

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ  
Escola de Comunicação – ECO  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Leonardo Schabbach

**FICÇÃO E MÍDIA NA PÓS-MODERNIDADE:  
A BUSCA POR UM PROCESSO REFLEXIVO**

Dissertação de mestrado

Rio de Janeiro  
Março de 2011

Leonardo Schabbach

**Ficção e Mídia na Pós-modernidade:  
a busca por um processo reflexivo**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura (mídia e mediações socioculturais).

Orientador: Marcio Tavares D'Amaral

Rio de Janeiro  
Março de 2011

Schabbach, Leonardo

Ficção e Mídia na Pós-modernidade: a busca por um processo reflexivo/ Leonardo Schabbach.. Rio de Janeiro, 2011.

112f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2011.

Orientador: Marcio Tavares D’Amaral

1. Mídia 2. Ficção 3. Pós-modernidade 4. Cultura 5. Moral I. Amaral, M.T.D. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título

Leonardo Schabbach

**Ficção e Mídia na Pós-modernidade:  
a busca por um processo reflexivo**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 25 de março de 2011.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Marcio Tavares D'Amaral – Orientador (UFRJ)  
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Gibaldi Vaz (UFRJ)  
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

---

Prof. Dr. André Lázaro (UERJ)  
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro  
Março de 2011

*Agradeço à minha família, que me apoiou em todos estes anos, compreendendo as minhas escolhas e me incentivando a sempre continuar.*

*Aos meus pais, que se esforçaram para me dar uma educação de ponta e me prepararam para futuro. Sem o suporte e os exemplos por eles dados dificilmente seria possível alcançar mais esta importante etapa da minha vida. Serei sempre grato; e espero que eles saibam disso.*

*À minha irmã, também pelo apoio e também pelo exemplo, por mostrar que disciplina e esforço podem ser bem recompensados.*

*Ao professor Paulo Vaz, que contribuiu para este projeto, por sempre se mostrar disposto a escutar as minhas idéias, discutindo pontos importantes e apontando novas leituras. Fica um agradecimento especial aos questionamentos por ele feitos, sem os quais não seria possível arquitetar esta dissertação.*

*Aos meus amigos, que sempre estiveram lá, mesmo nos momentos em que tudo parecia muito difícil. Sem o apoio deles, certamente seria muito mais complicado ter forças para finalizar este trabalho. É importante, portanto, ressaltar como todos eles foram essenciais.*

*E, finalmente, ao professor Marcio, por tudo o que ele me ensinou durante o tortuoso caminho até a finalização deste trabalho de mestrado. Pelos textos, pelas discussões, pela paciência e, especialmente, pelas perguntas sempre bem colocadas, que nos fazem repensar nossas teorias e nos permitem evoluir como indivíduos e como estudantes. É difícil de se ver pessoas assim hoje, e fico muito feliz por tê-lo encontrado em meu caminho. É um exemplo como ser humano e também como professor. Sem dúvida alguma, o mundo seria muito melhor e mais solidário se houvesse mais gente deste tipo.*

## RESUMO

SCHABBACH, Leonardo. **Ficção e Mídia na pós-modernidade: a busca por um processo reflexivo**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Ficção e Mídia sempre andaram lado a lado, como numa relação simbiótica, onde certamente uma não seria a mesma sem a outra. Desta relação, porém, surge, na pós-modernidade, um fenômeno muito interessante. A partir do momento em que os fundamentos são colocados em cheque e a própria realidade – segundo Jean Baudrillard – é percebida como um simulacro, a ficção passa também a ser uma *produtora de realidade* e, como consequência, torna-se o principal pilar de sustentação da Sociedade do Espetáculo. Isto é, por meio das *realidades ficcionais* (da ficção, portanto), a mídia toma aos poucos – uma vez que permeia a vida dos indivíduos em quase todos os momentos, transformando-se em algo como um quarto âmbito existencial, um *bios midiático*, segundo Muniz Sodré – o lugar da religião e passa a exercer uma espécie de *função fabuladora*, tornando-se capaz, por isso, de ter uma grande *influência* sobre as consciências, as identidades e o comportamento dos indivíduos e da sociedade. Propõe-se, entretanto, que esta ficção *produtora de realidade*, aproveitada pelos veículos midiáticos, pode provocar um *processo reflexivo*, gerando, como consequência, uma mídia com um papel mais crítico e menos alienante.

Palavras-chave: Mídia, Ficção, Pós-modernidade, Cultura, Moral.

## ABSTRACT

SCHABBACH, Leonardo. **Fiction and Media in the postmodernity: *the search for a reflexive process***. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Fiction and Media always walked side by side, as in a symbiotic relationship, where one, certainly, wouldn't be the same without the other. From this relationship, though, appears, in the postmodernity, a very interesting phenomenon. In a time in which all the fundamentals are doubted and even the reality – according to Jean Baudrillard – is perceived as a simulacrum, the fiction is also able to *create realities* and, as a result, becomes the main foundation of the Society of the Spectacle. This means that, through *fictional realities* (through fiction, therefore), the media slowly takes – considering that it permeates the life of the individuals in almost every moment, transforming itself in something like a fourth existential sphere, a *media bios*, according to Muniz Sodré – the place of religion and starts to execute some kind of *myth-making function*, becoming therefore able to have a great *influence* over consciences, identities and behavior of the individuals and society. It is thought, however, that this fiction that has the ability to *create realities*, when well used by the media vehicles, can generate a *reflexive process*, producing as a result a media with a more critical and less alienating approach.

