

ESPECTATORIALIDADE CINEMATOGRAFICA E A EXPERIÊNCIA FICCIONAL NOS FILMES BASEADOS EM FATOS REAIS

Ana Camila Esteves¹

Resumo

Este artigo pretende lançar um olhar sobre a experiência de ficção nos filmes baseados em fatos reais. Para tanto, serão abordadas questões referentes à espectralidade cinematográfica, à instituição da ficção e ao processo de identificação entre espectador e personagem, a fim de observar de que forma um filme ficcional estruturado a partir de fatos “reais” – conhecidos do público – afeta o espectador, e de que modo é possível lidar com as fronteiras entre “ficção” e “realidade” numa experiência cinematográfica desse tipo.

Palavras-chave

Cinema; experiência ficcional; espectralidade

Abstract

This article aims to take a look at the experience of fiction in films based on real events. To do so, will address issues relating to spectatorial experience with cinema, to institution of fiction and the process of identification between spectator and character, in order to observe how a fictional movie structured from “real” facts - known to the public - affects the viewer, and how it is possible to deal with the boundaries between “fiction” and “reality” in a cinematic experience like that.

Keywords

Cinema; fictional experience; spectatoriality

Filmes baseados ou inspirados em fatos reais apresentam uma complexidade teórica que não tem recebido muita atenção. Se muita discussão existe em torno de filmes documentários, que cada vez mais utilizam recursos narrativos ficcionais, comprometendo seu lugar de documentário ou seu compromisso com a objetividade do relato, pouco se tem falado sobre o modo como filmes de ficção baseados em fatos reais interpelam o espectador e imprimem (ou, pelo menos, tentam imprimir) nele um determinado ponto de vista acerca de um personagem ou acontecimento real. Se as diversas teorias da espectralidade cinematográfica se debruçam sobre de que modo o espectador experimenta a ficção no cinema, por que ele se compadece ou fica com medo ou tem uma série de outras reações emocionais e sensoriais às histórias e personagens que sabe não serem reais, poucas vezes os filmes de ficção com base em histórias reais são trazidos à tona nessa discussão.

O objetivo desse artigo é tentar proporcionar uma reflexão sobre o tema, enfatizando a questão dos filmes ficcionais inspirados em fatos reais na experiência de ficção do espectador de cinema, pensando sobre de que modo o espectador é interpelado por filmes desse tipo e quais são as diferenças em termos de espectralidade entre filmes de ficção e filmes de ficção baseados em fatos reais. A partir das teorias acerca da espectralidade cinematográfica e de considerações sobre a instituição ficcional e do que nela está implicado, pretende-se mostrar que, mesmo em estudos que respondem de modo, até agora, convincente a questão da experiência ficcional no cinema, ainda não há um esforço teórico em pensar os filmes de ficção que se baseiam em acontecimentos da realidade “conhecida”. Se há toda uma corrente de estudos sobre a experiência ficcional no cinema, de um lado, e sobre o problema da verdade e da objetividade do documentário, por exemplo, de outro, os filmes ficcionais baseados em fatos reais parecem estar no meio do caminho e oferecem outra problemática teórica que envolve questões referentes à espectralidade cinematográfica, à instituição da ficção e ao processo de identificação entre espectador, personagem e trama.

Impressão de realidade no cinema

Os primeiros teóricos de cinema, nas décadas de 10 e 20, já se dedicavam a pensar sobre o posicionamento do espectador diante da imagem projetada e das histórias contadas através do cinema. De Munsterberg a Kracauer, passando por Balázs e Arnheim, não houve um que não houvesse tentado explicar de forma racional o que acontece com um

espectador cinematográfico ao ver a “realidade” projetada de forma tão fiel numa tela. Talvez pelo fato de alguns desses teóricos terem uma formação em psicologia e terem publicado teorias do cinema com base na psicologia do cinema, a saída mais comum para a “magia” da projeção cinematográfica foi a de que o cinema teria um efeito ilusionista sobre espectador, como se, durante uma projeção, ele estivesse numa experiência similar à do sonho. Mesmo os teóricos de décadas posteriores continuaram insistindo em explicar a relação entre cinema e espectador a partir da idéia de sonho e ilusão – ver um filme era como sonhar acordado, como se houvesse uma fuga espontânea da realidade.

