

Cinema e os imaginários contemporâneos: conferência de encerramento do I Seminário Imaginário e Memória¹

Cinema and Contemporary Imaginary: Closing Conference of the I Seminário Imaginário e Memória

Rogério de Almeida²

DOI: 10.19177/memorare.v7e3202039-49

Resumo: A conferência de encerramento traz ao debate a suposta separação entre real e imaginário para mostrar que ela é impossível. Para expressar essa impossibilidade, parte da discussão cinematográfica entre documentário e ficção, mostrando que os gêneros e as abordagens se confundem desde a origem. Desse modo, o cinema, como arte ficcional, contribui para a compreensão do real, justamente por colocar em circulação imaginários que propõem interpretações possíveis para o que é vivido na contemporaneidade.

Palavras-chave: cinema, imaginário, real, ficção, documentário.

Abstract: The closing conference brings to the debate the supposed separation between the real and the imaginary to show that it is impossible. To express this impossibility, part of the cinematic discussion between documentary and fiction, showing that genres and approaches are confused since the origin. In this way, cinema, as fictional art, contributes to the understanding of the real, precisely by putting into circulation imagery that propose possible interpretations for what is experienced in contemporary times.

Keywords: cinema, imaginary, real, fiction, documentary.

¹ Este texto resulta de Auxílio à Pesquisa concedido pela Fapesp, Projeto 19/00649-6.

² Professor Associado da Faculdade de Educação da USP, coordenador do Lab_Arte e autor, entre outros, de *O Imaginário Trágico de Machado de Assis*, disponível no Portal de Livros Abertos da USP. E-mail: rogeriodealmeida@gmail.com

Certa vez o cineasta chileno radicado na França Raúl Ruiz (2000, p. 86) imaginou um desafio: como seria filmar *A Volta ao Mundo em 80 dias*, de Júlio Verne, em 1900? Os irmãos Lumière provavelmente correriam com o cinematógrafo para o primeiro trem que encontrassem e percorreriam o mundo filmando tudo o que vissem enquanto Georges Méliès recriaria o mundo em seu estúdio e faria seu filme sem sair de lá, recorrendo somente às trucagens e aos efeitos especiais que inventou.

Sabemos que nenhum deles realizou qualquer dessas filmagens imaginada por Ruiz, mas efetivamente criaram, cada um a seu modo, formas diferentes de imaginar a realidade. Os irmãos Lumière deram início ao cinema com tomadas de cerca de 60 segundos (era o que um rolo podia registrar), câmera imóvel num tripé e uma cena do cotidiano, como se a câmera flagrasse um acontecimento banal, sem intenção de o flagrar, registrando-o como que por acaso. Por sua vez, o mágico ilusionista Georges Méliès comprou, depois de muito custo, um dispositivo similar ao cinematógrafo e o utilizou para fazer filmes de ficção, levando as técnicas ilusionistas para a tela, como na famosa película *Viagem à Lua* (1902).

Estamos diante, portanto, de dois modelos de cinema: o documental, responsável pelo gênero cinematográfico chamado *documentário*, e o ficcional, que narra uma determinada história, real ou inventada, mas que é encenada por atores, os quais são dirigidos por uma equipe, que é contratada por produtores e assim por diante.

Esses dois modelos de cinema, o documental e o ficcional, remetem, por sua vez, a uma longa tradição cultural, cujas origens remontam à Grécia Antiga, onde Heródoto fez nascer a História, essa com H maiúsculo e que tem os fatos reais como objeto, mas que convivía com os *aedos* (os poetas de então) e as tragédias e comédias, peças teatrais que reproduziam um texto previamente concebido para ser encenado. Portanto, uma realidade imaginada.

Podemos dizer, portanto, que a tradição nos legou dois regimes de representação da realidade: um que seria verdadeiro e outro fantasioso; um que registra fatos reais e outro que cria ficções. A verdade, de um lado; a fantasia, de outro. Ou, em termos mais filosóficos: de um lado a razão; de outro a imaginação.