Keywords: Media, Fiction, Postmodernity, Culture, Moral.

## SUMÁRIO

<b>1 – INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>2 - CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	<b>11</b>
2.1 – Real e Realidade	11
2.2 – A vida na modernidade	14
2.3 – A vida na pós-modernidade	17
<b>3 - FICÇÃO E SOCIEDADE</b>	<b>20</b>
3.1 – A ficção como fuga: a busca pela liberdade e a ficção como referência	21
3.1.1 – Ficção moderna: a busca pela liberdade	21
3.1.1.1 – O princípio de verossimilhança	26
3.1.1.2 – Mundos Fantásticos, porém científicos	29
3.1.2 – Ficção pós-moderna: a ficção como referência	33
3.1.2.1 – A pós-modernidade e o real	36
3.1.2.2 – A supervalorização do virtual	38
3.1.2.3 – O real como simulacro	42
3.2 – A ficção como produtora de realidade	44
3.2.1 – A explosão da literatura voltada para o fantástico e para o sobrenatural	46
<b>4 – FICÇÃO E MÍDIA</b>	<b>51</b>
4.1 – A ficção na mídia	52
4.2 – A ficção como espetáculo	56
4.3 – A mídia como detentora de uma função de fabulação	58
4.3.1 – Os Reality Shows	63
4.3.2 – A propaganda	66
4.4 – Mídia e Cultura: um “campo de batalha”	69
<b>5 – PROCESSO REFLEXIVO</b>	<b>75</b>
5.1 – Ficção Dialética	75
5.2 – História e ficção	79
5.3 – Uma nova “ficção científica”?	82
5.4 – Intencionalidade e Singularidade	87
<b>6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>91</b>
<b>7 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>101</b>



## 1. INTRODUÇÃO

O mundo hoje é volátil, sofre alterações constantes, modifica-se em uma velocidade aterradora. Diante de uma gama quase infinita de possibilidades, os indivíduos se perdem e, cegos diante do excesso de informação, comemoram a liberdade de escolhas enquanto recuam assustados no momento em que se sentem obrigados a tomá-las. Ninguém sabe de fato como agir, como se portar. É difícil distinguir o que é certo do que é errado, o verdadeiro do falso.

As identidades hoje parecem líquidas (como bem alertaria Zygmunt Bauman), tomam rumos aparentemente aleatórios conforme as escolhas são realizadas. Uma opção de roupa, uma marca ou a compra do aparelho da moda identificam os indivíduos, fazem-nos pertencentes a determinado grupo enquanto os excluem dos demais. E o mesmo ocorre com as idéias. Basta se “comprar” uma para que se redirecione quem você é, modifique-se o seu *ser* – e são tantos os livros de auto-ajuda que atentam para isso. Talvez seja esta a razão para o surgimento de teorias que falam do fim da história, dos fundamentos, do ser e da verdade. Tudo seria móvel, mutável. Somos um quando estamos em casa, outro com os amigos e ainda outro quando estamos no trabalho; somos, portanto, uma multiplicidade, muitos diriam.

A própria questão do que *é*, daquilo que é *verdadeiro* ou não, é colocada em jogo. E as novas tecnologias colaboraram em muito para isso. Hoje é muito fácil adulterar dados, manipular imagens e criar perfis virtuais que podem se passar perfeitamente como algo que, de fato, existe; algo real, tão real quanto a própria realidade.

Até mesmo as relações interpessoais passam por este tipo de mudança. Com a explosão de redes sociais, cada vez mais pessoas trocam a vida real pelos ambientes virtuais; as relações geradas, principalmente, pela internet. E a incerteza de uma sociedade em que é cada vez mais difícil fazer escolhas, uma sociedade também cada vez mais assolada pela criminalidade, faz com que os indivíduos se voltem para estes ambientes nos quais se sentem seguros e confortáveis, ambientes que muitas vezes lhes permitem ser aquilo que querem, mesmo que isso não seja compatível com a sua realidade.

Diante deste cenário, tudo gera insegurança, qualquer afirmação tem um ar de incerteza. Quem somos? O que somos? O que é o mundo? Todas são perguntas para as quais não parecem existir respostas – ou para as quais as respostas parecem muitas; excessivas, talvez. Assim nos revela Bauman, no livro “O mal-estar da pós-modernidade”:

Para descobrir o que, no mundo real, é verdadeiro e o que é falso, tenho de tomar muitas decisões difíceis e nunca efetivamente garantidas a respeito da confiança que eu investiria em algumas comunidades, mas negaria a outras – direta ou indiretamente, dizendo-o explicitamente, ou endossando tacitamente as suposições que confirmam suas opiniões e, assim, atestam a correção da crença em pauta. (BAUMAN: 2008; 152)

As pessoas, portanto, sentem-se desamparadas, sentem a necessidade de alguma coisa que as guie no meio de um mundo cercado por informações e discursos que podem ser falsos ou verdadeiros; ou melhor, que batalham para conquistar o posto de *verdade*, como apontaria Michel Foucault.