Segundo, Susanne Langer, o filme realiza o que chama de “poderosa ilusão”,

(...) não de coisas que estão acontecendo, mas da dimensão em que elas acontecem - uma imaginação criativa virtual; pois parece nossa própria criação e experiência visionária direta, uma “realidade sonhada”. (...) O fato de um filme não ser uma obra plástica, mas uma apresentação poética, explica o seu poder de assimilar os materiais mais diversos e transformá-los em elementos não-pictóricos. Como o sonho, ele cativa e mistura todos os sentidos; a sua abstração básica - aparecimento direto - é feita não só por meios visuais, embora estes sejam de suprema importância, mas por palavras, que pontuam a visão, e por música, que sustenta a unidade de seu “mundo” mutante. (Langer, 1953: 427-431)

O argumento principal dos autores dessa linha de pensamento era de que, diferente dos outros tipos de ficção, o cinema tem atributos particulares que fazem que ele tenha esse efeito enganoso, ilusório, que leva a uma supressão da consciência do espectador, que só responde à história narrada e aos personagens construídos pelo fato de acreditar tratar-se de realidade. Não era o caso, porém, de achar que o espectador considera que a “realidade” que vê na tela é, de fato, real, mas que ele se envolve no jogo ficcional como se o que é projetado fosse verdade. Desse pressuposto vieram as teorias do “faz-de-conta” (*making believe*), a idéia de que o espectador “faz-de-conta” que acredita ser real o que está acontecendo, “faz-de-conta” que sente medo ou tristeza ou qualquer outro tipo de sentimento ou sensação, porque é “levado a crer” que tudo aquilo que acontece é real. Sustentando esse pensamento, somente com algumas pequenas diferenças conceituais, escreveram Munsterberg (1916), Arnheim (1932), Bazin (1957), Balázs (1923), Metz (1965) e Morin (1956), entre muitos outros mais recentemente.

Murray Smith vai de encontro a todas essas teorias ao afirmar que a idéia de que o cinema é uma experiência ilusionista não dá conta de explicar adequadamente a experiência ficcional cinematográfica do espectador. Em seu artigo de 1995, o autor constrói um panorama das diversas hipóteses acerca da experiência ficcional no cinema, tentando romper com a idéia de que o cinema é uma experiência ilusória. Para Smith, é ingênuo afirmar que o espectador precisa acreditar que o que é projetado na tela é real, além de essa hipótese desconsiderar o que o autor chama de instituição da ficção. Para Smith, trata-se de uma instituição socialmente reconhecida

(...) com regras e papéis bem conhecidos: um “modo reconhecido de comunicação”, nas palavras de D. W. Harding, “uma técnica reconhecida de especulação sobre os imprevistos da vida real”. Essa instituição se fundamenta tanto sobre convenções textuais – preâmbulos narrativos, por exemplo – como sobre práticas contextuais. (...) Em geral, a ficção revela-se como ficção, o que possibilita que a ela se responda de uma maneira diferenciada daquela apropriada aos acontecimentos e pessoas reais. Ao nos envolvermos com uma obra ficcional, jamais nos sentimos ludibriados. (Smith, 2005: 145-146)

Mesmo a compreensão mais básica de um filme de ficção demanda que jamais deixemos de atentar ao fato de que se trata de uma representação construída com base em convenções. A instituição da ficção pressupõe que mesmo a resposta mais emotiva à qualquer narrativa ficcional não envolve engano ou ilusão: é uma resposta produzida com base em convenções e não na repressão da consciência que destas tem o espectador. A solução sugerida por Smith é a de que a experiência ficcional demanda a ativação da imaginação, sendo a resposta à ficção uma habilidade, um processo psicológico diferenciado e consciente. Segundo ele, há um estímulo imaginativo no cinema de ficção que constrói uma experiência sensorial e posiciona emocionalmente o espectador diante do filme.

