



## **Entre documentário e ficção: Um estudo sobre sedução e manipulação da crença como recurso de divulgação a partir de *Filmefobia***<sup>1</sup>

Isadora EBERSOL<sup>2</sup>  
Cíntia ARAUJO<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

### **RESUMO**

O presente artigo<sup>4</sup> tem por objetivo investigar estratégias de divulgação utilizadas no filme *Filmefobia*, de Kiko Goifman - longa-metragem brasileiro que está na fronteira entre documentário e ficção. Partindo da possibilidade de que filmes neste estilo utilizem conscientemente a manipulação da crença nos materiais de divulgação para alavancar a audiência, a pesquisa busca elencar algumas estratégias publicitárias que servem para instaurar a dúvida, levando à sedução. A pesquisa busca compreender a relação de *Filmefobia* com a imprensa e, para isso, entra no campo teórico do estudo da sedução, de Jean Baudrillard, e no estudo do fingimento de real, de François Jost.

**PALAVRAS-CHAVE:** Divulgação; Documentário; Ficção; *Filmefobia*; Sedução.

### **1 Introdução**

“*A única imagem verdadeira é de um fóbico diante de sua fobia*”. Esta é a frase que impulsiona *Filmefobia* (2009), primeiro longa-metragem ficcional do diretor brasileiro Kiko Goifman, frase repetida, questionada e sussurrada inúmeras vezes pelo teórico Jean-Claude Bernardet durante o filme, também impulsionou este estudo sobre obras cinematográficas que estejam situadas entre documentário e ficção.

O objetivo deste artigo é pensar, a partir do longa-metragem *Filmefobia*, os filmes que extrapolam a classificação de gênero e se utilizam de artifícios e códigos documentais para contar histórias ficcionais, misturando as duas vertentes em um filme híbrido, de forma a se apropriar da dimensão ética atribuída ao documentário e jogar com a credibilidade e crença do público nas imagens.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Graduada do Curso de Cinema e Animação pela UFPel, email: [isadora.ebersol@gmail.com](mailto:isadora.ebersol@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho e professora no curso Cinema de Animação (Centro de Artes - UFPel). Mestre em Comunicação social pela PUC-RS com ênfase em Cinema (2006), email: [cintialangie@gmail.com](mailto:cintialangie@gmail.com)

<sup>4</sup> Originário do trabalho apresentado a UFPel como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Cinema e Animação, em 2011. Portanto, um maior detalhamento do artigo encontra-se no original.



Percebe-se o jogo com a dúvida e a crença como um dos motivos para a venda desses filmes e a experimentação da própria linguagem do cinema como uma sátira da capacidade cinematográfica de “se fazer crer” pelo público.

Dentro deste estudo, procurou-se, então, focar na observação e análise da divulgação de filmes deste caráter e sua relação com a imprensa. Partiu-se de um problema que norteou a pesquisa: a dúvida que paira sobre a separação entre real e ficção é usada conscientemente como artifício publicitário na divulgação de filmes que transitam nesta região fronteira, visando à sedução do público pela curiosidade, mistério e polêmica e é potencializada na sua relação com a imprensa? Para responder a essa e outras questões, se fez necessário focar a análise em uma obra que pudesse ser inserida neste caráter de hibridismo e, para tanto, optou-se pelo longa-metragem brasileiro *Filmefobia* (2009), de Kiko Goifman<sup>5</sup>.

O filme de Goifman partiu de relatos sobre fobias e medos coletados através de um *site*<sup>6</sup>, onde os colaboradores poderiam se proteger sob um pseudônimo. Parte dos relatos enviados seria incorporada de alguma forma ao roteiro final. O filme mescla imagens de fóbicos reais, fobias reais, fóbicos interpretados através de atores e fobias interpretadas, onde os personagens são exibidos diante de máquinas e colocados frente a frente com suas fobias em situações exageradas e emocionalmente violentas, explorando os limites psicológicos daquelas pessoas - atores ou não - e explorando o jogo de crença na imagem trazida pelo estilo documental. *Filmefobia*, além da problemática do enredo e das imagens chocantes, nasce como filme dentro de um filme que fora abandonado. Trabalhando com a metalinguagem, potencializa seu jogo com a dúvida entre o caráter de ficção e de documentário, já que o produto final é tido como o *making of*, realizado por Goifman, desta experiência documental sobre fóbicos e que estaria sendo dirigida pelo teórico e crítico de cinema, Jean-Claude Bernardet. Mais tarde, porém, os produtores confessam que não há e nunca houve documentário e sim, ficção.

Bernardet não classifica *Filmefobia* como ficção, documentário, tampouco falso e sim o chama de “*autoficção*”<sup>7</sup>, o que para o teórico, consiste em viver ficcionalmente a própria vida no cinema e trabalhar com a realidade que cada sujeito constrói para si.