A realidade, aparentemente, já não basta, não tem mais a segurança de anos atrás – e, talvez, como mencionado, isso seja uma herança negativa dos rápidos avanços tecnológicos. Grande parte da população já não confia plenamente nos meios de comunicação, houve uma perda de credibilidade em todas as áreas e todas as certezas cada vez menos fazem parte de nossa sociedade. Num mundo assim, é natural que os indivíduos se sintam desamparados, é quase uma consequência que procurem por algum lugar que os dê a segurança que lhes falta. E exatamente por este motivo, vê-se um crescimento assustador, dia após dia, de programas ou livros de auto-ajuda, assim como o surgimento de inúmeras religiões dispostas a dar o conforto de que seu rebanho perdido e indeciso necessita.

O mesmo acontece com a ficção. E o que ainda é mais interessante em termos de pesquisa: as pessoas, de uma maneira geral, ainda não se dão conta disso. Diariamente, consomem-se longas horas de ficção (seja através de séries, de filmes, de livros e até mesmo, em algum grau, dos telejornais) sem que se note que ali procuramos por situações que nos ensinem, que nos dêem as certezas que não temos no mundo real, que nos mostrem as certezas que não temos no mundo real e que dissolvam as incertezas que temos no

mundo real, quase como crianças escutando os pais contarem uma história. “É na ficção, afirma Eco, que procuramos a espécie de certeza e segurança intelectual que o mundo real não pode oferecer... Lemos romances a fim de localizar uma forma na informe quantidade de experiências terrenas (*Ibidem*; 151)”.

Ou seja, a ficção, sempre permeada por dispositivos midiáticos, que a criam, controlam e divulgam, torna-se algo como uma grande educadora, toma com cada vez mais veemência um espaço relegado pelo Estado e também pelas religiões. Inclusive, se for considerada a visão de Bergson de que a religião seria obra de uma “função fabuladora” da inteligência que acaba por ditar uma série de regras que influencia os indivíduos a agir de determinado modo, será possível notar com mais força ainda esta substituição. Hoje, existem milhares de “funções fabuladoras” sendo consumidas na forma de ficção; ou talvez uma única “função fabuladora” maior que é alimentada por uma série de discursos ficcionais numa eterna batalha pela verdade; afinal, “a própria verdade é poder (FOUCAULT: 2006; 14)”, isto é, um discurso que consiga estipular sua verdade – ou suas verdades – como mais verdadeira, torna-se superior a todos os outros; detém poder sobre eles, portanto.

A ficção, em um cenário assim, formado por esse conjunto de discursos e verdades em disputa, torna-se um palco em que se constrói o próprio pensamento de uma sociedade, as regras morais e éticas com as quais os indivíduos se verão envolvidos – regras que os impelirão a tomar determinadas decisões de determinadas maneiras. É nos mundos ficcionais que as pessoas procuram saber como agir, é ali que encontram a segurança de que necessitam para formar a sua opinião; o que, naturalmente, não acontece de uma maneira única e vertical, mas num somatório de inúmeros micro-cosmos que influenciam a vida de cada um (jogos e interação virtuais, livros, filmes, novelas e etc...) e estruturam a sua maneira de pensar; formam o seu conjunto de verdades que, como uma consequência, determinará em quais relações de poder aquele indivíduo e também a sociedade estarão envolvidos.

E ainda tendo em mente a comparação da ficção com a “função fabuladora” de Bergson, nota-se como os mundos ficcionais teriam uma grande *influência* não só sobre a moral, mas também sobre a formação de identidades e de consciências. Os indivíduos, em

meio a um mundo incerto, procuram nas histórias (sendo elas biografias, notícias e ficções) por metáforas, analogias e situações que lhes indiquem não só aquilo que é certo e errado, mas também quais são os caminhos possíveis a serem seguidos e quais as suas consequências.

A grande questão é que a ficção sozinha não possui caráter concreto; não é uma coisa ou uma instituição. Ela pode ser falada, escrita, filmada; enfim, pode ter uma série de formas, mas não tem uma abrangência intrínseca a ela, pelo menos não suficiente para ter *influência* sobre grandes parcelas da sociedade. Para tal, é necessária a existência da mídia. É ela quem distribui os produtos ficcionais. É ela quem dá forma às idéias e as disponibiliza a grandes e pequenos públicos – que, naturalmente, irão variar, dependendo da mídia com que se trabalha. É através dos produtos midiáticos que os homens têm contato com uma infinidade de mundos ficcionais e plataformas virtuais que acabam por delinear grande parte de suas crenças; que influenciam, portanto, a formação de suas identidades e de suas consciências – e, numa visão mais ampla, definem muitos dos critérios morais da própria sociedade, afinal, quantas vezes determinados personagens históricos não foram considerados heróis ou vilões em muito por causa da *influência* de produtos midiáticos, de grandes filmes e biografias, de noticiários na tevê que mais parecem filmes e séries policiais?