Por um lado, os filmes de ficção nos brindam com complexos cenários narrativos, estimulando o envolvimento de nossa imaginação, de modo que os possamos fruir por completo; por outro lado, o cinema se caracteriza como um “dispositivo” com a capacidade, ainda que limitada, de induzir percepções e sensações que esperaríamos experimentar nas situações ficcionais para as quais ele estimula nossa imaginação. (Smith, 2005: 156)

Para Smith, a imaginação surge da capacidade do espectador de compor representações mentais dos objetos reais ausentes ou dos objetos irreais fictícios. Ou seja, o cinema induz ilusões perceptivas pontuais que provocam a platéia como se aquilo fosse real, mas esse fato não altera o conhecimento que o espectador tem do jogo ficcional ali explícito, da instituição da ficção. Apesar de a teoria da espectralidade proposta por Smith, enfatizando a atividade imaginativa do espectador diante da ficção, seja quase totalmente satisfatória ao tentar responder à questão, fica a dúvida sobre como o público responderia, então, a filmes de ficção baseados em fatos reais. Se, em sua relação com a ficção, o espectador precisa reconhecer que se trata de uma representação que toma como referência a realidade, mas não pode ser entendida como real, como resolver a questão acerca dos filmes baseados em fatos reais?

Processo de identificação

Para tentar lançar um olhar sobre essa problemática, sugere-se aqui que nos voltemos para o pressuposto de que parte do prazer estético da atividade do espectador se dá em função do que Edgar Morin e Christian Metz chamaram de *identificação*. Apesar de os dois autores terem uma diferente noção do que vem a ser esse processo de identificação entre o público e a história narrada ou os personagens, e de terem utilizado esse mesmo pressuposto para diferentes fins que aqui não nos é útil, convém observar que ambos reconhecem haver na apreciação cinematográfica esse processo de *aproximação*, uma das razões pelas quais o espectador desfruta da ficção como se aquilo fosse real.

Morin (1953) fala de uma *disponibilidade afetiva*, um processo de projeção-identificação que advém do que chama de “afinidades” entre cinema e magia, sonho, ilusão. Ignorando essa afirmação, a qual já descartamos antes, nos interessa a idéia de Morin de que a projeção permite ao espectador identificar-se com o projetado, o que dá lugar à essa predisposição afetiva do público para com os personagens e histórias narradas na tela. Para Morin, o cinema é “a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base” (1953). Dentro da literatura sobre cinema, Morin corresponde a um exemplo da vinculação entre o fenômeno da identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a

“alma do cinema”. A participação afetiva deve ser considerada “como estado genético e como fundamento estrutural do cinema”.

Já Metz (1965) trata do que chamou identificação cinematográfica primária, quando o olhar do espectador se confunde com o olhar da câmera, e identificação cinematográfica secundária, quando há uma identificação entre o espectador e o olhar de personagens ou de qualquer outro elemento ficcional representado. Segundo ele, há uma predisposição fetichista e *vouyerística* por parte do espectador que é alimentada pelo cinema, o que o faz ser passivo diante da construção de um filme de narrativa clássica, por exemplo.

Mais recentemente, François Jost (1992) argumenta que

(...) se as imagens nos retêm, se somos capazes de discutir por causa delas à saída do cinema ou ao vermos televisão, é que, longe de as tomarmos por imitação ou duplicação do mundo filmado, não paramos de fazer delas um mundo à nossa imagem. Um mundo submetido às narrações que temos na nossa cabeça, onde compreendemos as personagens confrontando o seu ambiente cognitivo com o nosso, um mundo, sobretudo, que interpretamos em função das intenções que atribuímos ao responsável da comunicação narrativa. (Jost, 1992: 56)

