



“*Grave tudo*”: As Estratégias de Credibilidade Ficcional e Os Critérios de Verossimilhança Fílmica em *REC* ¹.

Klaus’Berg Nippes Bragança²

Centro Universitário São Camilo-ES

Resumo

Este artigo explora algumas questões sobre a análise de filmes que procuram embasar suas estratégias ficcionais em parâmetros críveis no mundo real para provocar os efeitos do gênero de horror. As abordagens situam uma interpretação através da experiência pragmática das estratégias de credibilidade narrativa – exemplificadas em uma amostra colhida dentro do universo temático, o filme *REC* (2007) de Jaume Balagueró e Paco Plaza. Partindo da premissa de que a obra ressalta parâmetros e critérios verossímeis – através de estratégias de credibilidade fílmica – para respaldar as estruturas ficcionais que a narrativa dispõe, procura-se debater sobre o funcionamento dos recursos estéticos e persuasivos usados para compor os resultados inerentes ao gênero.

Palavras-chave: Análise fílmica; horror; ficção; verossimilhança; pacto ficcional.

Introdução: A mobília do mundo ficcional

“O que não conseguiram por meio da persuasão,
conseguiram usando a força”.

Joe Coleman, *Sangue Ruim*.

Filmes de ficção projetam sua trama em contextos que firmam seu vínculo ao irreal, algo que não pode ser verdade, pois tratam-se, antes de mais nada, de obras criadas a partir da invenção imaginativa. Buscam formas estéticas que emoldurem e assumam a narrativa em um formato especificamente fictício para poderem endereçar-se adequadamente e distinguir-se de obras que se apoderam dos assuntos do real, os formatos documentais. Embora o debate acerca das fronteiras entre o real e o ficcional detenha hoje grande importância nas comunidades acadêmicas, o objetivo desse artigo não é indagar sobre as trocas entre os formatos, mas investigar as ficções declaradas que se apóiam em rigorosas regras do mundo real para poderem afetar os receptores e apresentarem certa diversidade em relação ao universo temático que as classifica. Afinal, qual a influência dessas obras ao basearem-se em critérios de veracidade para produzirem os efeitos específicos do gênero dentro de premissas ficcionais?

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010 na UFES-Vitória/ES.

² Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela POSCOM-UFBA. Professor do Curso de Comunicação Social do Centro Universitário São Camilo-ES. E-mail: klausbraganca@ymail.com



Nesse sentido o filme do gênero de horror *REC* (2007) impressionou³ o público pelo modo verídico utilizado para narrar sua estória⁴ ficcional e se singularizar entre outros membros do gênero. O filme de Jaume Balagueró e Paco Plaza singulariza-se do conjunto genérico por propor uma narrativa cativada pela intervenção de motivos balizados no mundo real e recursos de credibilidade discursiva. Pode-se dizer inclusive que o filme consegue se destacar dentro do próprio sub-gênero⁵: a temática dos *Zombie Movies*. Nossa hipótese é que a grande diferença entre o filme em questão e outros que lançam mão do tema – como, por exemplo, os filmes de mortos-vivos de George A. Romero – é que em *REC* há um ímpeto em proteger as inferências do receptor, criando justificativas críveis para oferecer um envolvimento da ficcionalidade dentro de parâmetros concebíveis no mundo real e provocar os efeitos do gênero a partir desse respaldo do possível. Dessa maneira, investigaremos os recursos de verossimilhança e credibilidade que configuram o modo de experimentar os fatos ficcionais.

Para promover interpretações e análises em um âmbito metodológico e atender as armas postas em jogo pelo filme, recorre-se a um dos métodos analíticos mais fecundos empregados e difundidos a partir da década de 1970: a análise textual do filme. Fundado nos estudos semiológicos, essa metodologia considera o filme como um objeto significativo capaz de produzir mensagens através de seu sistema interno – que combina os códigos cinematográficos em uma coerência própria resultando na unidade de significação. A interpretação do texto fílmico pressupõe uma estrutura interna, redes de significados que se combinam e se completam para a produção de sentido, ou seja, “falar de ‘texto fílmico’ é, portanto, considerar o filme como discurso significativo, analisar seu(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que é possível nele observar”⁶. Há um agir analítico sobre a película durante a experiência, indagar-se sobre o prazer experimentado e procurar os motivos que resultam naquele efeito que tanto fascínio causa.

³ *REC* foi vencedor de 16 premiações, incluindo as exclusivamente do gênero de horror, dentre elas: melhor diretor, melhor atriz, prêmio da audiência e prêmio da crítica no Festival Catalão de Filmes – Sitges-2007; melhor montagem e atriz revelação no Prêmio Goya de 2008; prêmio do júri da audiência e melhor filme no Fantasporto de 2008; além de outros.

