

A ficcionalização do real

Vasco D. Lopes

Universidade Federal Fluminense

Instituto de Artes e Comunicação Social

Índice

1 Introdução	1
2 Fundamentação Teórica	1
3 Parecer conclusivo	8
4 Bibliografia	9

Descritores: ficcionalização, *real*, Mídia, novas tecnologias.

1 Introdução

Esta análise de pesquisa teórica não pretende ser apenas uma amostra ilustrativa de que a ficcionalização do real está intrinsecamente presente no Cinema Latino-Americano, em particular no Brasil, muito pelo contrário, pretende ser um manejo visionário, especulativo e complementar dessa mesma ideia, tendo em consideração: *a)* uma proposta inicial de abordagem à ficção como lugar de convergência da Literatura e da Comunicação; *b)* uma pesquisa teórica relativamente à singularidade do Cinema ter a capacidade de reproduzir o real; *c)* verificação da violência reproduzida através de recursos dramáticos da própria ficção; *d)* confirmação de que as invenções e novas tecnologias no cinema são o desejo de representação da realidade na

estética realista;*e)* uma ideia individualizada do Cinema Documental Brasileiro, com incidência em *Ônibus 174*, José Padilha [2002]. Desta feita, compreender-se-á a questão da ficcionalização do real.

Não serão esquecidos os conteúdos programáticos leccionados durante as aulas do mestrado, pesquisa teórica e a escolha de uma obra cinematográfica para objecto de estudo: *Ônibus 174*, José Padilha [2002], abarcando o evento mediático que se desenvolveu em torno do sequestro de um *ônibus* no Rio de Janeiro em 2000 e que resultou na morte de duas pessoas, uma refém assassinada ao vivo e no ar em frente às câmeras e o sequestrador morto por policiais durante o trajeto até à delegacia.

2 Fundamentação Teórica

Para melhor compreendermos esta breve inserção teórica sobre a ficcionalização do real em filmes de índole documental em geral, no Cinema Latino-Americano em particular e com incidência específica no Cinema Brasileiro e entendermos se a ficcionalização se empossou de todos os meios de comunicação [desde a televisão ao Cinema] ou se o “*poder da imagem*” não veio, pelo contrário, “*confrontar essa capacidade de ficcionaliza-*

ção” [?], será importante, então, indagar em que medida se poderá questionar a Literatura no âmbito da Comunicação. Tudo começa aí. Compreender-se-á que, segundo *Maria Augusto Babo*, por um lado, parece evidente que todo o texto literário se dá a ler com esse objectivo que é o de comunicar, por outro lado, e ainda nesta primeira abordagem, também é verdade que “*as vanguardas literárias, desde o princípio do século, questionaram essa mesma finalidade aparente da literatura: comunicar*”. Desta feita, será o próprio termo *comunicação* que urge determinar e descodificar, desprendendo-o, desde logo, de uma “perspectiva behaviorista que reduz a comunicação à transmissão de informação: a comunicação é, antes de mais, um conjunto complexo de questões, chamemos-lhe assim, emergente na nossa sociedade moderna”.

Poder-se-á dizer que a própria Modernidade se caracteriza, do ponto de vista histórico, político, económico e cultural, por ser uma Sociedade organizada pelos múltiplos procedimentos de comunicação, não só tecnológicos e retóricos, mas também intrínsecos à própria estruturação e funcionamento da acção e espaço público. Mas como inserir neste quadro a ficção, ou seja, a Literatura? *Maria Augusto Babo* vê configurar-se na modernidade o género que, por excelência, a legitimará: o romance. “*O romance surge como uma ruptura com as macro-narrativas, alimentando-se de um indestrutível e infinito campo da ficção*”.

Se a ficção absorveu, por si, quase toda a literatura, a narrativa é, então, a configuração estruturante da ficcionalidade. Ela é peça fundamental quando se trata de construir ficções, no sentido de elaborar uma ficção verossímil que é o mecanismo pro-

posto para revelar algum elemento da realidade. “*A narrativa, ao instituir uma orgânica própria ao acontecimento, instaura-se como uma modalidade comunicacional de configuração de sentido relativamente ao real*”. Uma configuração da realidade que implica procedimentos linguístico-narrativos e um distanciamento relativamente ao referente que supostamente ela representa, na medida em que está suportada por um conjunto de convenções comunicacionais que a distinguem claramente da mentira, como falsa proposição.