Enfim, todo este processo, toda esta capacidade da ficção de tocar as pessoas, de envolver os indivíduos em uma redoma segura, onde é possível julgar e aprender o que é certo e o que é errado, onde tais definições se mostram perfeitamente claras enquanto no mundo real se tornam cada vez mais difusas, só é possível por causa da mídia, por causa das grandes evoluções tecnológicas que, hoje, impulsionam os indivíduos a viver em uma espécie de novo ambiente existencial, um *bios midiático*, como aponta Muniz Sodré.

Já faz parte da compreensão de todos que, com cada vez mais frequência, as pessoas vivem cercadas por aparatos tecnológicos, que as pessoas consomem aquilo que é disposto pelos produtos midiáticos diariamente, assim como produzem através deles, expõem-se por intermédio deles, vigiam com o auxílio deles, permanecendo o tempo inteiro conectadas. O grande boom de celulares com conexão a internet, aparelhos que permitem que as pessoas possam o tempo inteiro acessar as redes sociais, ilustra bem esta imersão num constante

ambiente midiático. O crescimento surpreendentemente veloz do Twitter – que aos poucos se torna a principal rede social do mundo – também deixa clara esta nova situação. Por ele, é possível não só saber o que milhões de outras pessoas fazem – incluindo celebridades – como ter acesso a um número infinito de notícias e, ao mesmo tempo, produzir suas próprias, ou dividir aspectos de sua vida com seguidores virtuais.

Neste cenário, é interessante levar em consideração um trecho do livro *Antropológica do Espelho*, de Muniz Sodré, em que ele fala de linguagem e mídia:

Na verdade, há muito tempo se sabe que a linguagem não é apenas designativa, mas principalmente *produtora* de realidade. A mídia é, como a velha retórica, uma técnica política de linguagem, apenas potencializada ao modo de uma antropotécnica política – quer dizer, de uma técnica formadora ou interventora na consciência humana para requalificar a vida social, desde costumes e atitudes até crenças religiosas, em função da tecnologia e do mercado (SODRÉ: 2002; 25)

No trecho, fica clara uma visão da mídia como capaz de influenciar a formação individual e também social; e ainda é mais interessante ressaltar o ponto em que se fala da linguagem como *produtora de realidade*. O que se propõe é que a ficção, embutida em um mundo midiático – que, de alguma forma, é permeado por construções ficcionais o tempo inteiro – é também uma *produtora de realidade*. A partir do momento em que os indivíduos imergem no que foi chamado de *bios midiático*, eles passam, a todo momento, a ter contato com mundos ficcionais e virtualizados, passam a vivê-los intensamente; muitas vezes até com mais intensidade do que o chamado “mundo real”. De algum modo, a linha entre o que é real e ficcional começa a desaparecer, ao menos quando se trata da percepção.

Todavia, não se pretende dizer que, de fato, o real já não mais existe, como afirmam alguns filósofos pós-modernos; mas, em um mundo em que é muito difícil definir o que é verdadeiro e o que é falso, uma época em que as grandes evoluções tecnológicas tornam as simulações virtuais até mais importantes do que a própria realidade (algo que pode ser observado com clareza na bolsa de valores), a ficção passa a produzir efeitos no real e gera, portanto, *realidades simuladas* tão reais quanto qualquer realidade. Quando Baudrillard afirma que se vive em uma época que “já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referências (BAUDRILLARD:

1991; 9)”, ele fala justamente da *precessão dos simulacros*, das situações em que a simulação, o virtual e o ficcional, diante de um mundo incapaz de dar as respostas necessárias aos indivíduos, tornam-se tão potentes que acabam precedendo – isto é, de alguma forma substituindo – a própria realidade, o que não significa dizer que o real deixa de existir; é o simulacro que toma contornos mais importantes.

Este, inclusive, voltando-se agora para a ficção, é um processo facilmente observável no cotidiano. É muito comum que as pessoas hoje confundam os atores com os personagens que eles interpretam, que tratem os personagens como se fossem pessoas reais, que falem das situações de filmes e novelas como se falassem de algo que, de fato, tivessem visto acontecer. Se determinado personagem é capaz de superar as suas dificuldades – sendo ele pobre, negro, deficiente, homossexual e etc... – é sinal, para quem entra em contato com aquela história, de que é possível fazer mesmo, de que qualquer um também pode repetir o feito, já que aquilo *realmente* aconteceu. O que é apresentado pela ficção, neste contexto, não é mais observado e então digerido criticamente, uma vez que não é mais percebido como a criação de um autor; aquilo que é apresentado pela ficção *é*. Deste modo, aquilo que não deve ser feito também é mostrado, assim como modas são lançadas, idéias são divulgadas e assim sucessivamente. Ou seja, as pessoas entram em contato com os mundos ficcionais – que se tornam *produtores de realidade* – e procuram retirar deles as certezas de que necessitam para suas vidas, as noções do que é certo e do que errado, aquilo de que precisam para tomar suas decisões, como se fossem observadoras de acontecimentos reais, tratando os mundos ficcionais com a mesma credibilidade que a própria realidade.