⁴ Fazemos aqui uma distinção entre o termo história, reservado para denominar a área de estudos e o fenômeno dos acontecimentos históricos, e estória, termo utilizado para narrativas ficcionais relatadas através da linguagem audiovisual.

⁵ Pode-se dizer que *REC* é membro de uma “família” ainda mais específica, um elo que integra seus familiares através de fórmulas e referências temáticas repetidas em obras antecessoras.

⁶ AUMONT et al, 2002, p.200.



Entretanto, não é apenas a “identificação” destas estratégias textuais que dará conta de responder as considerações analíticas que tais obras suscitam, já que existem ainda as inferências do repertório individual do intérprete: uma enciclopédia⁷ que se abre em referência ao enunciado fornecido e opera na ativação de contextos relacionados ao texto que se executa, o que leva também a um juízo interpretativo estabelecido sobre o objeto contemplado. Da mesma forma que um autor prevê os movimentos inferenciais de seu leitor-modelo, o leitor também faz previsões (antecipações) em relação às pequenas porções de texto que atualiza. Sua expectativa será então confirmada ou não de acordo com o que a narrativa propõe. Pode-se dizer que o leitor “agindo desta maneira, configura *um possível curso de eventos* ou *um possível estado de coisas* [...] aventura hipóteses sobre estruturas de mundos”⁸.

Assim, mesmo que a obra ofereça toda gama de parâmetros analíticos em si, sua interpretação demanda o uso da enciclopédia do receptor, que não só determinará o entendimento dos códigos de leitura compartilhados, mas também poderá inferir sobre o mundo possível da narrativa. Buscar no mundo possível da ficção os elementos que são seus elementos exclusivos (enquanto narrativa fictícia) é também encontrar elementos familiares e inspirados no mundo real – e que também são carregados de sentido. Orientado pelo pressuposto da ficção que persuade nossas suposições, o filme *REC* busca converter o mobiliário do mundo narrativo em estruturas factuais como estratégia de veracidade discursiva.

1- O verossímil ficcional e persuasivo

Boa parte do prazer advindo das ficções depende da imitação realizada a partir de um objeto ou ser imitado, pois segundo as idéias aristotélicas no tratado das artes poéticas, “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres”⁹. Por mais verossímil que a imitação artística possa ser, a contemplação dessas representações desprende um prazer das emoções que julgaríamos desagradáveis se não fossem suscitadas através da técnica de representação. E por mais absurda que

⁷ A enciclopédia segundo Eco (1979) “são os destilados de outros textos”, ou seja, um repertório individual que procede como um Sistema Semântico Global que “registra uma informação enciclopédica na medida em que ela tiver sido fornecida por outros textos” (p. 11).

⁸ ECO, 1979, p. 95.

⁹ ARISTÓTELES, 1994, p.107.



seja, o ato mimético pode munir-se de técnicas de “fazer parecer que é real ou possível” para ludibriar nossa crença e fazer-nos aceitar a ficção como crível, isto é, “com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade”¹⁰.

Contudo o filósofo grego não versou apenas sobre as práticas poético-imitativas que inspiram emoções, como também adentrou os domínios das normas e regras que visam saber o que é, como se faz e qual o significado dos procedimentos persuasivos eficazes: o campo das técnicas retóricas. Uma eficácia persuasiva no sentido de dominar processos, formas, instâncias e modos de argumentar. Parece haver uma conexão nos estudos aristotélicos da poética e da retórica, indicando uma convergência disciplinar que as complementam como duas ramificações que facultam à possibilidade: resumidamente pode-se dizer que compete à poética tratar da ficção que imita o real e quanto mais verossímil for, melhor para atingir seus propósitos. Já à retórica compete encontrar os recursos capazes de submeter o receptor a um conselho que deseja ser verdade a partir de sua própria lógica, buscando argumentos plausíveis para poderem persuadir eficazmente – mesmo que recorram a paixões para produzir o convencimento.

Ambas as disciplinas, cada qual com seu propósito particular, acusam a necessidade de vincular-se ao pano de fundo da verdade para conseguirem afetar o receptor da mensagem – embora a natureza original da retórica tenha sido deturpada durante séculos, transformando-a em uma disciplina que recorre a qualquer lógica para persuadir, Aristóteles menciona em algumas passagens sobre a idoneidade que legitima a boa mensagem persuasiva, sugerindo certa ética para atingir a eficácia das práticas discursivas: “Necessariamente, então o orador que parece possuir todas essas qualidades tem a confiança dos ouvintes”¹¹. Porém essa virtude idônea também pode ser forjada, como conclui o filósofo, “a razão pela qual poderiam, pois, parecer prudentes e honestos deve ser tirada das distinções relativas à virtude, já que pelos mesmos meios alguém poderia apresentar a outrem, e também a si mesmo, como pessoa dessa qualidade”¹².