---

<sup>5</sup> Kiko Goifman é antropólogo por formação e mestre em multimeios pela Unicamp. O cineasta brasileiro tem forte atuação como documentarista, tendo realizado diversos filmes documentários – *Morte densa* (2003), *Tereza* (1992), *Olhos Pasmados* (2000). Seu primeiro longa neste gênero foi *33* (2003), onde Goifman, que é filho adotivo, parte em busca de sua mãe biológica.

<sup>6</sup> Ver: <http://www2.uol.com.br/filmefobia/homex.htm>. Acesso em 28 Nov. 2011

<sup>7</sup> Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u429661.shtml>. Acesso em 28 Nov. 2011.



Para compreender esta ambivalência e para entender como o filme se utiliza conscientemente dela para criar dúvida, gerar polêmica, expectativa, seduzir e se divulgar, buscou-se, então, como construção teórica, trabalhar com o conceito de *fingimento de real* proposto por François Jost (2004 *apud* PENKALA, 2006), onde o filme buscaria a situação de representação da realidade histórica (entendida aqui como a verdade factual), a fim de causar determinada reação ou impacto, relacionando aos conceitos de artifícios publicitários de Nelly de Carvalho (1996), bem como a ideia de sedução trabalhada por Guiles Lipovetsky (2005), e Jean Baudrillard (1991). Pretende-se então, propor um diálogo entre estes e outros conceitos, a fim de compreender a manipulação da crença como mais um artifício de divulgação de uma obra audiovisual.

. É importante perceber os processos pelos quais estas imagens ganham credibilidade na sociedade e como são usados, na divulgação de audiovisuais, os artifícios que dão diferentes graus de credibilidade à obra, fazendo com que, para o público, a dúvida entre o real e o ficcional seja levada aos mais variados extremos. Desse modo, este estudo contribui para o quadro teórico - ainda incipiente - sobre filmes que transitam nesta região fronteira e híbrida, focando em uma obra brasileira.

Filmefobia foi escolhido por ter participado de festivais tanto no gênero ficcional, como no gênero documentário<sup>8</sup> e ter tido uma recepção polêmica do público no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2008, onde levou espectadores a saírem da sala de exibição e a vaiarem<sup>9</sup> quando o filme ganhou cinco candangos, dentre eles o prêmio de Melhor Filme do Júri naquele ano. Considera-se importante para análise e para este artigo que o público tenha insistido em categorizar *Filmefobia* como documentário e que a dúvida sobre seu caráter ficcional tenha se mantido, mesmo após confirmação do diretor e produtores.

Serão objetos de análise deste estudo textos e matérias veiculadas pela imprensa anterior e posteriormente ao lançamento de *Filmefobia* no Festival de Brasília. Para tal, foram selecionadas matérias do acervo digital da Folha de São Paulo, do ano de 2008 e 2009, e matérias publicadas na *web*. Serão também analisados os primeiros registros encontrados de divulgação vindos da própria equipe: o *blog* intitulado “*Filmefobia – Diário de Filmagem*”<sup>10</sup>, contendo relatos do roteirista da obra, Hilton Lacerda, sobre a gravação do filme durante o ano de 2007. É neste *blog* que a situação prévia do filme,

---

<sup>8</sup> Ver: <http://www2.uol.com.br/filmefobia/imprensa/index.html>. Acesso em 28 Jun. 2011.

<sup>9</sup> Ver: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,filmefobia-vence-o-festival-da-crise,284353,0.htm>. Acesso em 17 out. 2011.

<sup>10</sup> Ver: <http://filmefobia.blog.uol.com.br/> Acesso em 20 abr. 2012



sua realidade interna (diegética) é construída e informada ao público: nele o filme é colocado como uma experiência de caráter documental, onde o diretor é Bernardet e Goifman apenas realiza a captação do *making of*, como parte integrante da equipe de produção.

Os textos serão analisados observando-se a mensagem contida no material de divulgação e relacionando-a com os conceitos teóricos vistos até então no artigo.

Este artigo divide-se em três partes: a primeira é dedicada a falar sobre a área de fronteira entre documentário e ficção, utilizando teóricos do campo documental como Bill Nichols, dentre outros autores, e já entrando no conceito de *Fingimento de real* de Jost. A segunda parte dedica-se exclusivamente ao estudo da sedução na publicidade onde serão abordados conceitos de linguagem publicitária, sedução, curiosidade, expectativa, criação da dúvida como forma de promoção, focando no uso destes artifícios no cinema. Nesta parte também será feita uma relação de *Filmefobia* com os conceitos vistos até o momento. Por fim, a terceira parte abriga a análise do material de divulgação, para, logo após, serem apresentadas as considerações finais do trabalho.