Neste sentido, as narrativas tradicionalmente ficcionais [não só o romance, mas também a poesia, a novela, o conto, o teatro] vão utilizar como recurso um sistema imaginário que, “*formam posições sociais específicas e formas estratégicas de modo a continuar os processos de reprodução do real*” através da imaginação e invenção individuais. Assim sendo, o verdadeiro e o falso misturaram-se na narrativa [somente na “*maneira de contar*”], mas são nítidos os seus territórios [por enquanto]. Mas a autoridade perde-se e ao tornar texto uma narrativa há uma ficcionalização do sujeito. *Sandro* [personagem principal de *Ônibus 174*, José Padilha [2002] - objecto de estudo] torna-se ficcional, não é mais da vida de *Sandro* [protagonista] que estamos a falar, mas sim da ficcionalização da sua vida. Segundo *Roland Barthes* essa constituição textual do sujeito é ficcional.

Essa ficcionalização não está no sentido do irreal, mas também não é entendida como representação do real; é criação de outra realidade tendo como base a *própria realidade*. Em *Ônibus 174*, José Padilha [2002] é exactamente esse o objectivo pretendido pelo realizador e é visível na sua linguagem. No

filme a própria ficcionalização é um jogo de linguagem, no sentido em que destitui-se o real e exige-se um processo subjectivo para se produzir, assim como se exige a presença do *Outro* [que facilite a aceitação das regras do jogo], e nisso distancia-se de qualquer ameaça individual: em *Ônibus 174*, José Padilha [2002] a própria Mídia funciona aqui como o *Outro* reconfigurando-se na multiplicidade de ser do sujeito *Sandro*, em que a verdade e a mentira, o real e a ficção se confluem. Essa ambivalência é consequência do desencantamento do sujeito em relação ao mundo que forjou a separação entre fantasia e verdade, entre mito e razão, entre o objetivo e o subjectivo, entre a realidade e a ficção.

O próprio material documental em *Ônibus 174*, José Padilha [2002] tem forte teor dramático: um protagonista negro. Morador de um subúrbio carioca. Aos 5 anos presenciou o assassinato da mãe. Nunca soube quem era o pai. Revolta-se. Cai na rua. Foi um dos sobreviventes de uma atrocidade voraz policial: a chacina da Candelária. Viveu um período estável como praticante de capoeira. Viciado, caiu na rua novamente. Ficou preso no reformatório do *Padre Severino*. Na falta de uma mãe de sangue, adoptou uma e prometeu que ela o iria ver na televisão. Sem dúvida que há aqui uma narrativa melodramática de natureza ficcional. A ficção é qualquer acto que, conscientemente, inventa uma realidade que serve para acrescentar uma significação ao que chamamos de real. *André Bazin* tem um pensamento sociológico/ontológico em relação ao cinema e que se apoia na singularidade do cinema ter a capacidade de reproduzir o real e está relacionado com o facto da nossa deslocação para o Cinema ser feita de uma forma muito *inocente*. Essa vocação ontológica do cinema, na

visão do autor, é a sua representação do real. E a singularidade do Cinema está na sua capacidade de reproduzir a realidade. Para tal, é fundamental que o Cinema deixe transparecer a ambiguidade imanente ao real. O cinema deve, portanto, esforçar-se para dotar a sua imagem desta mesma ambiguidade.

Apresentamos o *Ônibus 174*, José Padilha [2002] como exemplo justificativo dessa mesma ambiguidade: o realizador, deliberadamente, coloca a dúvida ao espectador da índole documental ou ficcional da obra, mas apenas do ponto de vista da proposta de construção de um filme narrativo [o filme, esse, aborda um acontecimento mediático como dado adquirido] e o material variado fornecido é de índole documental: sequências de material de televisão gravadas ao vivo no dia do sequestro, intercaladas com material de arquivo [notícias da mãe, ficha policial, chacina na *Candelária*], depoimentos de psicólogos e assistentes sociais, reféns que escaparam do *ônibus*, policiais, traficantes e jornalistas.