Muitos filmes usam táticas de verossimilhança para moldar o mundo ficcional na realidade, para amenizar a artificialidade fílmica em troca de credibilidade. Claro que a ficção é parasitária do mundo real e assim existem obras que apelam para certo realismo, recorrem a situações e ações de caráter mais previsíveis. O que deixa margem para o outro lado da questão, as representações inverossímeis que sugerem um

¹⁰ Ibid., p.145.

¹¹ ARISTÓTELES, 2003, p.05.

¹² Ibid., p.05.



estranhamento do mundo narrativo, exercem imprevisibilidade e artificialidade para a preponderância do ficcional, isto é, “julga-se inverossímil o que o espectador absolutamente não podia prever, seja por intermédio da história, seja por intermédio das máximas, e a ação ‘inverossímil’ aparecerá como um ato de violência da instância narrativa para chegar a seus fins”¹³.

O filme narrativo ficcional, portanto, pode pedir credibilidade no que ele diz para sermos levados a sua contemplação e adquirir o prazer que ele suscita. Sabemos que não é verdadeiro, que ele constrói um pequeno e delimitado mundo possível referenciado no mundo real, porém regido por suas próprias leis e regras internas – com maior ou menor grau de verossimilhança –, de onde o curso de eventos narrado está inserido e formatado para provocar determinados efeitos sobre o apreciador que o executa quando decide agir como o leitor-modelo da obra e seguir as instruções de leitura dadas no texto. O que esse conjunto de instruções oferta é um tipo de apreensão cognitiva dos códigos compartilhados no mundo real que regem o sistema de inteligibilidade do universo ficcional. E com isso conseguimos sentir certo prazer por meio da farsa relatada, desde que aceitemos as regras verossímeis do pacto ficcional¹⁴ ofertado.

E, assim, temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo¹⁵.

Em *REC* o pacto ficcional ordena o universo fílmico sob os moldes do mundo real e postula suas estruturas utilizando parâmetros contextuais da contemporaneidade, questões que ficam evidentes já na renovação temática sofrida pelos personagens monstruosos da narrativa: se o mundo ficcional é referenciado no real através da delimitação do espaço (ruas e prédios de uma cidade espanhola), do tempo (um presente bem próximo ao nosso) e da trama (jornalistas cobrindo uma matéria sobre uma chamada emergencial aos bombeiros), é quase natural esperar que tais dispositivos de respaldo sejam aderentes também a um dos ícones máximos da tipologia do gênero de horror: o zumbi. No mundo de *REC* os zumbis não são exatamente os mortos-vivos “estandardizados” por George A. Romero em seus filmes referenciais, são humanos

¹³ AUMONT et al, 2002, p.142.

¹⁴ Eco (1994) afirma que o pacto ficcional baseia-se num “fingir acreditar” em alguns elementos da obra de ficção, deste modo, “ao lermos uma obra de ficção, suspendemos nossa descrença em relação a algumas coisas e não a outras” (p.83), de maneira tal que ainda sabe-se que o texto ficcional não é nada além disso, ficção, porém faz parte do jogo de execução e fruição da obra ficcional essa suspensão de descrença para que o texto funcione de acordo com o que a narrativa almeja produzir.

¹⁵ ECO, 1994, p.89.



infectados por um tipo de doença viral, e inclusive obedecem a regras do mundo ficcional determinadas por esse vírus, como morrer de fome se a alimentação for interrompida ou mesmo por um tiro no peito – um morto-vivo “tradicional” não morreria de fome, apenas pela destruição de seu cérebro, conforme constatado nos filmes de Romero e de outros realizadores.

A doença é comum ao nosso entendimento, ainda que ela seja absurda enquanto proposta de infecção humana ou mesmo por sua rápida contaminação – um absurdo que, apesar disso, ganha justificativa através da voz de um inspetor sanitário capaz de diagnosticar os sintomas e o alastramento desse vírus. Essa atitude mostra que o filme pede que confiemos em seus argumentos, ainda que soem demasiadamente estranhos. Dessa forma um enredo já “desgastado” pode ressuscitar sua temática caso busque-se um embasamento crível dos elementos. A narrativa é mobiliada com explicações plausíveis para afastar o programa de horror de características puramente ficcionais. Uma situação incrível representada de modo crível através de estratégias calculadas para simular verossímil e fidedignamente uma realidade possível, fazendo com que as apostas inferenciais do leitor encontrem as justificativas necessárias para sua adesão – e assim os absurdos ficcionais recebem argumentos prováveis para serem compactuados.