## 2 Sobre fronteiras

O ponto de partida deste artigo é a premissa de que o conceito sobre o que pode ou não ser chamado de documentário é bastante sugestível (NICHOLS, 2005), o que existe é a crença na imagem, em maior ou menor grau, que não tem, *a priori*, relação com a pré-disposição do espectador, ao assistir a um filme, em aceitar aquela história como parte de uma realidade interior pertencente à obra audiovisual. Entende-se crença, neste momento, por sensação de veracidade factual (correspondência direta) com o mundo histórico:

Certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar em uma correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas efeitos de lente, foco, contraste, profundidade de campo, meios de alta resolução [...] parecem garantir a autenticidade do que vemos, no entanto, tudo isso pode ser usado para dar impressão de realidade ao que foi fabricado ou construído. (NICHOLS, 2005, p.19).

A impressão de realidade, aqui citada por Nichols, pode ser utilizada conscientemente na realização de um documentário, onde a declaração do realizador de que o produto se trata de uma obra documental, dentre outros elementos, como utilização de entrevistas, câmera tremendo, até mesmo a aparição em tela dos



realizadores, basta para que esta impressão de realidade seja dada ao espectador e comece a sugestionar a credibilidade. No caso da ficção, esta potencialidade de real é dada através da utilização e manipulação de elementos que remetem ao que se conhece acerca do gênero documental, convenções constituídas a partir de uma linguagem cinematográfica que vem se construindo ao longo dos anos, desde o nascimento do cinema. Para Nichols, todo o filme é um documentário, à medida que reproduz a cultura e a aparência do mundo que vivemos (NICHOLS, 2005) e dentro desta concepção, ele divide os filmes em documentários de satisfações de desejos - que seriam normalmente chamados de ficções - onde o realizador cria o mundo de seus desejos tornando-os concretos e tangíveis de alguma forma e o documentário social (neste caso, filmes não ficcionais) que torna concreto e tangível o mundo em que habitamos, o mundo histórico.

A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instigar a *crença* (aceitar o mundo do filme como real). (NICHOLS, 2005, p.19)

Partindo desta ideia, a diferença está na utilização de formas e linguagens que remetam a um ou outro tipo de gênero cinematográfico para manipulação da crença do público de que o filme se trata de uma realidade de um *mundo de desejos*, ou uma realidade *do mundo histórico*. Parte-se, portanto, da utilização consciente de linguagem documental, dada principalmente pela intenção do autor em buscar dar ao filme uma dimensão ética atribuída ao cinema documentário.

Desde o surgimento da fotografia, antes mesmo do nascimento do cinema, que a imagem toma o caráter de potencialidade de real e nos transmite uma impressão de autenticidade. A necessidade da humanidade em registrar o mundo e fatos da forma como são dados factualmente fazia com que, antes da invenção do dispositivo fotográfico, o renascimento pintasse quadros com a tentativa de maior relação com a verdade, desenvolvendo técnicas de perspectiva e proporção que buscavam a verossimilhança. A partir do momento que a fotografia trouxe a capacidade de captar o exato momento estático da forma como ele se deu no tempo e espaço, os artistas não precisavam mais retratar a realidade e a arte trilhou novos rumos, dando origem a movimentos como o surrealismo, cubismo, impressionismo, dadaísmo, expressionismo, dentre outros.

Em 1895, com o nascimento do cinema, a capacidade de captar e transmitir uma impressão de realidade se expandiu com o uso agora da *aparência* do movimento na



tela. No cinema, a ficção poderia ser comparada aos movimentos artísticos que surgiram após o renascimento, pois, ao contrário do que se define por documentário, a obra ficcional não carrega consigo a responsabilidade da verdade, embora esta possa ser uma escolha estética e formal do realizador da obra.

John Grierson, fundador do movimento documentarista britânico nos anos 1930, definiu documentário como um “tratamento criativo da realidade” (GRIERSON, 1997, p.65-66). O tratamento criativo admite, portanto, um ponto de vista sobre a realidade histórica, deixando, mesmo ainda no gênero documental, de ser a correspondência exata da realidade. Entretanto, historicamente, o documentário carrega até hoje a responsabilidade da potência de real. A divisão - se é que pode ser chamada assim - cada vez mais tênue entre documentário e ficção, desde sempre foi confusa e alvo de questionamentos e controvérsias. O marco do gênero documentário, *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), por exemplo, é alvo das maiores especulações acerca de sua “verdadeira realidade”. O filme realizado por Robert Flaherty é acusado de idealização da realidade, e fingimento de uma realidade que fazia parte da memória de Flaherty sobre a cultura daquela comunidade de esquimós do Ártico (os *Inuit*), quando a visitou em uma viagem anos antes. Os registros fílmicos que fez nesta viagem, porém, se perderam, e anos depois Flaherty voltou e quis filmar novamente a sua memória. Dentre o uso excessivo de narração, manipulação e maquiagem da realidade, de que é “acusado” ainda hoje, como a indução de práticas culturais que há anos não se faziam mais presentes na comunidade, Nichols destaca:

E também, um pouco menos abertamente, representa a ideia que Robert Flaherty faz da cultura Inuit. A ênfase numa família nuclear, reunida para o filme, e nas habilidades de Nanook como caçador – apesar do fato de que a maioria dos esquimós na década de 1920 já não se fiasse nas técnicas tradicionais mostradas no filme, por exemplo – pertence ao cinema de satisfação de desejos: é uma ficção sobre o tipo de povos e culturas que alguém como Flaherty deseja encontrar no mundo. (NICHOLS, 2004, p.30).