A própria actuação de *Sandro*, que sequestrou um *ônibus* no Jardim Botânico no Rio de Janeiro, vai ganhando uma intensa cobertura jornalística ao longo do acidente numa transmissão televisiva ao vivo. A presença das câmeras tornou um assalto de pequenas dimensões num acontecimento nacional e com repercussões internacionais. O crime, em si, não foi planeado, mas a presença da Mídia vai alterar a própria *performance* de *Sandro*. A sua actuação frequente e manipulação da acção sugerem uma ambiguidade dada como natural. Mas tudo isso se torna cada vez mais frequente nos registos televisivos e jornalísticos, num claro sintoma histórico de transmeabilidade entre o real e o imaginário, vigiado apenas pela imprensa que proporciona

ao sujeito uma espécie de excitante psicanalítico, que leva as pessoas a fazer coisas que elas não fariam se a câmera não estivesse ali. Não só *Sandro* alterou o seu comportamento, como a própria polícia impotente em *Ônibus 174*, José Padilha [2002] encontra-se dividida por orientações divergentes, paralizada pela impossibilidade de matar o indivíduo ao vivo e a cores. Provavelmente, pelo seu efeito narcótico, a televisão talvez seja uma das responsáveis pela perplexidade paralisante da polícia que tomou o lugar da reação, ao invés da ação. O tiro tecnicamente recomendável seria no crânio [morte rápida] e sem qualquer poder de reação, mas a imagem teria efeitos indesejáveis como a explosão do próprio crânio, como afirma o investigador no próprio filme. A polícia resolveu ficar estática. *Sandro*, o assaltante, acabou por ser refém do personagem que encarnou [devido à presença das câmeras de televisão] e acabou por enfurecer a polícia, humilhada pela incapacidade de ação demonstrada e registada pelas câmeras, conduzindo o seu próprio destino.

A presença da Mídia acabou por ser um transgressor consciente em relação à morte da refém e garantiu a vida dele. Foi morto depois no carro de polícia sem câmeras. Temos consciência de que a *Mídia* está presente em todos os lugares. Ela tem controle totalizante sobre nós. Perante tal monopolização acabamos por comprar e consumir a forma de vida que está implícita na própria Mídia. Mediante essa permissão poder-se-á concluir que o imaginário da sociedade contemporânea está sensivelmente relacionado ao consumo e mecanismos de produção, associação e construção de imagens. *Ônibus 174*, José Padilha [2002] é um filme inflexível a este mecanismo de produção de imagens. O

próprio filme crítica esse sistema no qual estamos todos inseridos e propõe uma destruição dessa Sociedade. Inclusive a lógica do filme guia-nos até à questão da possibilidade de viver sem estar preso a uma imagem [?].

No filme, essa Sociedade submissa ao poder das imagens problematiza a distância entre a vida dos personagens retratados e a vida das celebridades proporcionada pela própria cultura mediática. É o caso da ânsia de notoriedade que assola o personagem *Sandro*: “*Eu ainda vou fazer sucesso na televisão, mãe. Se eu não ver, a senhora vai ver eu fazendo sucesso*”. A disparidade entre a vida desventurada e o desejo de consumo é a própria metáfora do filme, explícita nas imagens de voo panorâmico que salientam as diferenças sociais entre a praia e o morro até ao Jardim Botânico [local do crime] no Rio de Janeiro e implícita no desejo frustrado de visibilidade que permeia a cena do assaltante *Sandro* que aponta o seu revólver para as suas vítimas no interior do *ônibus* salientando que aquilo é real e não é um filme americano, enquanto milhares de câmeras filmavam este real ao vivo. Poderemos ir mais longe e constatar que os depoimentos dos jovens traficantes armados e disfarçados que prestam declarações estrondosas soam como se estivessem a representar de acordo com os códigos de representação da marginalidade divulgados pela própria Mídia.