De fato, parece ter sido essa a estratégia de validação da verdade na história ocidental, uma história iconoclasta, como pontuou Gilbert Durand (1994), uma história que combate, abomina e execra as imagens, que não as reconhece como portadora de conhecimento, que não respeita sua realidade. Essa mentalidade opera valendo-se de um processo de divisão e hierarquização: aqui está a realidade, lá está a representação. A primeira ocupa um lugar superior, a segunda subordina-se a ela. A razão torna-se, então, o meio de validação da verdade, caminho único de acesso ao que é real. E ao proceder assim relega a imaginação a um papel secundário, que até pode *representar* a realidade, mas não é real em si. A imagem seria um índice que remeteria ao real ou, como se consolidou nessa tradição filosófica, a imagem é a representação mental de um objeto ausente.

Na perspectiva dos estudos antropológicos do imaginário, essa visão, por mais predominante e duradoura que tenha sido, mostra-se equivocada, e, embora haja muitas maneiras de mostrar isso, opto por

recorrer às obras cinematográficas para restabelecer a primazia da imaginação na organização do real.

Voltemos, então, aos primeiros filmes dos irmãos Lumière, às primeiras imagens em movimento registradas pelo cinematógrafo, ao que podemos chamar de realidade, pela primeira vez na história captada pelas lentes de uma câmera e gravada em fotogramas.

O que observarmos nessas primeiras imagens não é o registro imparcial e neutro da realidade, mas a organização premeditada do espaço, o controle do tempo e a perspectivação do olhar. É o que mostra Thierry Frémaux, em seu documentário *Lumière! A Aventura Começa* (2016), ao constatar que as cenas eram previamente preparadas para serem filmadas.

Conhecemos o célebre filmete *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895), mas poucos sabem que há ao menos três tomadas da mesma cena. Os registros da reação da plateia que primeiro viu essas imagens anotavam a saída de uma carroça, embora não a vemos na versão disponível. Só tardiamente se descobriram outras versões, inclusive a que, de fato, mostra a carroça saindo da fábrica. Há também uma certa ordenação no modo como os operários saem, o que permite supor algum tipo de orientação para o registro da cena. *O Regador Regado*, também de 1895, é menos um registro documental que a encenação de uma *gag*, na qual um menino pisa na mangueira do jardineiro interrompendo o fluxo da água, que é restabelecido quando o regador a coloca em seu rosto, molhando-o. O jardineiro, aparentemente bravo, corre atrás do menino e, ao apanhá-lo, retorna ao quadro para então *castigá-lo*. O tratamento, aqui, é similar ao de uma ficção. Em *O Almoço do Bebê* (1895) é evidente a composição da mesa e a encenação do casal, assim como em *Les Forgerons* (1895), em que o “trabalhador” usa camisa branca e gravata e ao final da cena recebe uma bebida, em pleno “horário de trabalho”.

Há assim, uma preocupação, já nessas primeiras películas da história do cinema, em compor a cena nos limites do quadro, organizando antecipadamente o espaço a ser filmado, do primeiro plano à profundidade de campo. Outro aspecto a ser considerado é que, como o rolo registrava algo em torno de um minuto, parece haver premeditação das ações para caberem no tempo até então disponível. Por último, observa-se que o ponto de vista, o lugar em que a câmera se instala também é previamente pensado para a obtenção de um efeito, de uma visualidade que é diferente do modo como o olho percebe a realidade. A manipulação estética, por assim dizer, faz parte do cinema desde seus primórdios, ou seja, sua expressão, por mais direta que pudesse ser, por mais “realista” que se pretendesse, sempre jogou com o imaginário, no sentido de dotar de sentido a realidade, mais do que meramente registrá-la.