Por este motivo, um estudo desta relação entre mídia e ficção se torna algo de extrema importância. A partir do momento em que a sociedade se vê sempre permeada pela midiaticização, envolta neste “âmbito existencial” chamado, como propõe Sodré, de *bios midiático*, as pessoas se vêem cercadas o tempo inteiro por uma ficção – que elas absorvem, produzem e reproduzem – capaz de influenciar cada etapa da vida individual e social; uma ficção que constrói, mant m e modifica (por intermédio de uma espécie de “função fabuladora”) a Cultura – que é o grande lugar onde se delineiam as identidades, as coletividades e até mesmo a política, como já foi observado por Douglas Kellner, em “A Cultura da Média” – e alimenta o que Debord chama de Sociedade do Esp t culo.

Através da ficção, diversos discursos se contrapõem diariamente com o intuito de impor as suas verdades como as mais corretas – sem que um discurso, no entanto, seja de fato mais verdadeiro do que o outro – para que possam impor determinada Cultura, que irá estabelecer determinadas relações de poder; afinal, a disputa pela verdade só tem sentido na oposição, nas situações em que um discurso precisa provar que outro é falso. Deste modo, o primeiro, a partir do momento em que é considerado mais verdadeiro, se torna superior ao segundo e, como consequência, passa a ter poder sobre ele. Logo, o que pode se notar é que, no âmbito da Cultura e localizados nos diversos aparatos midiáticos, os diversos discursos ficcionais protagonizam uma luta entre grupos sociais diversos, que preenchem seus universos ficcionais com o seu conjunto de verdades, sendo este um processo consciente ou não. Isso significa dizer que este processo em que a ficção delinea identidades, coletividades e até mesmo a política por intermédio da mídia é altamente imprevisível; afinal, não há como saber com exatidão como as pessoas irão reagir a uma série de universos ficcionais diferentes, que tratam, dentro de seu próprio discurso, de uma gama de verdades sobre variados assuntos. É como se as pessoas fossem envoltas por uma série de micro-cosmos – de onde retiram suas certezas e suas noções do que é certo e do que é errado –, que combinados influem diretamente na formação de suas identidades e consciências, assim como nas próprias relações pessoais. Esses pequenos e grandes universos ficcionais – que possuem maior ou menor alcance conforme a mídia utilizada – constroem, como apontaria Foucault, uma *microfísica do poder* – e esta *microfísica do poder*, de alguma maneira, constrói, para cada indivíduo, uma “função fabuladora” que pautará suas decisões.

Entretanto, o objetivo desta dissertação não é só investigar como a relação entre mídia e ficção pode ter influência sobre a sociedade, mas também pensar em novas formas de se produzir conteúdo de modo a criar um *processo reflexivo*.

Se forem levadas em conta as teorias de Adorno e da Escola de Frankfurt sobre a *Indústria Cultural*, logo é possível notar um aspecto muito relevante no quadro atual. Quando Adorno fala sobre as formas de se fazer produtos culturais, ele diz que seria impossível, mantendo-se as mesmas formas de produção, obter um resultado de fato reflexivo; o que significava dizer, na época, que mesmo que a esquerda fosse capaz de criar

seus próprios produtos culturais, a partir do momento em que utilizasse as formas de produção vigentes, criaria um produto tão alienante quanto o da direita.

Esta questão é facilmente visível no processo explicado anteriormente (da relação entre mídia, ficção e sociedade), mas não necessariamente em relação à forma. Quando alguém produz uma ficção, exatamente por estar imerso em um mundo em que existem diversos paradigmas de verdade já estabelecidos, é natural que as relações de verdade e poder carregadas por este indivíduo acabem influenciando, conscientemente ou não, a obra. Ou seja, não há, de uma maneira geral, realmente uma superação das relações de poder, uma fuga das relações de verdade estabelecidas dentro da própria sociedade, para que seja possível fazer uma reflexão dialética sobre elas. Não há o afastamento parcial necessário para que se possa observar as regras da sociedade como um cientista faria com um experimento.

O que se propõe é que este salto, hoje, talvez seja possível, uma vez que a ficção passou a ter tanta relevância quanto o próprio “mundo real”, o que tornou os produtos ficcionais *produtores de realidade*. Claro que não se trata aqui de dizer que será possível alcançar uma objetividade total, isto é, a produção de um discurso livre de qualquer influência subjetiva. Entretanto, considerando que o espectador não é um mero receptor daquilo que observa, mas também um indivíduo capaz de interpretar de maneiras diferentes os universos ficcionais com os quais tem contato, e que numa produção ficcional é possível subverter a realidade de tal modo que as relações de poder e verdade da história não sejam as mesmas do mundo em que vivemos, pode-se criar um ambiente em que os indivíduos possam superar as relações de verdade e poder a que estão submetidos por meio de um processo dialético e, portanto, não alienante.