Contudo, este açambarcamento da Mídia é [ou poderá ser] descartável: num dado momento deitamos fora todas as imagens usadas e mensagens extintas para que, no momento seguinte, outras imagens e narrativas voltem a coordenar todo o nosso processo mental. Esta construção mediática do quotidiano, no qual todos estamos inseridos, é paradoxal [e a modernidade também não é

paradoxal? Ela tanto propicia a integração como a fragmentação, nela desenvolvem-se as disparidades e as uniformidades]. Por um lado, ela “*fragmenta-se na proliferação de notícias e imagens dispersas, por outro, ela é uniformizante na medida em que a notícia gera uma constatação de um quotidiano que não é vivenciado em comum, mas é veiculado globalmente*”. Conforme nos explicita Benedict Anderson, “*os meios de comunicação fabricam comunidades imaginadas através deste mecanismo de unificação do quotidiano que conecta as vivências díspares de milhares de pessoas*”. Num mundo globalizado, este quotidiano mediático ultrapassa as fronteiras nacionais e perfila-se como uma gigantesca tessitura de imagens e narrativas. A Mídia, desta feita, vai [re]produzir uma saturação de imagens, narrativas e factos.

É precisamente entre a fadiga [produzida pela própria Mídia] e a excitação [individual ou colectiva] que consumimos o quotidiano dos meios de comunicação. *Inclusivé*, segundo Luhmann, “*o excesso mediático também produz uma ambivalência em si*”. Afinal, pressentimos uma certa manipulação da Mídia. Foi a Mídia que edificou este acontecimento retratado em *Ônibus 174*, José Padilha [2002]. Acontecimento esse mediático. De um mero assalto [entre milhares de assaltos diários na cidade do Rio de Janeiro] a Mídia construiu o seu *reality show in loco* sem custo de locação. *Ônibus 174*, José Padilha [2002], desta feita, funciona como microcosmos e configura-se como uma verdadeira actuação dramática e vai estimular a reflexão sobre o próprio acto de representar uma ficcionalização do real. Neste sentido, a presença das câmeras imobilizou a polícia e mobilizou o sequestrador. Ele vai ser o realizador. Ele sabia que o público se impressionaria com a

dramaticidade da sua autobiografia. Daí toda a sua *performance*. Espectáculo mediático. Por alguns momentos ele dirige esse espectáculo.

Há uma apropriação de *mecanismos de construção da representação* como dimensão intrínseca do documentário e que, por vezes, recorre a convenções da ficção. Sandro foi actor e realizador, não somente no desenrolar do drama e suspense ficcionais [ele deu vários tiros dentro do *ônibus* para simular a morte das pessoas, criando uma tensão dramática ilusória, desvendada mais tarde: não matou ninguém. Havia duas interpretações distintas da realidade: o que estava a suceder lá dentro e o que trespassava cá pra fora], mas também criando uma ambiguidade entre os vários personagens através de dicas de representação: a determinada altura Sandro cria mais uma nova cena no seu guião [ele diz para as vítimas gritarem muito, de forma a intensificar o terror vivido dentro do *ônibus*] e a refém grita para Sandro: “*Por amor de Deus, não me mate!*” e Sandro responde: “*Cala essa boca... senão mato mesmo, porra*” e a refém não entendendo a sua personagem: “*Ué... mas você não quer que eu finja?*”. A encenação é tanto mais intensa quanto mais nos aproximamos do objecto sob o foco das câmeras, porque à medida em que a acção se desenrola ele deixa de tapar a cara e deixa de utilizar os reféns como porta-voz. Toda este espectáculo do real [*reality show*] foi uma imputação da própria Mídia, mas supondo a própria teatralização deste real como uma grande fábula [um real que já é profundamente performático, estetizado e vivenciado, apesar de o ser de uma maneira angustiada].