Que um sujeito humano se desligue de si mesmo para entrar nessa *terra incógnita*, fábula infernal e terrificada, território de mutações e desnaturações, transfigurações horrendas e semioticamente excitantes, ora esotéricas ora metafóricas, e habite em plena familiaridade, em diálogo e pensamento, aquilo que, ao sentir e ao pensar comuns, se apresentaria como um universo aberrante, só pode significar que a humanidade não se deslocou ainda substancialmente nos espaços divinos e tortuosos da mente, dos seus imaginários e dos seus preconceitos e que, por isso, há ainda muitas viagens para serem feitas de reconhecimento da violência e da monstruosidade¹⁶.

As imagens monstruosas são carregadas de significados, e para as obras de horror elas adquirem um valor traumático: primeiro pela alteridade representada pelo monstro – uma entidade que não reconhecemos como o *Mesmo* não pode ser outra coisa senão o *Outro*, tamanha sua anormalidade; e também pela situação de crise pela qual as personagens representam suas emoções através de ações que podem ser percebidas pelo espectador para, a partir delas, determinar qual o motivo daquele gesto representado. Sendo um monstro criado pela doença, os zumbis refletem o semblante do que determina ser o *Mesmo*, mas se revelam como o *Outro* principalmente devido aos

¹⁶ NOGUEIRA, 2002, p. 61.



sintomas que exprimem em suas ações. A infecção impõe gestos – faciais e corporais – que são usados para caracterizar a natureza anormal que a personagem assume.

Se em *Extermínio*¹⁷ há uma característica física determinante da condição do zumbi – o sangue no olho – em *REC* esse caráter pode ser explicitado através de sua tradução plástica corpórea de outros sintomas de contágio: agressividade, incomunicabilidade, boca salivante, palidez, são todos indícios monstruosos que passam a impressão de que seus atos de descontrole têm motivos terrenos para ocorrer, e não sobrenaturais como evidenciam outras obras que usam tal tipologia de alteridade. A justificativa visual parece dizer “os mistérios entre o céu e a terra só interessam se estiverem na terra”. O caráter animalesco dos monstros encontra inclusive um paralelo comparativo em outros seres que permeiam a narrativa, como as alusões a ratos e cães que traduzem o contágio sofrido pelos contaminados. Como o monstro é talvez a maior hipérbole dentro da ficção, sua natureza exagerada é amenizada através de pretextos possíveis, o que funciona como causa confiável para determinar o motivo aparente para a existência desses paradoxos – ou ao menos negar possíveis causas sobrenaturais, como possessão.

2- A questão do gênero e a economia narrativa em *REC*

Embora a credibilidade das regras ficcionais contribua significativamente para a economia narrativa das estratégias de construção de mundo usadas em *REC* – no sentido de facilitar a apreensão e dinamizar a entrega de informações, já que se trata de um mundo familiar forjado sob a referência do real –, há ainda uma questão que corrobora a administração da estória, pois edifica um conjunto de expectativas que ancoram a experiência em padrões pragmáticos tomados dialogicamente de outras obras: o gênero.

Interpretar obras de gênero por uma abordagem pragmática põe em foco o modo de receber o sistema do texto, exigindo algumas competências do repertório do leitor que poderão ser confirmadas ou contestadas durante o ato de atualização da obra. Para tanto, o gênero desempenha função não só classificatória, como um agrupamento de obras que abarcam características em comum, mas também uma função de mediação entre autor, obra e receptor contribuindo para a formalização de um horizonte de expectativas em relação ao modo como a obra será operada. Isso significa que um filme de gênero é executado de modo inseparável das convenções estabelecidas ao longo de sua história.

¹⁷ *28 Days Later*. Danny Boyle, 2002.



Regula, assim, as delimitações interpretativas investidas por meio dos recursos oferecidos no filme que marcam a coerência da leitura do apreciador e lhe permite selecionar e atualizar a obra baseando-se em sua filiação genérica: “O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando dessa forma a sua compreensão”¹⁸.

O gênero de horror, para ser definido como tal, deve prezar, pois, por uma composição de elementos a fim de provocar os efeitos pretendidos, seja o medo, a angústia, o asco, a repulsa, a antipatia, o susto, a indisposição, o mal-estar ou o alívio, dentre outros possíveis resultados. Digamos que o medo seja o resultado geral obtido em outros filmes de programa similar, esse repertório faculta associações a cada nova experiência constituindo assim um tipo de dicionário de filiação a partir do senso-comum¹⁹. Quer dizer, “ao definir os gêneros com critério trans-histórico, os críticos contemporâneos facilitam sua identificação e descrição, manifestando ao mesmo tempo como os gêneros repetem umas mesmas estratégias”²⁰.