Parece-nos, portanto, que a longa tradição ocidental da qual fazemos parte cometeu um grande equívoco ao separar realidade e imaginário e, a partir dessa separação, opor verdade e ficção, categorias que serviram para hierarquizar os saberes de que dispomos. Como funciona essa separação? Nos termos durandianos, trata-se da *Spaltung* diurna e heroica, que se vale da cisão para justificar o combate entre opostos (DURAND, 1997).

Assim, separa-se o bem do mal, o certo do errado, o céu do inferno, a luz das trevas, os anjos dos demônios, os heróis dos vilões, o masculino do feminino, o azul do rosa, a esquerda da direita, os países ricos dos países pobres, os patriotas dos globalistas etc. etc. etc. O *schème*³ é o mesmo. E o conceito durandiano serve aqui para nos lembrar de que há algo anterior às imagens, que é a tendência geral dos gestos de produzir representações. O que isso significa? Que é nosso corpo que produz essas imagens em contato com o mundo objetivo. Assim, para lembramos Durand (1997), a imagem não é produzida dentro de mim, derivada de uma faculdade puramente mental. Do mesmo modo, não vem de fora para dentro, como se a minha mente copiasse o que vê. Aliás, sobre isso, vale a pena nos referirmos à crítica que Richard Rorty (1994) faz a Locke e Kant, que fundamentam o conhecimento como representação do mundo, uma espécie de espelho mental. Para Durand (1997, p. 41), a imagem (e consecutivamente o conhecimento) é produzida no trajeto antropológico, isto é, na troca incessante entre as pulsões subjetivas e as intimações do meio cósmico social.

Isso quer dizer, de maneira mais simples, que as imagens são produzidas pelo corpo em contato com o mundo. Para retomar as separações que listamos, elas são derivadas da dominante reflexa postural, isto é, do gesto instintivo do *homo sapiens* de ficar de pé, erguer o tronco e ver de cima, enxergando a uma distância mais longa. Essa dominante postural, ou seja, esse gesto ascensional do corpo “exige as matérias luminosas, visuais e técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes” (DURAND, 1997, p. 54).

Desse modo, vivenciamos em nossa cultura, e imaginariamente, estratégias figurativas para lidar com a realidade por meio da separação e verticalização. Ao separar o bem do mal, por exemplo, coloco o bem em cima e o mal embaixo e a partir dessa hierarquização o mundo todo passa a funcionar pela oposição: no alto, o céu, o bem, o belo, a luz; embaixo, o inferno, o mal, o feio e as trevas.

O mesmo foi feito com a questão do real e do imaginário ou da verdade e da ficção. Pretendo mostrar, lançando mão de alguns exemplos e argumentos, que há um equívoco nessa separação. O que se opõe ao real não é o imaginário, mas a ilusão. Do mesmo modo, o que se opõe à verdade é a mentira e não a ficção. Vamos por partes.

Sobre o real e a ilusão: embora seja muito difícil conceituar o que é o real, podemos tentar uma definição provisória, mais geral, a partir dos estudos do filósofo Clément Rosset (1989, 2004, 2008), que trata o real como aquilo que é único, singular, ou mesmo idiota, no sentido grego do termo, “aquilo que é único”, insignificante, por não ter nenhum significado em si; portanto, o real é a dimensão da existência “que não é interpretável”. Em uma palavra, “o real é”.

Já a ilusão, diferente do real, é um mecanismo de proteção que impede justamente de vermos o real. Etimologicamente vem de IN + LUDUS. Na brincadeira... De brincadeira... E que tipo de brincadeira é

³ Embora por vezes traduzido como esquema, há uma diferença no francês entre *schème* e *schéma*. No caso, o *schème* é anterior à imagem, é uma tendência geral dos gestos, operando a junção entre os gestos inconscientes e as re(a)presentações (Ferreira-Santos; Almeida, 2020, p. 140).

essa feita pela ilusão? Justamente de esconde-esconde. A ilusão não nega o real em sua totalidade, mas esconde sua parte desagradável, vira o rosto, olha para outro lugar, se possível se esconde dela. E de que maneira? Por meio da duplicação do real. O mecanismo funciona da seguinte forma: quando a realidade se mostra desagradável, separamos essa parte desagradável, a duplicamos e a colocamos em outro lugar.