Outra noção que nos é útil aqui é a de Iris Murdoch (1971) sobre o repertório de experiências não conhecidas do espectador que podem ser “vivas”, experimentadas através da ficção. Referindo-se à literatura, Murdoch afirma que um romance oferece ao leitor a oportunidade de imaginariamente experimentar situações, sistemas de valores e pessoas, radicalmente distintos daqueles com os quais está familiarizado. Para Paul Taylor (1981), a ficção e a imaginação oferecem ao espectador um modo de avaliar suas prováveis respostas a situações hipotéticas e de apreciar os sentimentos de outras pessoas que passam por situações pelas quais ele pode vir a passar. Jean Mitry (1963) diz, ainda, que o cinema é um dos maiores instrumentos do homem, pois permite ao espectador comparar seus modos de ver e avaliar a realidade com os de outras pessoas, projetando novos significados de volta à realidade, significados esses que necessariamente enriquecem o mundo em que vivem.

Filmes como *Minha Vida Sem Mim* (2003), por exemplo, podem proporcionar ao espectador o imaginar-se estar na pele de uma jovem mãe de duas filhas pequenas que

sabe ter uma doença terminal e que escreve uma lista das coisas que gostaria de fazer antes de morrer. Ou, ainda, um filme como *PS Eu te Amo* (2007), história a partir da qual o espectador pode imaginar o que faria no lugar de uma mulher que acaba de perder o marido com quem acaba de casar, ou como ela se sente nesta situação. Também experiências de outra ordem como imaginar-se vivendo um grande amor (*Titanic* [1997], *As Pontes de Madison* [1995], *Harry & Sally* [1989]), lidando com problemas em uma família desestruturada (*Heróis Imaginários* [2004], *Pequena Miss Sunshine* [2006], *Do Jeito que Ela é* [2003]) ou salvando-se de situações perigosas (*Vôo Noturno* [2005], *Valente* [2007], *Quarto do Pânico* [2002] ou qualquer filme de terror, suspense ou ação) – são inúmeros os exemplos de ficção cinematográfica que oferecem esse tipo de experiência ao espectador.

Smith afirma que a experiência da ficção permite ao espectador o desengajamento, o descompromisso. A ação ficcional, apesar de causar emoções e sensações no espectador, dele não demanda nenhum tipo de posicionamento ou atitude em relação aos problemas daquele enredo específico. No filme *A Escolha de Sofia* (1982), por exemplo, sofremos quando a personagem tem de decidir qual filho irá deixar que morra no campo de concentração e ainda nos damos ao luxo de duvidar de seu caráter, depois de tudo o que acompanhamos de sua trajetória, mas ninguém demanda de nós, espectadores, que tomemos alguma decisão naquela situação. Afinal de contas, esta situação pode ser até real, mas não faz parte da nossa realidade. Quem tem que tomar decisões é Sofia.

“Baseado em fatos reais”

Porém reconhecer que há no espectador uma predisposição em relacionar-se afetivamente com a ficção – que oferece um modo de ter contato com experiências desconhecidas – ou que não há um engajamento com as histórias ou personagens não resolve o problema de a apreciação de um filme baseado em fatos reais causar uma resposta ficcional diferenciada. Ora, se um filme de ficção pode construir um cenário com o qual o espectador pode se identificar, principalmente por estimular sua atividade imaginativa e não demandar um compromisso real moral ou de qualquer outra ordem, claro está que essa mesma identificação pode ser atualizada em filmes de ficção com base em fatos reais. O problema está no fato de, nesses casos, o personagem “ficcional” não ser exatamente uma *ficção*, ainda que continue sendo uma *representação*. Em

filmes como *Helter Skelter* (2004), *Johnny e June* (2005) ou *Cazuza* (2004), por exemplo, a idéia de contratar atores fisicamente muito parecidos com Charles Manson, Johnny Cash e Cazuza tem a intenção primeira de estabelecer para o espectador uma situação de reconhecimento imediato. O público sabe que não está vendo a reprodução “real” dessas pessoas reais, mas a proximidade física entre “personalidade” e personagem estabelece um *efeito de realidade* que torna mais crível o jogo ficcional.