O horizonte de expectativa que acompanha a apreciação de *REC* é estabelecido pela manifestação de traços característicos em outros filmes de mesmo gênero, o que predispões inclusive o modo de receber tal filme e o resultado esperado. Aristóteles, em sua *Poética*²¹, afirma que a cada gênero compete um tipo de destinação, como o encanto que o poeta deve pretender e estimular acima de qualquer outro. Pode-se ainda remontar esse horizonte tomando como base o estereótipo que constitui a tipologia monstruosa usada no filme, um tipo de monstro que vincula o filme a uma subespécie dentro do gênero configurada em outros filmes como os do já mencionado Romero (*Dawn of the dead*, 1978; *Day of the dead*, 1985; *Diary of the dead*, 2008; entre outros) ou mesmo do também já citado Danny Boyle (*Extermínio*-2002). Essa característica visual economiza e dinamiza o tempo de explicação narrativa, a apreensão de informação e o reconhecimento da alteridade dos personagens monstruosos.

Podemos explorar esses recursos como um elo de reconhecimento do receptor, um conhecimento fornecido pela experiência de outras obras encontradas na história daquele gênero, o que permite uma análise comparativa entre a obra em questão, sua

¹⁸ COMPAGNON, 2006, p.158.

¹⁹ O termo alude principalmente à normativa comum que categoriza e classifica certo filme a partir de um conhecimento criado e obtido através de experiências fílmicas recorrentes, o que configura um senso convocado que rege cada nova leitura.

²⁰ ALTMAN, 2000, p.43. Essa e as demais citações dos livros estrangeiros definidos nas referências são de tradução nossa.

²¹ ARISTÓTELES, 1994, pp.121-122.



filiação por semelhança a determinado grupo de obras e seus contrastes em relação a outros gêneros. Como diz Raphaëlle Moine, “a categoria genérica, uma vez estabelecida e reconhecida, passada nos hábitos de leitura dos filmes, torna-se ‘saber’ coletivo”²², um saber compartilhado pelo público através da experiência de outras obras de mesmo gênero ou não. Para isso, o filme recorre a uma fórmula estrutural de regras compartilhadas, por outras obras e pelo público, que sistematizam o modelo de leitura: Dessa maneira, pode-se dizer que “a consciência da identidade genérica de um filme permite a seu espectador reconhecer ‘uma fórmula de comunicação estabelecida’ ‘de organizar seu sistema de expectativa’”²³.

Embora o cinema de gênero confirme sua vocação para a repetição de traços característicos formais, é plausível pensar que o público já conhece esses padrões e que apenas através deles não se pode garantir o resultado desejado, isto é, um público cinematograficamente educado pelo gênero não pode ser eficazmente afetado por receitas estandardizadas, pois a repetição das marcas distintivas leva ao esgotamento de algumas estratégias e também à previsibilidade dos programas, o que compromete o funcionamento ideal do filme. Se o filme em questão buscasse apenas repetir uns mesmos elementos, não haveria justificativa pertinente para dedicar tempo em assisti-lo – quanto mais empenhar tempo em um artigo. Qualquer filme que se valha de um elemento monstruoso como o zumbi poderia corresponder ao mesmo encanto e não haveria razão para singularizar *REC* dentro do conjunto. Assim, mesmo compartilhando certo número de regras que qualificam a semelhança com outras obras, o filme conforma sua diferença dentro da família genérica para enriquecer sua apreciação.

A produção de filmes de gênero, que supõe ao mesmo tempo uma repetição de traços característicos e uma variação, inscreve-se em uma dialética estandardização/diferenciação. Ela é uma das combinações possíveis entre a lógica normativa e a lógica de inovação que caracterizam a produção e o consumo de “bens culturais” dentro da cultura de massa²⁴.

O que se vê com isso é que muitos realizadores de obras de gênero tencionam e extrapolam os limites concebidos como os característicos daquela categoria para destacarem seus filmes dentro do universo que os abarca, além de determinar um modelo de público e ainda mostrar com as variações sobre as regras genéricas um olhar particular, um modo exclusivo de se expressar com as normas do gênero através de um

²² MOINE, 2002, p.11.

²³ Ibid., p.79.

²⁴ Ibid., p.61.



estilo que muitas vezes tenta legitimar a visão pessoal do realizador. Muitos diretores que realizaram obras genéricas e que são considerados autores pelos críticos e pelo público são, ocasionalmente, analisados por um viés que mostra como eles perpetuam a evolução e a permanência do gênero através da manutenção concedida para regras estandardizadas, isto é, como eles “ultrapassam e transgridem o gênero, como eles fazem um uso distanciado das regras habituais, dos clichês e dos motivos estereotipados do gênero, como eles prestam homenagem ao gênero, etc.”²⁵.