O filme *Matrix* (1999) ilustra muito bem isso. A nossa realidade, a única que temos, é duplicada e colocada em outro lugar, o lugar da ilusão. Enquanto isso, cria-se uma outra realidade, no caso, a das pessoas presas a máquinas para fornecer energia. Essa outra realidade, inventada, toma o lugar desta, que passa então a ser vista como ilusória. É o mesmo mecanismo que está na base do terraplanismo. A realidade da Terra redonda é vista como ilusória, um engodo dos governos e cientistas para nos enganar. Mas, se tomarmos a pílula vermelha, poderemos ascender à verdadeira realidade, a da terra plana. É obviamente uma ilusão, mas a cito aqui justamente por sua obviedade. Uma única realidade é duplicada e então passamos a ter duas: de um lado a terra plana e de outro a terra redonda; de um lado o *software* que alimenta a matrix, de outro o *hardware* onde a matrix opera. É o mesmo modelo dual de mente e cérebro, ou espírito e corpo... Enfim, as analogias são infundáveis... Principalmente se considerarmos que é o mesmo princípio imaginário que está no cerne das religiões: este mundo é uma ilusão ou uma preparação para o mundo verdadeiro, que não é este, mas está em outro lugar, nos esperando.

Portanto, o oposto ao real não é o imaginário, mas a ilusão, que opera justamente para nos livrar da experiência desagradável com a qual por vezes a realidade nos obriga a lidar.

Já em relação ao par verdade e mentira, é interessante observar que, embora seja sempre questionável qualquer definição que se dê de verdade, o que nos obriga a reconhecer que não há uma verdade absoluta, mas sempre verdades relativas, no caso da mentira, seu modo de operar é mais fácil de observar. A mentira é geralmente a inversão de uma informação tida como verdadeira, verídica, o que pressupõe um uso sempre intencional. Alguém pode se equivocar com um dado e fornecê-lo erroneamente, mas para mentir é preciso saber que o dado fornecido não é verdadeiro. Portanto, a mentira necessita de uma referência de verdade para se realizar. É preciso saber que ali, onde reside a mentira, há uma verdade oculta. O sujeito mentiroso tem em sua mente duas informações paralelas. A que ele sabe ser a correta e a outra que ele coloca em seu lugar. Os detectores de mentira, embora não sejam suficientemente confiáveis, apontam justamente esse “excesso” de energia dispendido pelo cérebro, o que faz com que o mentiroso precise sempre se concentrar simultaneamente no que ele diz e no que oculta. Por isso, a mentira é intencional, enquanto o engano é involuntário.

Estabelecidas essas diferenças, podemos retornar então ao imaginário para entender que ele se relaciona tanto com a realidade quanto com a ilusão. O imaginário pode, assim, produzir imagens, discursos, sentidos que afirmem o real, que confirmem a realidade do que existe, assim como também pode produzir imagens, discursos, sentidos que sejam ilusórios, que neguem o real, ou a parte desagradável da realidade. O imaginário responde, é importante que

isso fique claro, tanto pelos fantasmas, pelos monstros, pelos sonhos e pesadelos quanto pelos pensamentos, pelos discursos e pelos devaneios. Segundo Cassirer (1994), o homem é um *animal symbolicum*, isto é, um animal que opera uma mediação simbólica no trato com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Assim, ciência, linguagem, religião e arte são formas simbólicas, são mediações com as quais nos estabelecemos no mundo.

E qual a função da imaginação, do imaginário e das mediações simbólicas? Para Durand (1988, p. 11):

a função da imaginação é antes de mais uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas pelo contrário dinamismo prospectivo, que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo.