Por outro lado, não se trata apenas de um problema de *mímesis*, afinal qualquer filme de ficção “realista” – ou seja, os que não pretendem construir um mundo fantástico ou mundos possíveis diferenciados de qualquer nível, como as séries *Harry Potter* e *Senhor dos Anéis*, entre tantos outros – utiliza o mesmo recurso. Em filmes de ficção baseado em fatos reais, estamos diante de histórias de pessoas “de verdade” e, muitas vezes, pessoas essas que tiveram uma vida pública ou que, por alguma outra razão, são conhecidas do público. Desse modo, o horizonte de expectativas que um filme baseado em fatos reais oferece ao público não é o mesmo que qualquer outro filme de ficção. Se um espectador vai ao cinema assistir a uma comédia romântica, por exemplo, já espera estar diante de uma história sobre um casal que se conhece e se apaixona, mas que tem que resolver uma série de desencontros até que possa, finalmente, ficar junto. Pode rir, chorar, se emocionar ou se irritar com os personagens ou com o desenrolar da trama, principalmente porque sua imaginação está ativada a todo momento – afinal de contas, em que mundo perfeito um casal é tão lindo e apaixonado e faz tantas promessas de amor eterno se não no mundo do cinema? Mas se vai ao cinema assistir a *O Pianista* (2002), tem consciência de estar indo ver um drama baseado na autobiografia do pianista polaco judeu Władysław Szpilman, que conseguiu resistir à perseguição nazista na Polônia na época de Segunda Guerra mundial. Aqui ele também pode sofrer e se emocionar, mas certamente o fato de saber que a história de verdade aconteceu lhe dá um lugar privilegiado para as suas respostas emocionais.

De fato, o *plus* que um filme de ficção baseado em fatos reais oferece tem a ver com a liberdade que a construção da narrativa ficcional oferece ao realizador. Se o documentário sempre tem de lidar com questões éticas relativas ao seu formato e objetivo, a ficção tem, em teoria, liberdade para tratar uma história de forma a construir efeitos emocionais e disposições afetivas no espectador sem se preocupar com fidelidade, objetividade ou problemas de “interferência” no real. Um documentário

sobre a vida do cantor Ray Charles, por exemplo, certamente ofereceria ao espectador informações didáticas sobre a cronologia da sua vida, apresentaria depoimentos de pessoas relacionadas à ele, mostraria imagens de lugares que tiveram alguma importância na trajetória do cantor, culminando nas causas e na ocasião de sua morte, além de, provavelmente, enaltecer seu talento, sucesso, decadência e importância para a história da música americana.

Porém, o filme *Ray* (2004), ficção sobre a história da vida de Ray Charles, dedicou-se a explorar a personalidade ambígua do cantor, seus problemas na infância, sua cegueira, seus relacionamentos afetivos e o caos que transformou sua vida após conseguir sucesso no mundo da música. Dispositivos narrativos cinematográficos trabalham em função da construção ficcional na intenção de moldar uma disposição afetiva do espectador, oferecendo-lhe espaço para se emocionar com aquela história real que está sendo representada. Desse modo, o espectador se depara com um terreno propício para reações emocionais e sensoriais, que são realçadas pelo fato de aquela história ser real. O engajamento não sofre, nesse caso, nenhuma alteração, mas o fato de o espectador estar diante de uma história tão emocionante e que, ainda por cima, é uma história que realmente aconteceu, pode lhe dar a sensação de que sua disposição afetiva, seu riso, seu choro, seu compadecimento, tristeza ou alegria são, de fato, genuínos e não apenas uma reação a um estímulo imaginativo. Em geral é justamente isso que as “cinebiografias” buscam oferecer ao espectador: a sensação de conhecer mais de perto aquela personalidade conhecida através somente da mídia. E se a biografia tem algo de chocante, emocionante ou trágico, tanto melhor, pois mais fácil será estimular a participação afetiva do público.