No caso de *REC* pode-se dizer que a primeira regra estandardizada quebrada na expectativa do gênero é a patologia humana como explicação para a alteridade monstruosa. A maioria dos filmes que compõem o conjunto quando fornecem causas para a existência de seus zumbis, mesmo em nível superficial e implícito, apela para motivos sobrenaturais ou divinos. Como dito, *REC* não preza as leis celestiais, elege antes explicações a partir da doença, o que o coloca em um patamar distinto a muitos de seus irmãos congênitos. Mas isso não o torna exclusivo, visto que outros compartilham também desse motivo, como *Extermínio* ou mesmo o independente irlandês *Dead Meat* (2004), que usa a doença da vaca louca como fundamento para apresentar outro tipo de monstro afora os tradicionais zumbis: os bovinos infectados – com um neologismo poderíamos até chamá-los de “zumbois” para determinar sua alteridade.

Como a explicação da doença não possibilita sua distinção integral, talvez o maior recurso de singularidade que *REC* possua seja o modo como o conteúdo é narrado, quer dizer, se poderíamos ter a impressão de que “*eu já vi essa estória*”, os recursos estéticos que conduzem a narrativa nos dizem “*contada assim ainda não*”. As estratégias estéticas que formatam o agenciamento informacional asseguram a distinção dos apelos ficcionais e verossímeis, já que utilizam uma pessoa verbal atuante no relato e técnicas audiovisuais que participam na forma de conduzir o argumento de credibilidade e a contextualização genérica: a câmera em primeira pessoa da equipe jornalística.

3- O olhar da primeira pessoa: Credibilidade jornalística e postura estética

Os recursos de condução sensorial da narrativa tendem a construir um formato audiovisual a partir da linguagem jornalística típica e das explicações estéticas que qualificam o motivo pelo qual se está registrando essa estória. Tratando-se de uma

²⁵ Ibid., p.68.



equipe formada pelo *cameraman* Pablo e pela repórter Ángela Vidal – cobrindo uma noite comum dos bombeiros para o programa noturno “*Mientras Usted Duerme*” –, concede-se razão para acompanhar os oficiais atendendo um chamado. O uso do aparato firma seu papel no mundo ficcional e estabelece um modo de condução que comanda as informações da narrativa através da linguagem característica usada pela tele-reportagem. Tal peculiaridade confronta a assunção de ficção pura e corrobora o pacto ficcional: existe uma postura para produzir matérias televisivas e o furo de reportagem raramente ocorre no ordinário cotidiano. Induz assim um interesse pelo extra-ordinário, pelo excepcional, e o preço para poder aludir à credibilidade da imprensa responsável por um furo é pago com sua participação testemunhal.

[...] os jornalistas podem com toda a boa-fé, com toda a ingenuidade, deixando-se levar por seus interesses – pelo que lhes interessa –, seus pressupostos, suas categorias de percepção e de apreciação, suas expectativas inconscientes, produzir efeitos de real e efeitos no real, efeitos que não são desejados por ninguém e que, em certos casos, podem ser catastróficos²⁶.

Embora os estudos de Pierre Bourdieu caminhem para o ramo das sanções políticas e mercadológicas que atuam influenciando o campo jornalístico e televisivo, suas considerações sobre o efeito de real do jornalismo televisivo auxiliam uma reflexão sobre a forma narrativa que legitima o conteúdo e o conceito estético de *REC*. Para Bourdieu, “[...] a imagem tem a particularidade de poder produzir o que os críticos literários chamam o *efeito de real*, ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver”²⁷. Quando o respaldo informativo encontra a justificativa do modo de produção estético surge uma espécie de transubstanciação do conteúdo na forma que legitima a veracidade da ficção, “e a simples narração, o fato de relatar, *to record*, como *repórter*, implica sempre uma construção social da realidade capaz de exercer efeitos sociais de mobilização (ou de desmobilização)”²⁸.

Adaptando o conceito de mobilização de Bourdieu para o nível do pacto ficcional, podemos entender esse processo como a adesão à crença narrativa concedida pelo testemunho crível das personagens integrantes do relato. Enquanto sujeitos encarregados de construir a realidade da narração, os personagens – juntamente com a câmera-testemunha – são o eixo de ação de um plano subjetivo que denuncia o manuseio do aparato técnico para produzir a narração. Há um comprometimento em

²⁶ BOURDIEU, 1997, pp.28-29.

²⁷ Ibid., p.28.

²⁸ Ibid., p.28.



gravar não apenas o nível do depoimento concedido por entrevistados, mas principalmente o nível dos acontecimentos testemunhados pela equipe de reportagem. O vídeo é a linguagem que traduz o confinamento forçado pelas autoridades sanitárias.