A morte real e concreta nos é tão inacessível e angustiante, que qualquer imagem que dela se faça tende a diminuir seu impacto. Diz Durand: “O fato de desejar e de imaginar a morte como um repouso, como um sono, esse mesmo fato a eufemiza e a destrói” (p. 122). Ou seja, destrói o seu caráter de “não interpretável” para torná-la interpretável, pois dotada de sentido.

Desse modo, “só o homem, a princípio, possuiria os meios para alterar seu mundo recorrendo a cláusulas condicionais hipotéticas” (Steiner, 2003, p. 14). O imaginário põe em jogo as possibilidades: “e se fosse assim?”, “e se fizéssemos de outro modo?”, “e se olharmos por outra perspectiva?”.

Essas cláusulas condicionais hipotéticas nos lembram que o futuro, como tempo ainda não vivido, não é materialidade concreta, mas um efeito produzido pela linguagem, pelo tempo verbal. O futuro depende, enquanto linguagem, da imaginação, e a compreensão da linguagem como um todo depende cognitivamente de operações de tradução: “entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução” (STEINER, 2005, p. 72). Isso significa que compreender é traduzir, não somente entre idiomas, mas no interior da própria língua, quando *traduzimos* um termo por outro: “leitura e interpretação são, em última análise, ‘tradução’ que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta” (DURAND, 1988, p. 252).

Não é o imaginário espelho, reflexo ou representação da realidade, mas seu agente organizador e transformador, pois imagina objetos, construções, artes, tecnologias, pensamentos etc. antes que existam e de modo a tornar possível, obviamente não em todos os casos, sua existência concreta.

Assim, dado que o real é o reino do “não interpretável” e da ausência de significado em si, só temos o imaginário para torná-lo pensável, compreensível e interpretável, por meio de imagens simbólicas que, em sua redundância constelatória, dota de sentido nossa experiência no mundo. E, de tal forma, que o real, em última instância, é sempre inseparável do imaginário. Esse processo de criação de sentidos se dá em decorrência dessa função mais geral do imaginário de eufemização. Eufemizar escapa, portanto, à dicotomia verdade e mentira ou realidade e ilusão para se estabelecer justamente no campo da ficção.

E é disso que quero tratar agora, razão pela qual voltamos ao tema da ficção – e espero que este retorno seja esclarecedor –, pois pretendo mostrar que a ficção não tem ligação nem com a verdade nem com a mentira, já que funciona no plano do imaginário e, como tal, pode servir tanto para organizar o real como para fugir dele, ou dele se proteger por meio de uma ilusão.

A ficção funciona como os jogos de linguagem. Para Wittgenstein (1999), os saberes e sujeitos estão inseridos em jogos de linguagem, os quais não possuem, por si só, fundamento, mas seguem caminhos imprevisíveis, estão abertos a transformações, ao contingencial, às pressões de outros jogos de linguagem. Em outras palavras, as ficções jogam com imaginários, funciona como um jogo de faz de conta. As crianças, quando brincam de faz de conta, sabem exatamente como produzir ficções para lidar com a realidade. Assim, se uma criança assume o papel de professora e as outras de alunas, passarão a reproduzir o imaginário da vida escolar. Se um adulto tentar se dirigir à criança pelo nome, muito provavelmente ela o corrigirá dando seu nome de professora e será mais fácil a criança transformar o adulto no diretor da escola do que o adulto tirar a criança do jogo.

A ficção funciona do mesmo modo. Ela não quer nos enganar, como no caso da mentira, ocupando o lugar da verdade. Ela também não quer ser verdadeira, no sentido de uma versão única da realidade, mas ela promove uma mediação simbólica, organiza imaginariamente o real e suscita emoções, sentimentos, enfim, uma participação subjetiva.