Quando se produz determinado discurso e se reproduz nele as mesmas regras sociais em que se está imerso, como acontece em grande parte das novelas, por exemplo, trabalha-se com as relações já existentes na nossa sociedade, apenas tomando uma posição mais conservadora, mais radical, mais libertária ou mais restrita conforme a visão de quem produz tal espetáculo. Uma novela em que uma personagem negra se case, após superar dificuldades e preconceitos, com uma personagem branca e alcance a felicidade pode até transmitir uma visão positiva do respeito entre as raças, mas, como apontaria Adorno, não



deixa de apenas estar “doutrinando” os espectadores em uma nova direção, sem necessariamente esclarecer ou trazer a eles a discussão, fazê-los tirar suas próprias conclusões, por mais que os ideais por trás da ação possam ser considerados positivos, o que também é algo muito subjetivo, uma vez que determinada situação pode ser vista como positiva por um grupo e como negativa por outro.

Por outro lado, quando se produz um discurso ficcional, muitas vezes é possível se trabalhar com uma *realidade segunda*, desprendida de nossa realidade, de modo a provocar reflexão. O sujeito se depara com uma história que tem toda uma relação de verdades e poder diferente das em que ele está envolvido e, ao compará-las analogicamente com a sua própria vivência, este leitor produzirá novos significados, podendo refletir ao seu modo sobre as relações de verdade e poder vigentes – é como se, ao se deparar com o estranhamento causado por determinado cenário, para compreendê-lo, ele precisasse digerir-lo dialeticamente.

Um grande exemplo deste tipo de ficção são algumas obras de José Saramago, como “Ensaio sobre a cegueira”, obra em que uma doença deixa todas as pessoas cegas e, como consequência, desestrutura completamente as relações de verdade e poder da sociedade, gerando novas formas de interação e colocando o leitor em posição reflexiva. E muitas outras obras trilham o mesmo caminho – como “A Metamorfose”, de Kafka, muitos dos textos de Borges e de autores já mais recentes, como o português Gonçalo M. Tavares, que utilizam esta possibilidade de trabalhar no ficcional com situações que subvertam as relações de poder e verdade atuais.

Vale ressaltar também que esta nova possibilidade de se trabalhar com o ficcional não se resume apenas a histórias de cunho mais fantástico (que fazem parte do Realismo Mágico). Mesmo quando se retratam histórias do cotidiano, que em teoria estariam presas às noções de verdade já estabelecidas em nossa sociedade, é possível também causar um estranhamento que provoque reflexão. Isto acontece por causa da *singularidade* – conceito criado por Kierkegaard –, do caráter singular que tem a vivência de cada pessoa.

Talvez este conceito fique mais claro se falarmos de poesia. Embora os poetas falem de coisas cotidianas, seus textos costumam causar grande reflexão em quem os lê. Isso acontece, porque em um poema expõe-se o caráter mais singular da vida de cada um,

expõe-se um mundo que, no fundo, não é o mesmo de quem está lendo, é uma *realidade segunda*, a realidade *singular* do poeta. Naturalmente, há pontos de encontro, como é necessário haver, que facilitam a identificação e a posterior “digestão dialética” daquele conteúdo.

Entretanto, o processo é o mesmo: mundos diferentes que podem gerar a superação de conceitos antigos. Inclusive, podemos notar este tipo de ficção – não apegada à literatura mais voltada para o fantástico – muito fortemente estabelecida no Brasil, tendo como clássicos exemplos a maneira singular de Guimarães Rosa de contar suas histórias, de descrever o Sertão, e a intensa singularidade apresentada pela narrativa e pelas personagens de Clarice Lispector.

Ou seja, através de uma nova forma de se perceber e produzir ficção é possível gerar um produto transformador dentro da sociedade. Exatamente pelo fato de que hoje os diversos aparatos midiáticos possuem um alcance enorme na sociedade – e são centrais na vida de grande parte da população – a ficção pode sim ser utilizada de forma a gerar um processo reflexivo; e, de mesmo modo, também pode ser “alienante”, não necessariamente no sentido de que haveria uma verdade que se quer esconder, mas por promover uma espécie de estagnação, isto é, inviabilizar o processo reflexivo.

É claro que o que se propõe não é uma tarefa simples, uma vez que requereria também novos conceitos por trás de quem administra os grandes veículos midiáticos. Todavia, é interessante estar atento a esta possibilidade, até porque, com o crescimento das novas mídias, se torna mais fácil de explorar de maneira reflexiva as produções ficcionais. Se antes grande parte das idéias que formavam um indivíduo provinha da família, da educação e da grande mídia, hoje esta grande mídia também divide espaço com diversos outros micro-cosmos alternativos (livros independentes, e-books, sites jornalísticos independentes, vídeos no Youtube e etc...), que podem trazer outros pontos de vista e, naturalmente, provocar reflexão.

Deste modo, a seguinte dissertação pretende dissecar as diferentes maneiras de se produzir e perceber o ficcional hoje, comparando-as com épocas anteriores, de modo a especificar como a relação do homem com a ficção se modificou, para depois tentar estudar quais possibilidades esta nova relação gera. E como já foi especificado, um estudo deste

porte será sempre guiado por um estudo da mídia, uma vez que ela engloba grande parte das produções ficcionais, de modo a também se pensar em uma produção midiática mais reflexiva.