A partir dessa fala de Nichols, podemos relacionar esta manifestação da verdade de Flaherty (e não a verdade histórica da comunidade *Inuit*) com o conceito de “autoficção” que Bernardet usou para definir *Filmefobia*, onde a verdade consiste em viver sua própria realidade nas telas, a realidade que cada sujeito constrói para si e só pertence, como verdade, a ele.



Sendo a situação em frente à câmera pertencente à realidade histórica (factual) ou não, o cinema não deixa de ser parte de um registro, um “índice daquilo que registra” (NICHOLS, 2005, p.64), é, portanto, representação acima de tudo. A diferença entre estes filmes, filmes como *Nanook, o esquimó* e filmes de ficção está no tamanho do comprometimento com a realidade factual que esse registro pretende. Este comprometimento pode ser entendido, através de Jost, pelo que ele considera como *promessa de gênero*. Nas palavras do autor, o audiovisual “[...] é produzido em função de um tipo de crença visada pelo destinador, em contrapartida, ele só pode ser interpretado por aquele que possui uma ideia prévia do tipo de ligação que o une a realidade” (JOST, 2004 *apud* MUNGIOLI, 2006, p.64).

Para que consigam manipular a crença, conferir e gozar de uma dimensão de credibilidade do público, alguns filmes lançam mão de formas e linguagem documental, permeando, portanto, na região de fronteira do documentário e da ficção, o que, de acordo com Jost pode ser conceituado como *fingimento de real*. Para o autor, “Entre a realidade e a ficção há o fingimento. A ficção faz como a realidade; o fingimento faz como se fosse a realidade” (JOST, 2004 *apud* PENKALA, 2006, p.90). O fingimento, dado da maneira como conceitua Jost, não é buscar o realismo ou a verossimilhança, mas sim fingir estar mostrando a relação correspondente ao evento factual, portanto, esta região híbrida e intermediária entre os gêneros estaria sujeita a como o filme se enuncia e qual a *promessa de gênero* que lhe é conferida. Em outras palavras, percebe-se novamente a “crença visada pelo destinador” (JOST, 2004 *apud* MUNGIOLI, 2006, p.64), no caso, o realizador da obra audiovisual, ou a intenção do autor citada anteriormente, como importante processo na atribuição e manipulação da crença.

O conceito de “*autoficção*” que Bernardet usa para classificar *Filmefobia*, que seria a representação de uma realidade como se fosse (fingindo ser) a própria realidade factual, pode entrar na designação de fingimento de real de Jost. No caso de *Fimefobia*, Bernardet vive na tela o processo de aplicação de injeções no olho esquerdo como tratamento para a perda de visão gradativa que está o deixando cego. Estas injeções fazem parte do tratamento realizado por Bernardet na vida real. Goifman, que tem fobia de sangue, também vive isso na tela e “empresta” para o filme parte de sua realidade, desmaiando três vezes ao entrar em contato com o sangue<sup>11</sup>. Na atmosfera do

---

<sup>11</sup> Ver: <http://rollingstone.com.br/noticia/polemico-filmefobia-chega-aos-cinemas/>. Acesso em 20 Jun. 2011.



fingimento de real, toda a equipe empresta suas fobias reais ao filme, os fóbicos, mesmo que interpretados, interpretam por vezes, algo que faz parte da realidade de alguém, mesmo que não naquele tempo e espaço.

Partindo desta esfera de como o filme *quer* ser enunciado e como, juntamente com outros elementos, isso contribui para a crença, Jost ainda trabalha a ideia de que o fingimento muitas vezes é dado por elementos externos à obra, onde diz, sobre os programas de televisão: “(...) quando se estuda um programa de televisão, não se deve ficar restrito apenas à consideração do próprio programa, mas tem que estudar o que se fala a seu respeito, como se fala e o que se diz. [...]” (JOST, 2004 apud MUNGIOLI, 2006, p. 63). Jost ainda afirma: “O conjunto dessas fontes contribui para formular a promessa feita ao telespectador, promessa essa cujo cumprimento será necessário conferir no espaço representado pelo próprio programa [...]” (*op. cit.*, p. 63).