Há também muitos filmes que se baseiam em histórias de pessoas desconhecidas, mas que, por alguma razão, Suas trajetórias de vida foram chamativas o suficiente para se tornar roteiro de cinema. É o caso do filme *Na Natureza Selvagem* (2007), por exemplo, adaptado de um livro reportagem do jornalista Jon Krakauer, que conta a história do jovem americano Chris MacCandless, que largou a vida confortável que tinha para poder viver na selva do Alasca, onde acabou morrendo de inanição. Longe do tom documental que predomina na linguagem do livro, o filme se debruça sobre a intimidade do rapaz, aproximando-o do espectador através da narração em primeira pessoa das suas motivações, sonhos e ações. Apesar de também contar com narração em off da

representação de pessoas ligadas à vida de Chris, o filme claramente dá mais espaço ao personagem falando por si só. O filme nos faz acompanhar Chris lado a lado, inclusive nos pondo a par de suas contradições e ambigüidades. Desse modo, o processo de identificação espectador-personagem se dá de forma bastante fácil, o que, mais uma vez, permite algo de genuíno no posicionamento afetivo do público com relação a esse personagem. Se Chris MacCandless, sendo um personagem ficcional ou não, ofereceu à maioria dos espectadores do filme a vontade de largar tudo e ir “se encontrar” em contato com a natureza, saber que Chris realmente existiu, realmente largou sua vida confortável e realmente levou até o final sua aventura selvagem deixa mais confortável o espectador que chora, sofre, sonha e se identifica com o personagem.

Existem, claro, casos que são de conhecimento do mundo inteiro, como filmes que representam conflitos históricos ou determinados acontecimentos que marcaram a história ou que sensibilizaram a opinião pública. Filmes do cineasta britânico Ken Loach são um bom exemplo disso, como o seu mais famoso, *Terra e Liberdade* (1986), que trata de forma bastante honesta a guerra civil espanhola e seus desdobramentos e contradições, ou o seu recente *Ventos da Liberdade* (2006), que relata as entranhas da relação conturbada entre Inglaterra e Irlanda e os conflitos que levaram à formação do IRA (Irish Republican Army). Ken Loach tem uma predileção por tratar de temas que têm base em ocasiões histórica e socialmente relevantes, e os dois filmes aqui citados são exemplos de uma investida ficcional que tem como pano de fundo dois momentos históricos polêmicos e dos quais a Europa até hoje sofre as conseqüências. Os protagonistas desses dois filmes são homens diretamente afetados por esses acontecimentos e que, diferente do espectador, têm que tomar decisões em relação a eles. Porém, acompanhar de perto, com relatos em primeira pessoa, esses homens que estão vivendo uma situação real, um momento histórico real e de conhecimento mundial, certamente muda a disposição afetiva do espectador.

Não só o Ken Loach como qualquer diretor que se propõe a discutir determinados aspectos de uma situação histórica – como o cineasta Neil Jordan, que coloca como pano de fundo de praticamente todos os seus filmes o conflito entre Irlanda e Inglaterra e as contradições do IRA – pretendem problematizar e oferecer alternativas de pensamento sobre esses momentos históricos. Desse modo, o espectador tem uma resposta diferenciada à ficção nesses filmes, por saber tratar-se de um filme de ficção (e

não um documentário, por exemplo) que remete a acontecimentos reais e que demanda, muitas vezes, um posicionamento político do espectador. Após assistir a quaisquer dos filmes do Ken Loach, é muito difícil que não haja uma reflexão sobre o tema proposto, que diz respeito a conflitos de nível mundial. Obviamente que, se se tratasse de um filme sobre um conflito qualquer inventado, a demanda de um posicionamento do espectador não seria tão grande. No caso aqui descrito, a imaginação é ativada ao nos envolvermos (ou não) com situações e personagens específicos, mas o contexto histórico abordado pela trama de fato existiu e é conhecido do espectador. Assim sendo, a sensação de realidade proposta pelo filme tem mais apelo junto ao público, que sabe se tratar de uma ficção – os personagens nem sempre são inspirados em pessoas reais, como no caso de *Michael Collins – O Preço da Liberdade* (1996), por exemplo – mas sabe também que aquele conflito pessoal do personagem está inserido num contexto maior que não precisa ser “imaginado” porque simplesmente existe, é história.