## 2. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Antes de se iniciar uma investigação sobre as teorias que foram propostas, algumas situações precisam ainda ser definidas; isto é, ainda é necessário dar algumas bases de sustentação às idéias apresentadas. Naturalmente, será preciso, para isso, explicitar qual a visão que se tem da vida do homem moderno e pós-moderno, para então se compreender como a relação entre sociedade e ficção se modificou de um período para o outro. Deste modo, os capítulos iniciais devem entrar mais profundamente neste assunto, demonstrando a visão que se tem sobre ele – uma visão de alguma forma alinhada aos pensamentos de Zygmunt Bauman –, de modo a dar as bases para as teorias que serão apresentadas adiante, quando se pretende apresentar a ficção e a mídia de hoje como detentoras de uma “função fabuladora”, que influencia a formação das identidades e consciências dos indivíduos.

Também será necessário explicitar a diferenciação que se faz de *Real* e *realidade* durante a apresentação desta dissertação. Somente esclarecendo como são vistos esses dois importantes conceitos, poder-se-á trabalhá-los de modo a tornar clara a proposição que aqui pretende ser feita.

### 2.1 Real e Realidade

Definir a relação entre Real e Realidade não é uma tarefa fácil. Na verdade, é algo tão complexo que seria necessária uma dissertação completa para que se pudesse defender uma determinada percepção a respeito do assunto. Ainda assim, haveria divergências, haveria sempre mais coisas a se considerar; não é à toa que este é um assunto tratado há séculos pela filosofia, um dos problemas centrais da humanidade. Além disso, também se

trata de uma relação que sofre alterações, naturalmente, com o passar do tempo e conforme a sociedade se modifica. Deste modo, pretende-se aqui mostrar um pouco da visão que alguns autores têm sobre o assunto hoje para que se possa demonstrar com mais clareza a diferenciação entre Real e Realidade que se faz nesta dissertação. Não se pretende trazer nenhuma definição nova sobre o assunto, mas apenas explicitar a maneira como o Real e a realidade serão tratados nos argumentos, de modo a desfazer qualquer confusão que possa haver por causa da complexidade intrínseca a cada um dos termos.

Como já mencionado, com o passar do tempo, com as modificações que sofre a sociedade, a percepção dos indivíduos do que é o Real e do que é realidade também se altera. Com o advento do pensamento pós-moderno, como indica François Lyotard, no livro “A condição pós-moderna” começou-se a se colocar em xeque cada uma das grandes metanarrativas. O Real já não mais existe, alguns diriam. No meio de uma multiplicidade, causada pela descrença na razão e pela valorização das sensações, especialmente no âmbito individual, o Real começa a ser substituído (como aponta Baudrillard), isto é, precedido pelos simulacros e simulações. Isso significa dizer que, no mundo pós-moderno, o grau de individualização é tão grande, que tudo pode ser relativizado. O que vale é a experiência individual e, portanto, a percepção individual do que é cada coisa. Isso gera um problema, naturalmente. Com este grau de fragmentação, é natural que os indivíduos se sintam perdidos, é natural que as identidades também sejam colocadas em cheque.

No entanto, afirmar que o Real já não mais existe é um exagero. O Real é aquilo que abrange tudo – exceto, naturalmente, aquilo que *não é*. O Real, portanto, deve ser tratado aqui como a totalidade do *ser*. Não é possível dizer que uma realidade virtual, por exemplo, substitua o Real pelo simples fato de que sem ele esta realidade virtual não existiria. Um mundo virtual gerado por computadores, por exemplo, só existe pela conectividade da internet, pelos códigos binários que geram as imagens. A imagem formada pode não ser de fato uma imagem, mas ela *é* um código binário gerado por computadores, nós é que a percebemos, isto é, a qualificamos, como outra coisa (a qualificamos como “imagem”). E o mesmo vale para as doenças psicossomáticas. Como será explicitado mais adiante, Baudrillard cita, quando explica a diferença entre fingir e simular, as “doenças imaginárias”. A pessoa não tem o agente patológico, mas exhibe os sintomas, logo ela estaria

doente, assim como alguém que possui a doença. Sim, é certo. Mas os sintomas estão realmente lá, eles existem, é somente uma questão de qualificação dizer se são causados por um agente patológico ou por um fator psicológico (até que se faça um teste, naturalmente).

O que se pretende dizer é que estas *realidades simuladas* são justamente o que o nome indica: *realidades*. E como tais, exercem, naturalmente, efeitos no Real. Se o Real é a totalidade do *ser* – abrange aquilo tudo que é – a realidade é aquilo que qualifica o Real. Uma favela é uma favela, ela existe. Entretanto, um morador dará uma qualificação completamente diferente à favela se comparado a alguém vindo das áreas mais ricas da cidade. Isso acontece, porque a maneira de qualificar o Real deles é diferente, a *realidade* deles é diferente.