Podemos, então, compreender os textos de imprensa divulgados sobre o filme como parte do que Jost (2004 apud MUNGIOLI, 2006) diz compor a situação extrínseca ao produto audiovisual. A criação desta atmosfera documental que começa a construir o jogo com a crença se dá nos elementos que rodeiam o filme, no que é falado na imprensa, no que é relatado pelos realizadores e divulgado ao público por algum tipo de veículo de comunicação. Nichols complementa:

Em *A bruxa de Blair* (Eduardo Sanchez e Daniel Myrick, 1999), para dar credibilidade histórica a uma situação fictícia, esse fascínio não se fia apenas nas convenções do documentário como realismo [...] ele também se utiliza dos canais promocionais e publicitários que cercam o filme propriamente dito e que ajudam a nos preparar para ele. Esses canais incluíam um site com informações preliminares sobre a bruxa de Blair, testemunhos de especialistas e referências a pessoas e acontecimentos reais, tudo planejado para vender o filme não como ficção, nem simplesmente como documentário, mas como as imagens originais de três cineastas que desapareceram tragicamente. (NICHOLS, 2005, p.18).

No caso de *Filmefobia*, a criação desta atmosfera se dá principalmente na divulgação da história *pré-filme*, usada para divulgar a realização de um documentário - dirigido por Bernardet - com relatos verídicos colhidos através de um blog de produção<sup>12</sup> e que fora abandonado, onde, posteriormente, as imagens captadas no *making of* desta experiência documental são montadas, dando origem ao produto audiovisual que se conhece.

---

<sup>12</sup> Ver: <http://filmefobia.blog.uol.com.br/>. Acesso em 29 Nov. 2011.



Ao tomar conhecimento de relatos desse tipo sobre o filme - veiculados pela imprensa e na maioria das vezes proferidos pelos realizadores - é criado no espectador um tipo de predisposição a aceitar aquele relato como verdade. Deste modo, pode-se dizer que parte do público que teve contato com essas informações tende a chegar na sala de cinema com um conceito pré-formado sobre a história do filme. De que modo, então, este conceito age sobre a divulgação da obra audiovisual? De que modo os realizadores utilizam desta atmosfera de crença e utilizam artifícios publicitários para a sedução?

### **3 Sobre sedução e retórica na propaganda e em *Filmefobia***

Na qualidade de propagação de informação, ideias e valores (SANDMANN, 1993) a propaganda utiliza recursos estilísticos e argumentativos “ela própria voltada a *manipular*” (CARVALHO, 1996, p.9). Aqui, como propõe Carvalho, manipulação está ligada à ideia de convencimento, persuasão, e indo mais adiante, de sedução.

Fazendo cada vez mais parte da cultura moderna de grande difusão de imagens, a obra cinematográfica está cercada por esta atmosfera de canais publicitários, extrínsecos ao filme, que ajudam na preparação do público para recebê-lo, conforme já foi visto o proposto por Nichols e Jost. Esses canais seriam utilizados de forma consciente, assim como os artifícios da propaganda, para ao final, seduzir o público e levá-lo a uma determinada ação – no caso, ir assistir ao filme. Como explica Carvalho (1996), sobre a linguagem publicitária “há uma base informativa que, manipulada, serve aos objetivos do emissor. A diferença está no grau de consciência quanto aos recursos utilizados para o convencimento [...]” (CARVALHO, 1996, p.9).

Aqui se tentará compreender alguns desses recursos e como o emissor, nesse caso, o realizador da obra audiovisual, pode ter se utilizado deles conscientemente para seduzir o público.

Tanto a *crença* quanto o  *fingimento de real* não agem sozinhos no processo de sedução e criação de expectativa. No caso de *FilmeFobia*, um filme que quer se valer da credibilidade do público e da utilização da linguagem documental para sugerir uma dimensão ética inerente ao filme documentário, toda a criação da história pré-filme e a predisposição do público em aceitar aquela história posteriormente como verdade contribuem para criar impacto e *polêmica*. A polêmica se dá, em uma primeira instância, pela dúvida e confusão que a aceitação daquele filme como documentário causa. Goifman afirma: “Eu considero *FilmeFobia* meu primeiro longa de ficção,



embora ele contenha elementos documentais. Se fosse um documentário ‘puro’, eu seria preso”<sup>13</sup>. Goifman se refere à dimensão ética atribuída ao documental e parte do pressuposto de que as imagens de seu filme – chocantes e que levam o “fóbico” ao extremo psicológico – caso fossem “puramente reais” (parte de uma realidade aqui designada como factual) estariam ultrapassando limite do considerado ético. Para o público que já está disposto a aceitar o filme como experiência documental devido ao contato com a história pré-filmica, este confronto com o caráter antiético das imagens se mostra em forma de propagação da polêmica. Este foi o caso que levou muitos espectadores a abandonarem a sala de exibição na sessão de *Filmefobia* no Festival de Cinema de Brasília em 2008, quando alegaram se tratar de tortura<sup>14</sup>.