O olhar subjetivo é mais objetivo do que o termo capacita, pois a câmera é quem detém esse olhar – e não um dos personagens, como se estivéssemos assistindo à narrativa através de seu íntimo e seu crivo. Enquanto condutor do relato em primeira pessoa o aparato é o próprio agente-narrativo, já que as imagens por ele produzidas estão mobiliadas junto a ele no interior do mundo ficcional. Pode-se dizer que a primeira-pessoa da câmera é um mega-narrador diegético, pois o relator está contido no relato. Toma-se o conceito de mega-narrador como “uma instância situada em alguma parte acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores, por uma instância superior, pois, que seria o equivalente cinematográfico do narrador literário”²⁹.

Em *REC* essa peculiaridade narrativa fica evidente quando percebemos um intercâmbio entre várias narrações subordinadas a uma narração que “fala vídeo”, comunica-se apenas pelas imagens captadas. Entretanto, o espectador de *REC* percebe nessa pluralidade de relatos uma hierarquia, sobretudo quando o personagem que opera o aparato ausenta-se momentaneamente da função, deixando o aparelho no chão e com o encargo narrativo por sua própria conta, responsabilizado por prover as imagens videográficas autonomamente. Nesse sentido “a ‘voz’ destas duas instâncias estaria, de fato, modulada e regulada por esta instância fundamental que seria então o ‘mega-narrador fílmico’, responsável pelo ‘mega-relato’ que é a película”³⁰.

O dispositivo não assume o olhar de um personagem, ele está apto a apresentar sua própria visão, já que está simultaneamente no mundo do receptor (como a linguagem usada para contar a estória) e no mundo ficcional (enquanto objeto-móvel). Para tanto, levantam-se regras de gramática audiovisual em primeira pessoa atestadas pelo pano de fundo do programa televisivo – assumidas nos movimentos de câmera e no manuseio do aparato. Como a cobertura da matéria sobre o dia-a-dia dos bombeiros ocorreu *in loco*, usa-se o plano frontal para estabelecer a comunicação direta com o espectador do programa. A repórter fala para a câmera enquanto aparelho interlocutor do público, como se alcançasse o receptor aonde sua voz e imagem não chegam. A posição de enquadramento e a postura da repórter nesses momentos denunciam a câmera de ombro,

²⁹ GAUDREAULT; JOST, 1995, p.34.

³⁰ *Ibid.*, p.64.



predominantemente à altura do rosto, algo que transparece ainda mais através da trepidação durante o movimento dos personagens e dos incessantes *zooms*. Se há uma tendência ao plano-seqüência é devido à complexidade que o furo jornalístico exige: para cobrir a dinâmica dos fatos a câmera é obrigada a sofrer as conseqüências das imagens, gravando as ações integralmente com poucos cortes e interrupções.

A mesma tendência à integralidade faz da montagem um aglomerado de imagens não-editadas, uma montagem linear bruta cuja impressão é de uma produção que mal atingiu a etapa de decupagem, visto que as seqüências estão dispostas cronologicamente uma após a outra na ordem em que foram registradas durante a reportagem. Dessa constatação decorre ainda o uso das elipses e do *flashback*, uma denunciada pelo corte-seco abrupto entre as seqüências, o outro pelo retrocesso instantâneo em *fast motion*: fornece a impressão de uma metalinguagem implícita – mostra-se como a narrativa é gravada, como há o manuseio dos recursos técnicos do aparato para produzir a gramática audiovisual. Só se pára de gravar quando o operador da câmera intervém sobre o aparelho ou quando o técnico obedece ordens de oficiais, do contrário a máquina continua exercendo sua função, o registro – fato clarificado ao assumir sua autonomia de visão, como a seqüência final em que a máquina fornece a luz aonde não há ou vale-se do recurso de *nightshot* para continuar a tarefa de mostrar tudo até que não haja mais personagens vivos para operá-la. Esses momentos os personagens são objetos do *voyeurismo* do espectador, agraciado pela presença onividente da câmera.

Tais técnicas de condução estética impõem o ritmo narrativo e formulam o relato alternando entre os padrões de postura da tele-reportagem e os do acaso auto-representacional. Outros filmes apoderam-se das mesmas táticas, como o já precursor *A Bruxa de Blair* (1999), mas com o diferencial de cadenciar imagens entre duas câmeras distintas, o que já evidencia práticas e motivos de pós-produção propriamente ditos. *Cloverfield* (2008) e *Atividade Paranormal* (2009) também se apóiam na narrativa em primeira pessoa diegética, embora suas vertentes estéticas aproximem-se mais de premissas antropológicas de auto-relato ou auto-representação, além do fato de *Atividade Paranormal* também usar um tipo de montagem (com inserção de caracteres, sonoplastia e músicas). No caso de *REC* a malha sonora também participa dos indícios de credibilidade já que para qualquer emissão sonora busca-se um motivo visual no mundo narrativo, mesmo através de artifícios de sugestão: um caráter idealmente concretizado pela ausência quase absoluta de músicas.