Neste sentido, a televisão tem o desconforme poder de fazer com que o espectador

se depare com a dura realidade e ao mesmo tempo, paradoxalmente, provocar uma sensação de ficcionalização dos factos reais, uma espécie de estado de alienação [em escala maior chega a coersão social]. O Cinema documental percorre esse caminho através de uma desajustada forma de autismo crítico que amortece uma expansão emocional imediata, sobretudo quando os factos reais aparecem na tela sob a forma de catástrofe. Se as imagens dos filmes de índole documental estão numa percepção imediata é natural que as aceitemos desta mesma forma, mas se nos debruçarmos sobre um aforismo sociológico retiraremos outras conclusões: este tipo de conjunturas ocorre sempre em situações dramáticas extremas [violência, medo, morte...]. No documentário *Ônibus 174*, José Padilha [2002], entre tantas situações de conflito, a morte da jovem *Geísa* assinala o desenlace desta narrativa. O relevante, entretanto, é a escolha cinematográfica que *Padilha* fez para mostrar esta morte caliginosa que fora filmada ao vivo. *Geísa* morre em câmara lenta. Ela morre várias vezes [?]. Várias vezes, o espectador é obrigado a assistir ao tiro, à queda do corpo, ao sangue espalhado. A opção pela morte em câmara lenta e a sua repetição produzem essa agonia. Uma agonia intensificada, *inclusivé*, porque ela não possui base narrativa, mas enfatiza a dramatização da morte, aguça a tensão, o choro de pânico repercute-se e há uma suspensão da ficcionalidade. A violência é aqui compreendida tanto como manifestação de uma realidade ignóbil, sórdida, violenta, manifesta e ostensiva na vida quotidiana [implicando constrangimentos físicos e morais no uso da força, na coerção, na violação da integridade física e psíquica], quanto na sua dimensão subjetiva, indirecta e, *inclusivé*, no

que diz respeito à sua mediatização. Na intersecção entre o concreto e o simbólico, a violência manifesta-se como produção e linguagem estética, como forma de ser, de se comunicar, de vivenciar, de apreender e interpretar o mundo. A linguagem da violência, por esta via poética, não elimina o impacto com o real, muito pelo contrário, vai funcionar como paradigma reprodutivo impulsor da própria violência real. Mas como representar a violência e a pobreza sem reproduzi-las? Como criar outros mecanismos para o Cinema e televisão? Como fugir desses registros?

A violência emerge com força na produção contemporânea. Nessa reprodução e saturação da violência, em outros dos seus desdobramentos, pode ainda ser associada ao prazer, ao consumo e à criação de identidade, construindo uma busca individual e a utilização de símbolos de vitória e projecção. Se o “*documentário brasileiro*” é hoje bem sucedido, é antes de tudo um fenómeno de carácter económico-social: retratando, não só as seduções de consumo que contribuem para fomentar a crescente frustração dos jovens urbanos no Brasil imersos por necessidades económicas que impedem dramaticamente as suas expectativas sociais e possibilidades de invenção de um futuro fascinado pelo reconhecimento social, mas também esses mesmos habitantes das grandes cidades brasileiras que são atormentados pela violência urbana ostentada quotidianamente nos meios de comunicação.

Por outro lado, o filme responsabiliza todos por, de alguma forma, compactuar com esse *cliché* [que associa negritude, pobreza, ignorância, bandidagem e violência... estereótipo que vitimizou Sandro, não o jovem bandido negro e violento, mas

segundo *Ônibus 174*, José Padilha [2002] uma vítima da sociedade injusta e desigual. Acaba por morrer asficcado no momento em que não havia câmeras para testemunhar]. Nessa neblina de referentes e na cultura do medo gerada pela violência e sua repercussão mediática, o realismo ganha legitimidade estética. Em filmes e ficções que retratam as novas realidades urbanas, algumas expressões do realismo estético tornam visível e legível a fragmentação caótica da cidade e a violência urbana. A violência, por sua vez, impõe-se sobre o fluxo familiarizado do realismo do *dia a dia* e dialoga com a espetacularização do real mediático apresentado nos *reality shows*, nos noticiários televisivos, nos programas sensacionalistas e na telenovela diária. Os diversos códigos do realismo narrativo ganham legitimidade na medida em que buscam dar conta de modernidades urbanas desordenadas enquanto que alguns produzem a violência através de recursos dramáticos próprios da ficção que, entretanto, intensificam uma sensação do real. A valorização do realismo contemporâneo e a utilização de pessoas pobres, de bairros periféricos e anônimos no cinema documental faz parte da modernidade global que, entretanto, na saturação de imagens e narrativas, exploram o real como um recurso de impacto estético e no Cinema Brasileiro destaca-se unidades temáticas como a violência, a pobreza, a favela e o tráfico de drogas. A favela já está presente no cinema Brasileiro há muito tempo, não é de agora, mas assim como o neo-realismo italiano tem na cidade o seu personagem, o cinema documental Brasileiro tem a favela e o subúrbio. Mas o morro não é mais o mesmo. Redes ligadas a tráfico de armas e drogas tomaram conta do espaço. Assim o lugar das representações

da violência e pobreza urbana no Cinema é outro.