Kendal Walton (2005, p. 136), um pesquisador do campo do cinema, sugere que

grande parte do valor do sonho, do devaneio e do faz-de-conta depende fundamentalmente de que a pessoa se considere a si própria como pertencendo a um mundo ficcional. É basicamente enfrentando certas situações, envolvendo-se em certas atividades, tendo ou expressando certos sentimentos, que um sonhador, ou alguém que devaneia ou brinca de faz de conta, entra em acordo com seus sentimentos de fato.

No caso de um filme de terror, por exemplo, o medo que o espectador sente diante da tela não é falso ou ilusório, mas também não é o mesmo medo que sentiria em uma situação real, pois se sabe seguro. Assim, o medo é real, mas a situação de perigo inexistente, o que possibilita que o medo seja experimentado livremente. É, portanto, um sentimento verdadeiro, mas experimentado por meio de uma situação *fictícia*.

A ficção, nessa perspectiva, articula real e imaginário. Pode se valer do imaginário tanto para iludir o real como para afirmá-lo. Muito mais do que um conjunto de imagens fantasiosas, fantásticas, ligadas ao delírio e à ilusão, o imaginário é responsável, não pelo real (o que é dado), mas por sua configuração, isto é, por sua imagem, por seu sentido. Assim, quando nos reportamos ao real, o modo como nos reportamos traz em si um conjunto de imagens que são indissociáveis do próprio real a que se referem. É por isso que a ficção, embora não seja real, se pareça com ele, pois em sua ordem imaginária articula ambas dimensões, de tal modo que, pela ficção, podemos tratar tanto do real quanto do imaginário.

Alguns filmes nos ajudam a entender isso, pois há uma estreita relação entre os imaginários cinematográficos e o modo como os traduzimos, como aprendemos com eles. Nas pesquisas realizadas na última década, formulei sete fundamentos educativos presentes no cinema, na perspectiva da hermenêutica simbólica, em busca de compreender como as interpretações filmicas, assim como as textuais, articulam ficção e realidade. Os fundamentos são: cognitivo (que ocorre quando damos ênfase aos processos de significação e antecipação da narrativa); filosófico (quando o filme pensa e nos faz pensar); estético (ênfase nos procedimentos estilísticos, como enquadramento, montagem, fotografia etc.); fundamento mítico, ligado mais diretamente ao imaginário e seus símbolos; fundamento existencial, que se dá pelo modo como refletimos sobre nossa existência a partir do outro constituído pelo filme; antropológico, que nos possibilita viver ficcionalmente outras culturas, outros modos de vida; e, por fim, o fundamento poético, que tem a ver com certo maravilhamento, com a intensificação da vida (Almeida, 2017).

Não quero me deter aos fundamentos, mas ilustrar, a partir deles, as diversas perspectivas hermenêuticas que nos auxiliam na busca de compreensão dos imaginários contemporâneos, uma vez que o cinema, ao nos incitar a brincar de faz de conta, como faz uma criança, nos ensina que o imaginário não se separa da realidade, do mesmo modo que a ficção não se opõe à verdade, ao documental.