Neste caso, o que parece acontecer é que a utilização destes elementos – fingimento de real, crença, criação da história pré-filme – seja dada conscientemente como recurso publicitário: a criação de impacto (neste caso a polêmica de se considerar aquela história como documental) que estimula o *interesse*. Carvalho (1996, p. 14), sobre a linguagem publicitária, destaca: “Impacto psicológico: efeito surpresa, despertar do interesse [...]”. O interesse será tratado como sensação do receptor a se sentir instigado a descobrir ou saber de algo. O interesse, neste caso, segundo Carvalho, pode ser despertado de diversas formas dentro da linguagem publicitária. De acordo com a autora, “acima de tudo, publicidade é discurso, linguagem e, portanto, manipula símbolos para fazer a mediação entre objetos e pessoas” (CARVALHO, 1996, p.12).

Adentrando a atmosfera da manipulação da linguagem e dos símbolos como artifício publicitário, como define Carvalho, podemos conceber uma relação, portanto, da linguagem publicitária com a sedução trabalhada segundo a tese de Jean Baudrillard, onde a sedução é colocada como artifício, como jogo de signos e de aparências, e como ritual. Nas palavras do autor: “Ora, a sedução nunca é da ordem da natureza, ela é da ordem do artifício, nunca da ordem da energia, mas é da ordem do signo e do Ritual” (BAUDRILLARD, 1991, p. 1). Mais adiante, o autor afirma: “A sedução apresenta o domínio do universo simbólico” (1991, p.13). Na tese de Baudrillard, a manipulação que molda as aparências não necessariamente mantém uma relação de fidelidade com a “realidade” e a sedução para o autor, seria, de forma geral, o ato de apropriar-se das representações a fim de encantar o outro e com isso causar uma pulsão de desejo.

---

<sup>13</sup> Ver: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/168/reportagens/show-de-horror/page-1.html/>. Acesso em 29 Jun. 2011.

<sup>14</sup> Ver: <http://rollingstone.com.br/noticia/polemico-filmefobia-chega-aos-cinemas/>. Acesso em 20 Jun. 2011.



Uma das formas de manipulação de que fala Baudrillard, seria a apropriação deste universo simbólico de qual ele trata, a fim de apresentar partes de um todo, sem, no entanto, deixar conhecer o todo. Nas palavras do autor, “A sedução retira alguma coisa da ordem do visível” (BAUDRILLARD, 1991, p. 43). Com isso o público é instigado a saber mais sobre o todo, a descobrir o enigma criado pelo ato de esconder parte das informações. Retirando algo da ordem do visível, se provoca no público o sentimento de *curiosidade*. A curiosidade desperta o interesse e o desejo de construção da informação que não foi cedida ao passo que se converte em expectativa. Esta criação de segredo e enigma pode ser entendida também como sedução, de acordo com Guilles Lipovetsky (2004), a partir da ideia do espetáculo e de apropriação da subjetividade da sedução, onde ele destaca: “E isso influi sobre o imaginário das pessoas, aguçando-lhes o apetite pelo lúdico, pelo teatral, pelo espetáculo” (LIPOVETSKY, 2004, p. 35).

Em *Filmefobia*, grande parte destes conceitos podem ser identificados e interpretados como forma consciente de seduzir o público, de acordo com a manutenção deste espetáculo de apropriação de signos, manipulação de aparências, e jogo sutil com a subjetividade da tese de Baudrillard (1991). O fato dos realizadores divulgarem que o filme mescla imagens de fóbicos reais, com fobias inventadas e interpretadas, sem, no entanto, revelar quem é intérprete e quem não é, provoca o sentimento de curiosidade. Pode-se dizer que público é atraído por esta problemática a procurar construir e entender por si a informação que não é revelada. A *confusão*, outro recurso de que a linguagem publicitária e a sedução lançam mão, também busca atrair o espectador pela dúvida e provocar um instinto de confirmação e construção de informação. A dúvida é trabalhada em *Filmefobia* e filmes que transitam entre o real e o documentário pelo processo de ambivalência e transição entre os dois gêneros. No filme de Goifman, a dúvida quanto ao fingimento de real se potencializa, visto que realizadores “emprestam” aos personagens de si próprios no filme, seus medos e fobias reais, como o caso já mencionado de Bernardet e Goifman, dentre outros integrantes da equipe.

#### 4 Análise

Foram selecionados, dentre exemplares pertencentes ao acervo<sup>15</sup> da Folha de São Paulo, bem como matérias veiculadas pela web e textos extraídos do blog “Filmefobia – Diário de filmagem”, cinco textos para serem analisados, seguindo uma técnica

---

<sup>15</sup> Todos os textos e informações retiradas da página <http://acervo.folha.com.br/> nas referidas datas de publicação.



desenvolvida para este estudo, onde privilegia-se a análise do material fazendo-se uma relação da mensagem veiculada no texto com os conceitos sustentados durante o artigo, a fim de compreender a utilização deles na divulgação de *Filmefobia*.