Esta valorização de novos registros realistas está longe de ser um fenômeno Brasileiro. *Nanook*, [acusado de ilusionismo e idealização da realidade, a obra-prima de *Robert Flaherty* aparece na década de 20 como um desafio marcante aos territórios demarcados pelo cinema]; o *Neo-realismo italiano* [nova estética que buscou retratar aspectos mais objetivos ou reais da sociedade, pondo em cena os dramas quotidianos das camadas pobres ou das classes proletárias, urbanas e rurais, assumindo também uma crítica ideológica anti-fascista]; *Jean Rouch* [ultrapassou os conceitos da ilusão e do real na construção do espaço cênico/narrativo, entrecruzando, como nunca antes, as noções de objecto e de observador] e *Dogma 95* [movimento de cineastas fundado em Copenhaga e que tem o compromisso formal de levantar-se contra "*une certe tendance*" do cinema atual], todos estes autores já abordaram esta conjuntura teórica da estética realista.

No caso da recente produção brasileira, os documentários realistas oferecem retratos do contemporâneo que tematizam a favela, os subúrbios pobres, as prisões e a saga de personagens marginais abrangidos pela violência, pela exclusão e pela pobreza. Mas será que a disputa pelo controle das representações, que existe no mundo inteiro, assume significados específicos no Brasil [?], uma vez que o controle social sobre o que será representado, como e onde, está ombricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social [?]. Maioritariamente, os filmes chamados realistas fazem uso do digital como principal suporte de registo, os movimentos de câmara são diferentes, a ilumina-

ção é diferente, a predisposição dos actores é diferente... enfim, é uma linguagem bastante desigual. E isto deve-se a uma busca do efeito de realidade que sempre persistiu como um fantasma a criação ficcional para tornar mais fácil ao espectador entrar na realidade. Com as novas tecnologias de comunicação e a criação de mundos digitais, as fronteiras entre o "real" e o ficcional tornam-se cada vez mais porosas. Mas esta mesma estetização publicitária do quotidiano e a espectacularização do real nos jornais, televisão e Internet geram uma demanda por um outro "real". Portanto, se temos uma ficcionalização e espectacularização do real nos jornais, televisões, cinema e Internet, também temos uma crescente demanda por um "real" que pareça fruto de uma vivência palpável.

Mais do que isso, trata-se de entender a *sociedade* enquanto *valor-de-informação*, ou seja, no que ela faz, produz e comunica, já que todo processo de trabalho é simultaneamente um processo de comunicação. E os ensaios de *André Bazin* não ignoram o estágio técnico do seu tempo. Entende que a tecnologia expressa um modo vivenciado de ciência aplicada, entendendo-se ainda por *aplicação* da ciência, a depuração social do conhecimento em processos de trabalho. Ele costuma elogiar a evolução das novas tecnologias, debruçando-se no facto de que a proliferação decorrente desses dispositivos tecnológicos vão ao encontro de um reforço do realismo no cinema: "*As invenções no cinema são o desejo de perfeita representação da realidade*". Desta forma, defende as mudanças técnicas que aproximam a percepção do cinema da percepção natural. E ao naturalismo, opõe-se o Realismo que pode ser considerado como uma tentativa de julgar o

naturalismo inicial do cinema como a necessidade de reproduzir ideias. Mas não os confundamos: o Naturalismo consiste na ideia de reduzir o cinema aos objectos, daí advém a esquematização dos objectos, no sentido em que tudo o que é mostrado [quer sejam as situações, acções, personagens ou factos] de forma a poder suportar uma ideia, leva-nos a acreditar numa força de emergência da realidade [epifania da realidade]. Já o Realismo restitui-nos um mundo à imagem da Realidade. Ele articula um espaço onde os elementos figurativos têm uma presença credível e uma importância hierarquizada, tendo em consideração um tempo essencialmente narrativo.

Por isso, é possível que o público se tenha direccionado um pouco mais para o cinema documental na busca de ver representado o que lhe possa parecer, por paradoxal que seja, mais real e ficcionalmente elaborado.

