabel (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: GOMES, Renato Cordeiro. MARGATO, Izabel (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

VAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Routledge, 1984.

VISENTINI, Paulo. **O grande Oriente Médio: da descolonização à primavera árabe**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!:** cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

G216m Garcia, Pedro Piccoli
Metanarrativa, pós-modernidade e política em *Isto não é um filme* e *Táxi Teerã*, de Jafar Panahi / Pedro Piccoli Garcia – 2018.
100 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Demétrio de Azeredo Soster.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Quatrin Piccinin.

1. Narrativa (Retórica). 2. Documentário (Cinema). I. Soster, Demétrio de Azeredo. II. Piccinin, Fabiana Quatrin. III. Título.

CDD: 791.436

Bibliotecária responsável: Jorcenita Alves Vieira - CRB 10/1319