Outro caso muito comum no cinema são filmes de ficção que propõem uma visão mais íntima de personagens controversos, como o caso de assassinos famosos e hostilizados pela mídia e opinião pública. *Capítulo 27* (2007), o filme sobre Mark Chapman, o assassino de John Lennon, apresenta uma visão intimista e em primeira pessoa desse homem que foi considerado, por muitos, alguém com problemas mentais e claros sinais de esquizofrenia. O longa dedica quase duas horas a oferecer ao espectador outro lado do assassino, o modo como levava sua vida, o que pensava, suas razões para decidir matar o ídolo, todo o complicado processo psicológico de suas ações e sua estranha identificação com o protagonista do livro *O Apanhador no Campo de Centeio*. Ao final da projeção, se o espectador não se compadece totalmente da situação do personagem, pelo menos dedica a ele um olhar diferenciado, em contraposição à hostilidade tipicamente dedicada a um homem com traços claros de loucura que assassinou uma das pessoas mais queridas da história da música. Ora, se se tratasse de uma situação completamente fantasiosa, um filme de ficção que construísse uma situação hipotética, compadecer-se ou não do assassino não seria tão “perturbador” como é o fato de compadecer-se pelo assassino de John Lennon. Os sentimentos e sensações provocados por um filme como *Capítulo 27* não são as mesmas que os provocados pela série de TV *Dexter*, por exemplo, onde não só estamos ao lado do *serial killer* frio e que diz não amar ninguém, mas simpatizamos com ele e torcemos por ele. *Dexter não existe*, sua

construção ficcional livra o espectador de qualquer tipo de disposição moral, mas Mark Chapman existiu e de fato assassinou o ex-vocalista dos Beatles.

Considerações finais

Alguns podem contra-argumentar o que aqui está proposto ao afirmar que tanto filmes de ficção como filmes de ficção com base em fatos reais oferecem do mesmo modo a possibilidade de o espectador experimentar sensações ou situações que não conhece, e que tanto um como outro, dependendo da disposição do espectador, podem ocasionar respostas engajadas. Poderiam afirmar que, ao assistir a um filme como *Tropa de Elite* (2007) ou *Duro de Matar* (1988), a experiência não conhecida de estar inserido no meio do “mundo do crime” seria a mesma, que o processo catártico oferecido por um também é oferecido por outro e que ambos os filmes, independente de serem ou não baseados em fatos ou personagens reais, ativam nossa imaginação ao construírem sua ação em ambientes e situações que não dizem respeito à nossa realidade habitual. Não se pretende, aqui, negar a obviedade desse argumento, mas julga-se necessário considerar que o fato de *Tropa de Elite* ter seu protagonista inspirado em uma pessoa real abre um leque de diferenciadas respostas emocionais à ficção, principalmente pelo fato de o filme, em si, ser um retrato de uma situação específica que se vive na cidade do Rio de Janeiro. Pode-se *imaginar* que policiais americanos de fato tenham que lidar com situações semelhantes às que o John MacClane enfrenta em *Duro de Matar*, assim como esse imaginário pode ser realçado por filmes americanos do gênero policial como um todo, mas não é exatamente a imaginação que é demandada do espectador que assiste à *Tropa de Elite*. É do conhecimento de todos que o filme se inspira num personagem real que vive uma situação real, que, inclusive, faz parte de um dos maiores problemas da sociedade brasileira. Desse modo, responder à ficção proporcionada por *Tropa de Elite* não é apenas responder emocionalmente a uma trama construída de modo ficcional, mas a uma situação real, corrente e preocupante em um país.