3 Parecer conclusivo

Todo o efeito de verossimilhança, *inclusivé* conseguir uma ficção com base documental como *Ônibus 174*, José Padilha [2002], busca oferecer-nos algum elemento essencial na construção das nossas vidas. Foi o que o realizador de *Ônibus 174*, José Padilha [2002] quis trespassar para o espectador. O seu procedimento, a sua linguagem e o seu estilo cinematográfico conseguem reorganizar criticamente elementos já conhecidos, construindo uma "verdade". Mas a verdade mesmo é que, na sociedade mediatizada de hoje, o imaginário e real estão de tal maneira intrínsecos que se debilita a capacidade do senso comum de fazer a distinção entre o verdadeiro e o verossímil, isto é, entre o

que efectivamente acontece e as simulações do acontecimento.

Neste sentido, ao abordar de forma simplista e despretenciosa a ficcionalização do real no Cinema Brasileiro com *Ônibus 174*, José Padilha [2002] não foi tomada uma posição redutora pelo facto de falar somente de *Ônibus 174*, José Padilha [2002] para caracterizar e homologar a categoria *Documentário Brasileiro*. Muito pelo contrário, o filme serviu [nesta inclusão teórica sobre a ideia de ficcionalização do real] para simplificar, direccionar e resumir essa visão e para sugerir que, se um assaltante como *Sandro* poderá ficcionalizar um assalto que se tornou mediático, também um grupo de moradores que, ao preparar-se para linchar um assaltante de bairro [imaginemos], pode resolver telefonar para as equipas de reportagem para registrar a cena real.

O assunto, então, já não é a realidade, e muito menos ser seu testemunho e prover um testemunho, mas sim elaborar os dados constitutivos da nossa experiência para construir a verdade.

4 Bibliografia

- ANDERSON, Benedict (1983); *Imagined Communities*. Londres: Verso
- BABO, Maria Augusta (1996); *Ficcionalidade e processos comunicacionais*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa
- BALAZS, Béla (1979); *Le cinéma – nature et évolution d’un art nouveau*. Paris: Ed. Payot
- BARTHES, Roland (1998); *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70
- BARTHES, Roland (2002); *Realismo: mito, doutrina e tendência histórica*. Buenos Aires: Lunaria
- BAZIN, André (1990); *Qu’est-ce que le Cinéma?* Paris : Les Éditions du Cerf
- BRAGA, Ubiracy de Souza (2000); *Revista Desafio, Setembro - TV Globo: fetish, fashion, sex and power in Brasil?* Rio de Janeiro
- BRISSAC PEIXOTO, N. (1987); *Cenários em ruínas. A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense
- CANCLINI, Nestor Garcia (2000); *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP
- CASETTI, Francesco (1990) ; *D’un regard l’autre : le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon
- CHESNAIS, J.C. (1982); *Histoire de la violence*. Paris: Robert Lafond
- COOK, David (1990); *A History of narrative film*. New York: Ed. W. Norton
- COUTINHO, Carlos Nelson e NOGUEIRA, Marco Aurélio (org.) (1993); *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra
- GEADA, Eduardo (1998); *Os mundos do Cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico*. Lisboa: Editorial Notícias
- GETINO, Octavio (1998); *Cine y television em América Latina*. Santiago : LOM/CICCUS
- GIRARD, R. (1990); *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra-Unesp

- GROYS, Boris (2001); *Deuses Escravizados: a guinada metafísica de Hollywood*. Folha de São Paulo Revista Mais, 3 de Junho.
- HAMBURGUER, Esther (2005); *Políticas de Representação: ficção e documentário*; São Paulo: Cosac e Naif
- JAMESON, F (1995); *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal
- LAVRADOR, F. Gonçalves (1974); *Justificação Estética do Cinema*. Lisboa: Plátano Editora
- LUHMANN, Niklas (2000); *La Realidad de los Medios de Masas*. México: Antrhopos
- MENDES, João Maria (2001); *Por quê tantas histórias - o lugar do ficcional na aventura humana*. Coimbra: Minerva Coimbra
- NICHOLS, Bill (1991); *Representing Reality*. Indianápolis: Indiana University Press
- ROCHA, R.L. de M. (1998); *Estética da violência. Por uma arqueologia dos vestígios*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP
- WILLIAMS, R. (1992); *Cultura*; São Paulo: Paz e Terra