No texto 1, observou-se que a expressão “acordo com os fóbicos” (Folha de S. Paulo Ilustrada, 05 de agosto de 2008, p.4) começa a sugerir a criação de *dimensão ética* da aparição de fóbicos “reais” no filme e inicia-se a criação da *dúvida* pelo é ou não realidade factual. Outros elementos podem impulsionar a *curiosidade* do público, como a divulgação de que Goifman, Bernardet e outros componentes da equipe “interpretam personagens de si” no filme, o que, pelo visto na sustentação teórica, já começa a flertar com o *fingimento de real* da teoria de Jost e com a *autoficção* proposta por Bernardet. O texto ainda entra na designação de uma “atmosfera de documentário” que tem toda a relação com a apropriação consciente dos signos documentais para o fingimento de real. Também no texto 2 é inserida a questão do *fingimento de real* com a frase “[...] ficção que finge ser documentário” (Folha de S. Paulo, 30 de abril de 2009, p. 6). É divulgada a existência de uma “agenda secreta” que escondia dos fóbicos algumas das coordenadas das gravações. Tanto a divulgação da existência desta agenda, quanto a afirmação de que existiu a participação fóbicos verdadeiros durante o filme, se relacionam com a criação do *mistério* e do enigma que *impulsionam* a curiosidade e a sedução. Já no texto 3<sup>16</sup>, relato pertencente à história pré-filme, a *promessa de gênero* começa a se formar a partir de vários elementos dados pela própria “instância realizadora” do filme. Dentre esses elementos, pode-se destacar a indeterminação do filme como qualquer gênero, na medida que o texto o caracteriza sempre como projeto ou experiência e a presença de fóbicos reais. Um importante elemento que confere credibilidade à história pré-filme se dá na relação de profissionais da equipe e suas funções. Goifman, colocado como realizador do *making of* e Bernardet como idealizador e diretor do filme, faz relação direta com a realidade interna do filme (diegética), porém não com a factual, onde Goifman é o diretor do produto final e Bernardet, somente interprete de um diretor documentarista.

No texto 4<sup>17</sup> novamente a afirmação da presença de fóbicos, sem designação, a relação da equipe fazem contribuição para a criação de credibilidade na história pré-filme e criação da atmosfera de documentário que se faz em volta da obra. Afirmações como “[...] veem o projeto saltando para o abismo do esquecimento” e “[...] me

---

<sup>16</sup> Ver [http://filmefobia.blog.uol.com.br/arch2007-10-07\\_2007-10-13.html#2007\\_10-08\\_21\\_00\\_40-125970151-0](http://filmefobia.blog.uol.com.br/arch2007-10-07_2007-10-13.html#2007_10-08_21_00_40-125970151-0)

<sup>17</sup> Ver [http://filmefobia.blog.uol.com.br/arch2007-10-28\\_2007-11-03.html#2007\\_11-01\\_21\\_28\\_44-125970151-0](http://filmefobia.blog.uol.com.br/arch2007-10-28_2007-11-03.html#2007_11-01_21_28_44-125970151-0)



aconselharam a parar com o projeto” (LACERDA, 2007) fazem ainda mais relação com a história pré-filmica, a qual indica que o filme se tratava de uma experiência documental que foi abandonada.

Já o texto 5 (Folha de S. Paulo, 17 de julho de 2009, p. 3) serviu para análise pela categorização arbitrária e fechada do filme como “documental”, onde divulgações desta natureza contribuem para a criação de uma predisposição já citada do público em aceitar que o filme seja documentário.

Percebe-se que o material de imprensa analisado diverge quanto à conceituação do filme, não havendo consenso definido quanto a sua determinação. Tais divergências surgem da dificuldade, ainda muito presente, de se delimitar esta região de fronteira entre gêneros. O que se percebe é a recorrência da categorização como “experiência”, “experimentalismo”, apesar de aceitarem o gênero oficial de ficção. Uma importante observação, no entanto, deve ser feita: nos dois textos retirados do blog “*Filmfobia – diário de filmagem*”, respectivamente referentes a primeira e última postagem no blog, em 2007, a dificuldade de conceituar a obra se mostra ainda maior. Tal dificuldade pode ser dada pelo estado ainda recente da produção, porém é mais natural que, na medida que a produção já estava sendo gravada, esta indeterminação seja parte do que podemos considerar de “determinação do autor”, importante elemento que confere à obra um rótulo que faz parte de como ela quer ser chamada, visando certo impacto causado por esta escolha.

## 5 Considerações finais

Iniciou-se o estudo teórico focando no conceito de *crença*, e partindo da ideia de que ela pode ser criada e modificada por um emissor através da relação e manipulação de signos. Esta manipulação pode dar-se de várias formas, e algumas delas foram abordadas neste estudo, como o fingimento de real, através da teoria de Jost (2004 *apud* PENKALA, 2006) e da sedução, através dos conceitos de Baudrillard (1991) e Lipovetsky (2005). A sedução, por sua vez, lança mão de vários recursos próprios para causar no público uma ação, no caso do filme, ao de ir assisti-lo. Ao longo do estudo, podemos perceber que estes recursos se complementam e são relacionados entre si: a instauração da dúvida que instiga a curiosidade. A vontade e a curiosidade despertadas no público são altamente responsáveis pela sensação de expectativa que, por fim, podem levar o espectador à ação.