Assim, em *Swimming pool – Na beira da piscina* (2003), de François Ozon, acompanhamos a história de uma escritora de romances policiais, Sarah Morton (Charlotte Rampling), que se cansa de repetir a mesma fórmula de sempre e decide se isolar numa casa de campo, a convite do proprietário, que é seu editor. Em dado momento do filme, aparece uma jovem muito bonita, Julie (Ludivine Sagnier), que diz ser a filha do editor e também se hospeda na casa, onde passam a conviver. Certa noite, a jovem leva um namorado para jantar e, como ele já conhecia a escritora, por trabalhar de garçom num café que ela frequentava, ficam um bom tempo conversando, sugerindo ao espectador um triângulo amoroso, marcado por gestos de sedução e de ciúme. Quando a escritora vai dormir, Julie e Franck (Jean-Marie Lamour) vão para a piscina, onde se desentendem. No calor da discussão, Julie o assassina e esconde seu corpo num barraco de madeira usado para guardar ferramentas. No dia seguinte, Sarah Morton, ao descobrir o que havia acontecido, decide usar toda sua experiência de romancista policial para ajudar a jovem a ocultar o cadáver e, conseqüentemente, o crime cometido. A cena final é reveladora: depois de um hiato de tempo, vemos Sarah na sala de seu editor, que lhe explica por que não havia gostado de seu manuscrito: não repetia a fórmula que a havia consagrado. A escritora diz que já esperava por essa resposta, razão pela qual publicara seu livro por outra editora. Ao dar um exemplar para o editor, sugere que, como não havia gostado, presenteie sua filha. Quando sai do escritório, esbarra numa jovem desconhecida: era a verdadeira Julie, filha de seu editor. É então que nos damos conta de que a Julie retratada no filme não era de fato a Julie da vida real. Somos dessa forma obrigados a reconsiderar toda a história que havíamos construído. O que tínhamos assistido até então não era um acontecimento puramente real, mas a ficção imaginada por Sarah Morton. Entretanto, não era tudo

ficção, já que de fato Sarah esteve na casa de campo, onde escrevera o romance. Houve no filme uma mistura entre realidade e ficção de tal ordem, que é absolutamente impossível separar uma da outra, como ocorre justamente com o imaginário e o real. Estão de tal forma unidos, que não é possível separá-los.

Do mesmo diretor, François Ozon, *Dentro da Casa* (2012) apresenta o envolvimento de um professor com seu aluno, por meio de suas redações, que narram suas supostas incursões na casa de um colega de classe. As narrativas embaralham ficção e realidade, mas de um modo ainda mais complexo que no filme anterior, pois o professor passa a interferir na realidade a partir da ficção que lê. O filme não separa o que é real e ficção, pelo contrário, mostra com clareza como um e outro estão imbricados de maneira indissociável (Almeida, 2016). Aliás, este é um tema recorrente na filmografia de Ozon: *Sob a Areia* (2000) mistura a realidade da morte do marido à ilusão de que ele segue vivo; *Frantz* (2016), refilmagem de *Não Matarás* (1932) de Ernst Lubitsch, trata da ilusão dos pais que tomam por amigo o assassino de seu filho; *O Amante Duplo* (2017) explora os espelhamentos do duplo, ecoando de certa forma a vida dupla de Isabelle (Marine Vachth) em *Jovem e Bela* (2013).

A Pele de Vênus (2013), do diretor Roman Polanski, mistura realidade e ficção a partir de uma audição que um diretor de teatro faz com uma atriz para levar aos palcos uma adaptação do romance *A Vênus das peles*, de Sacher-Masoch. O que é interessante aqui é que as falas da peça se misturam às falas das personagens do filme, de tal modo que não sabemos se os personagens estão discutindo realmente ou apenas reproduzindo o texto da peça. Na verdade, as duas camadas – a realidade e a ficção – se sobrepõem, de modo que a atriz diz o que ela de fato quer dizer ao diretor reproduzindo o texto da peça. Novamente, é impossível separar realidade de ficção.

Nenhum outro cineasta, no entanto, foi tão inventivo na defesa da ficção como modo de expressão da realidade como Abbas Kiarostami, que não só as embaralhou, como também aboliu a distinção entre ficção e documentário. Assim, em *Close up* (1990), assistimos à encenação ficcional de um caso real envolvendo o cineasta Mohsen Makhmalbaf, cuja identidade é usurpada por um golpista, que engana uma família inteira com a promessa de realizar um filme. *E a Vida Continua* (1992) e *Através das Oliveiras* (1994) retomam os efeitos do terremoto de Koker, no Irã, encenando e depois reencenando episódios reais. Em depoimento ao documentário *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami, verdades e ilusões* (1994), de Jean-Pierre Limosin, o cineasta iraniano afirmou, sobre o gênero de seus filmes, que

não importa se se trata de um documentário ou de ficção. No final, apenas estamos contando uma grande mentira. Nossa arte consiste em contá-la de forma que se possa acreditar. Que uma parte seja real e a outra seja uma reconstrução, é a nossa maneira de trabalhar e o público não se importa. O mais importante é encadear uma série de mentiras para chegar a uma verdade maior. São mentiras irrealis, mas são verdadeiras de certo modo.