Considerações finais: A ficção do real e o real da ficção

Algumas obras fílmicas elegem a ficcionalidade imaginária para encantarem. Para provocarem os efeitos que pretendem, embasam suas regras considerando mais os critérios da invenção aos conceitos do mundo real. Outras, porém, adotam explicações críveis para respaldar a ficcionalidade de seu relato, agregam um pano de fundo consistente com a realidade para poderem respaldar o absurdo de suas ficções. *REC*, assim como outros citados, recorre a essa sistematização de credibilidade para que os exageros ficcionais que lapidam o gênero possam funcionar adequadamente. Tal lógica promove uma sobrevida, visto que a originalidade da película acaba regenerando um enredo conhecido e possibilitando com isso um novo ciclo temático, arma que *Hollywood*, por exemplo, recorre vez por outra – tal estratégia pode ser atestada, sobretudo, através da refilmagem *Quarentena* que usa o cenário norte-americano como pano de fundo para regravar o original espanhol praticamente plano a plano.

Os mencionados *Cloverfield*, *Atividade Paranormal* e *Diary of the dead* (do “convencional” Romero), são outros que apostam nesse tipo de modo de produção: todos propõem uma estética menos artificializada para que o enredo anormal possa encontrar *leit motive* na veracidade narrativa. Amenizar o artificial não significa ser verdade, mas antes formatar um quadro estético que impõe ao contexto impossível da narrativa alguns parâmetros usados como pretexto para torná-lo possível. Fazer a câmera assumir funções distintas para resguardar a legitimidade do relato não é apenas torná-la um objeto contido no filme, é torná-la também um mecanismo de denúncia do extra-ordinário, uma fonte de luz e uma confidente. Ou ainda a tendência em parecer que o filme sofreu apenas uma etapa de edição, baseada na cronologia linear da decupagem – mas essa é a força da montagem, parecer não-editada.

Entretanto, há uma distinção: não é um filme “baseado em fatos reais” como tantos que buscam a ficcionalidade de acontecimentos ocorridos na realidade cotidiana, mas antes um filme que baseia sua ficção em julgamentos do real – recurso que paradoxalmente facilita o pacto. Embora o banal desenrole o início da estória, os apelos ficcionais que permeiam *REC* reforçam o vínculo com o gênero para mostrar como o incomum pode ser contado de maneira realista, isto é, “nada mais difícil do que fazer sentir a realidade em sua banalidade. Flaubert gostava de dizer: ‘é preciso pintar bem o medíocre’”³¹.

³¹ BOURDIEU, 1997, p.27.



REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Traducción de Carles Roche Suárez. Barcelona, Buenos Aires e México: Paidós, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 4.ed. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- _____. **Retórica das Paixões**. Prefácio de Michel Meyer. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da Teoria: Literatura e senso comum**. 3.ed. Tradução de Consuelo Santiago e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2. ed. Tradução de Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **Seis passeios no bosque da ficção**. 8. ed. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **El relato cinematográfico: Cine y narratología**. Traducción de Núria Pujol. Barcelona, Buenos Aires e México: Paidós, 1995.
- MOINE, Raphaëlle. **Les genres du cinéma**. Paris: Nathan/VUEF, 2002.
- NOGUEIRA, Luís. **Violência e cinema: monstros, soberanos, ícones e medos**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2002.
- The Internet Movie Database**. <<http://www.imdb.com>>. Acessado em Mar 2010.

Referências Fílmicas:

- Atividade paranormal (Paranormal Activity)*. Dir. Oren Peli. USA. 99 min. 2009.
- Bruxa de Blair, A (Blair witch project, The)*. Dir. Daniel Myrick; Eduardo Sánchez. USA. 81 min. 1999.
- Cloverfield*. Dir. Matt Reeves. USA. 85 min. 2008.
- Dawn of the dead*. Dir. George A. Romero. USA. 128 min. 1978.
- Day of the dead*. Dir. George A. Romero. USA. 102 min. 1985.
- Dead Meat*. Dir. Conor McMahon. IRL. 80 min. 2004.
- Diary of the dead*. Dir. George A. Romero. USA. 95 min. 2007.
- Extermínio (28 days later)*. Dir. Danny Boyle. UK. 113 min. 2002.
- Quarentena (Quarantine)*. Dir. John Erick Dowdle. USA. 89 min. 2008.

Corpus Fílmico:

- REC*. Dir. Jaume Balagueró; Paco Plaza. ESP. 88 min. 2007.