Um ponto importante alcançado aqui é a visão de que boa parte da manipulação da crença, atribuição de credibilidade à obra, tenha a ver com fatores externos ao filme, como os canais publicitários que o cercam, de acordo com Nichols, e em como o filme pretende se enunciar – através da palavra do autor - tudo isso constituindo o que Jost (2004 apud MUNGIOLI, 2006) define como Promessa de gênero, ou seja, a criação consciente da atmosfera em que o filme será recebido. Em *Filmefobia*, esta atmosfera exterior e apromessa de gênero são criadas principalmente na história pré-filmica fermentada pelos autores antes do lançamento do filme. A análise de textos divulgados pelos realizadores com este intuito pode servir para confirmar estas hipóteses.

Ao fim desta investigação, após análises e correlações entre conceitos de publicidade, pode-se entender o “experimentalismo” em *Filmefobia*, presente como definição do filme em boa parte dos materiais de divulgação analisados, como nada mais do que a utilização de signos já convencionados e testados pela linguagem publicitária a fim de criar determinada reação de impacto no público. Partindo deste entendimento, não poderia ser considerado, portanto, experimentação de linguagem, e sim forma consciente de autopromover um produto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Silvana. "**Filmefobia**" mistura atores e fóbicos para intensificar exposição ao medo. Folha de S.Paulo: Folha Online Ilustrada: São Paulo, p. 1-1. 05 ago. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u429661.shtml>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

ARAUJO, Cíntia Langie. **A sedução nas telas do cinema**: uma análise dos trailers de Cazuza e Olga. Diss. (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - PUCRS. Porto Alegre, 2006. 146 p.

BARBOSA, Neusa. "**Filmefobia**" discute limites de documentário e ficção. Publicado no Jornal O Globo 30/04/2009 [online]. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/04/30/filmefobia-discute-limites-entre-documentario-ficcao-755515395.asp>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

BALLOUSSIER, Anna Virginia. **Polêmico Filmefobia chega aos cinemas**. *Rolling Stone* [online]. Abr. 2009. Disponível em <http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/5112/>. Acesso em: 20 jun. 2011

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas: Papyrus, 1991. 207 p.

CARVALHO, Nelly de. **Publicidade. A linguagem da sedução**. São Paulo: Ática, 1996



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

**FILMEFOBIA.** Disponível em <<http://www2.uol.com.br/filmefobia/>>. Acesso em: 28 jun, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 2006.

GRIERSON, John. **Primeiros Princípios do Documentário.** Revista Cinemais, n.8, p.65-66, nov./dez. de 1997, Campinas.

JOST, François. **Seis lições sobre a Televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

LABAKI, Amir. **É Tudo Verdade: reflexões sobre a cultura do documentário.** São Paulo: Francis, 2005.

LACERDA, Hilton. **Filmefobia.** Blog – Diário de filmagem. Disponível em <<http://filmefobia.blog.uol.com.br/>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 294 p.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sedução não pára.** In: \_\_\_\_\_ . *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo.* Barueri, SP: Manole, 2005. p.1-16.

MOURÃO, Dora Maria; Labaki, Amir. **O cinema do Real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **MINISSÉRIE GRANDE SERTÃO: VEREDAS:** Gêneros e Temas. Construindo um sentido identitário de Nação. Tese (mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de comunicações e artes, 290 f., 2006. Disponível em: <<http://pandora.cisc.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-11052009-153059/publico/2139781.pdf>> Acesso em: 30 de nov. 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 270p.

PENKALA, Ana Paula. **Um campo de concentração brasileiro:** marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diegética de Cidade de Deus. Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 227 f, 2006. Disponível em: <[http://penkalaportfolio.files.wordpress.com/2008/11/dissert\\_penkala\\_final-31-03-2007-rdx.pdf](http://penkalaportfolio.files.wordpress.com/2008/11/dissert_penkala_final-31-03-2007-rdx.pdf)> Acesso em: 15 de nov. 2011.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **FilmeFobia vence o festival da crise.** O Estadão de S. Paulo. São Paulo, p. 1-1. 27 de nov. 2008. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,filmefobia-vence-o-festival-da-crise,284353,0.htm>>. Acesso em 17 out. 2011.

PINTO, Ivonete Medianeira. **Close-up:** a invenção do real em Abbas Kiarostami. Tese (mestrado) - USP/ECA, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-203915/pt-br.php>> Acesso em 30 dez. 2011.

SANDMANN, Antônio. **A linguagem da propaganda.** São Paulo: Contexto, 1993