Outro exemplo é o documentário brasileiro *Terra Deu, Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira, que registra o ritual de sepultamento de João Batista, de 120 anos, comandado por Pedro de Almeida, garimpeiro

de 81 anos de idade, um dos últimos conhecedores dos vissungos, as cantigas em dialeto banguela cantadas durante os rituais fúnebres. O término do ritual, entretanto, não coincide com o término do filme, que retorna ao ponto inicial do ritual, mas agora com outra edição de imagens, pela qual observamos que *na realidade* não havia nenhum corpo sendo sepultado, mas uma tora de madeira que ocupava seu lugar. A tradição à qual o ritual se filia é em si verdadeira, mas não o que assistimos, puramente encenado.

Os exemplos poderiam se multiplicar com os falsos documentários, como *Zelig* (1983) de Woody Allen ou *Borat* (2006) de Larry Charles; ou mesmo com as simulações dos *shockumetarys* como *Mondo Cane* (1992) ou *Faces da Morte* (1979).

Para terminar, quero retomar a questão inicial e dizer que estamos vivendo um período muito peculiar na história da humanidade. Quando a ciência imaginou que estaria perto de explicar todos os fenômenos físicos, deparou-se com uma fronteira ainda não conhecida, a teoria da relatividade e a física quântica. Quando a sociedade imaginou que tinha atingido um novo patamar na circulação das informações e disseminação do conhecimento, eis que a internet e as redes de comunicação nos inundaram de *memes*, *emojis* e *fake news*, dando fôlego aos boatos e às mentiras como nunca antes tínhamos visto. Ao menos não nesta escala e proporção. Enfim, o futuro, que em algum momento da história, nos parecia promissor, transformou-se num amargo e obscuro pesadelo, do qual tentamos acordar. E a imensidão de filmes e séries distópicos, como *Black Mirror* e *Dark*, não nos deixa esquecer. Por outro lado, se sobrevivermos às intempéries todas, é bem provável que estaremos muito melhor preparados para lidar com as questões postas pelo imaginário, pois nunca foi tão fácil perceber como ele molda e organiza nossa percepção da realidade, nossa imagem de mundo e, conseqüentemente, nossa própria identidade. O cinema é um bom atalho para compreendermos essa dimensão do real. Espero ter conseguido mostrar isso.

Referências

- ALMEIDA, Rogério de. "O processo de criação literária pensado pelo cinema de François Ozon: análise de dois filmes". In: Lúcia Leão. (Org.). **Processos do Imaginário**. São Paulo: Képos, 2016.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- DURAND, Gilbert. **L'Imaginaire**. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris: Hatier, 1994.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1988.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos & ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário**: bússola de investigação poética. 2. ed. São Paulo: FEUSP, 2020. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/453>.

- RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ROSSET, Clément. **A lógica do Pior**: elementos para uma filosofia trágica. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- ROSSET, Clément. **Le Réel**: traité de l'idiotie. Paris: Minuit, 2004.
- ROSSET, Clément. **O Real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- RUIZ, Raúl. **Poética del cine**. Chile: Sudamericana, 2000.
- STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- STEINER, George. **Gramáticas da Criação**. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- WALTON, Kendal. "Temores Fictícios". In: RAMOS, F. P. **Teoria Contemporânea do Cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Artigo enviado em: 12/03/2020. Aprovado em: 02/12/2020.