Outra contra argumentação possível diz respeito à suposta aproximação entre público e personagens reais hostilizados representados em um filme ficcional. Naturalmente existem filmes ficcionais que se dedicam a retificar a imagem já estabelecida de alguma figura pública, para o bem ou para o mal, como é o caso de *W* (2008) ou *A Morte de George W. Bush* (2006), que claramente pretendem criticar ou ironizar a figura do presidente dos Estados Unidos. Mas não se deve ignorar que há uma série de filmes que

procuram oferecer uma visão alternativa de determinadas pessoas públicas, na intenção de derrubar ou, pelo menos, abranger a visão que se tem dela. Um bom exemplo disso é o filme *Assassinato de um Presidente* (2005), que acompanha a trajetória do homem que, em 1972, planejou seqüestrar um avião e fazê-lo chocar-se com a Casa Branca, na intenção de matar o então presidente dos Estados Unidos Richard Nixon. O longa traça um perfil do personagem de modo que nos compadeçamos de suas razões, que nos sintamos em sua pele, em seu desespero. É provável que ninguém passe a gostar dele, de fato, depois do filme, assim como ninguém começaria a achar que Charles Manson estava certo ao mandar matar os “burgueses egoístas” após assistir *Helter Skelter*, mas dúvidas não há de que uma visão diferenciada e uma outra disposição afetiva são construídas pelo espectador. Afinal de contas, ninguém é a favor do terrorismo e dos homens-bomba, mas, ao ver um filme como *Paradise Now* (2005), fica difícil não parar para pensar e considerar outra visão sobre que é a vida de civis palestinos que têm que lidar com a “obrigação” moral e religiosa de prestar um “serviço” para todo o seu povo. *Paradise Now* não faz nenhum juízo sobre a questão do terrorismo, mas coloca em primeiro plano dois jovens que foram escolhidos para morrer pelo seu povo e de que modo eles lidam com isso. A aproximação entre espectador e personagem é inevitável.

Este artigo, naturalmente, não contempla todas as questões necessárias para se pensar o problema da resposta ficcional à filmes baseados em fatos reais. Tratar de problemas relacionados à representação e pensar nas diferenças de proposta, linguagem e formato entre estes filmes e filmes documentais, por exemplo, é de fundamental importância para que qualquer solução proposta tenha sentido. Além disso, um estudo mais aprofundado sobre a dimensão da experiência estética no cinema também se faz imprescindível. De qualquer modo, não se pretendeu aqui resolver o problema, mas ao menos trazê-lo à luz dos estudos da espectadorialidade cinematográfica, sugerindo que muitas abordagens teóricas dessa questão por vezes negligenciam a resposta ficcional à histórias não-ficcionais. Espera-se haver mostrado, ao menos, que, diante de filmes baseados em fatos reais, a resposta e disposição emocionais do espectador são de outra ordem, diferente das estabelecidas e por tantos teóricos problematizadas. Ainda que se saiba tratar-se de uma representação ficcional, o fato de a trama ser construída a partir de fatos reais modifica as relações entre espectador e impressão de realidade no cinema, o que, por sua vez, desloca de modo, no mínimo, interessante a questão da espectadorialidade cinematográfica em filmes de ficção.

Bibliografía consultada

Andrew, James D. (1989) *As principais teorias do cinema. Uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Arnheim, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989. Tradução de: *Film as Art*.

Balázs, Béla. (1970) *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Mineola: Dover Publications.

Bazin, André. (1991) *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense. Tradução de: *Qu'est-ce que le cinéma?*

Jost, François (1992) *Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision*. Paris, Méridiens Klincksieck.

Kracauer, Siegfried. (1997) *Theory of film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.

Langdale, Allan (ed). (2002) *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York: Routledge.

Metz, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972. Tradução de: *Essais sur la Signification au cinéma*.

Mitry, Jean. (1997) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press Tradução de: *Esthétique et psychologie du cinéma*.

Morin, Edgar, (1956), *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa, Moraes

Smith, Murray. “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção”. In: Ramos, Fernão. (org.). *Teoria Contemporânea de Cinema – Vol. I*. São Paulo: SENAC, 2005 (p. 141-169)

Xavier, Ismail (Org.). (1983) *A Experiência do Cinema*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Graal.

¹ Mestranda em Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PPGCCC-UFBA). Membro do Laboratório de Análise Fílmica, vinculado ao mesmo programa de pós-graduação. Pesquisa o cinema espanhol autoral contemporâneo. Correo electrónico: kamtelle@gmail.com