Ainda assim, é indiscutível que as *realidades simuladas* (o que inclui os mundos virtual e ficcional) passaram a ter grande efeito no Real, passaram a modificá-lo profundamente. E o que se pretende nesta dissertação é trabalhar com este conceito. No mundo pós-moderno, onde há uma desvalorização do Real e uma supervalorização das simulações, as *realidades simuladas* se tornam tão *verdadeiras* (e reais, portanto) quanto a realidade de qualquer grupo de pessoas ou de qualquer indivíduo. Isto as torna elemento fundamental na formação da sociedade.

Na presente dissertação, pretende-se demonstrar como esta alteração na percepção do período moderno para o período pós-moderno em relação às *realidades simuladas* se expressa no âmbito da ficção. É fundamental explicitar também como os mundos ficcionais, impulsionados pela explosão midiática das últimas décadas, passam a atingir um número praticamente ilimitado de pessoas e, através de suas realidades, constróem cenários capazes de modificar a forma dos indivíduos de perceber o Real, de qualificá-lo.

Para isso, naturalmente, será preciso começar indicando algumas diferenças entre a sociedade moderna e a pós-moderna para que, então, seja possível se focar nas mudanças ocorridas na relação entre sociedade e ficção; relação esta que se intensificou com a explosão de aparatos tecnológicos e redes sociais e midiáticas surgidos nas últimas décadas.

## 2.2 A vida na modernidade

Como já devidamente explicitado, ficção e sociedade são dois elementos que estão sempre correlacionados. Entender os aspectos principais que cercavam a vida na modernidade, portanto, é um fator essencial para se compreender a fundo as particularidades da ficção neste período histórico.

É preciso estudar como era a vida do indivíduo moderno para compreender a relação que ele tinha com a ficção. Só assim se tornará perceptível a maneira como esta relação evoluiu até a pós-modernidade e como ela afeta hoje os indivíduos e as diversas mídias.

Zygmunt Bauman traz uma boa proposta de se conceituar a vida na sociedade moderna, em seu livro “O mal-estar da pós-modernidade”. Utilizando-se dos pensamentos de Freud, ele apresenta a idéia de que a modernidade se sustenta no tripé beleza, pureza e ordem.

A beleza seria tudo aquilo que se espera de uma sociedade civilizada; “isto é, tudo o que dá prazer da harmonia e perfeição da forma” (BAUMAN: 1997; 8). A pureza e a ordem são dois elementos que procuram manter a beleza num mundo civilizado. Enquanto a pureza nos traz a idéia de que determinados elementos estão fora do lugar, portanto são sujos, a ordem é a seqüência repetitiva que garante que as coisas serão feitas da forma certa, que serão tomadas as medidas para se eliminar ou purificar as impurezas.

Trabalhando estes três conceitos, pode-se compreender com alguma precisão a vida na modernidade. Antes, porém, é necessário relembrar os processos históricos que envolveram o período e que em muito influenciaram o funcionamento do tripé, principalmente no que diz respeito à pureza.

De uma maneira geral, considera-se que a modernidade está intimamente ligada ao capitalismo. Uma vez que o projeto americano derrotou o soviético, este se tornou um dos principais motivos para muitos a considerarem acabada e apontarem a pós-modernidade como o estágio terminal da história. A grande questão é que, embora o capitalismo tenha muitas vezes pautado a vida do homem moderno, não é ele o principal ator deste período.

A modernidade foi, na realidade, comandada pelos ideais científicos. A obsessão pela verdade e a idéia de uma civilização capaz de colocar o mundo em completa harmonia foram os grandes motores da sociedade da época. Logo, não é de se estranhar que o sonho da pureza, como nos revela Bauman, tenha sido um fator essencial na vida do indivíduo moderno, fator que inclusive levou à barbárie da “Solução Final” alemã.

Num mundo em que se buscava a verdade especialmente por intermédio do saber científico, estabeleceu-se a idéia de evolução, que neste caso em muito foi influenciada pelos avanços tecnológicos capitalistas. Dentro deste ideal, surgiram teorias, como a do evolucionismo, que traziam a idéia de que determinadas raças seriam evolutivamente superiores a outras. No caso do nazismo alemão, levou-se o sonho da pureza até as últimas conseqüências e houve a tentativa de se livrar de toda a raça que pudesse tornar o mundo imperfeito; isto é, menos evoluído. Como observou a escritora americana Cynthia Ozick, a “Solução Final Alemã era uma solução estética; era uma tarefa de preparar um texto, era o dedo do artista eliminando uma mancha; ela simplesmente aniquilava o que era considerado não-harmonioso” (OZICK *apud* BAUMAN: 1997; 13).

Mas a pureza não se resume à questão da raça. Ao se pensar na ordem como uma seqüência repetitiva cujo objetivo é garantir que as coisas sejam feitas de maneira a remover ou transformar as impurezas e assegurar a harmonia, percebe-se que se está tratando também de uma questão de comportamento. Desta maneira, criou-se uma civilização que deveria educar o mundo; viveu-se o ideal de ensinar o outro a viver de maneira limpa, a buscar a beleza, a seguir determinada ordem. Existiam aqueles que educavam e os que eram educados. Entretanto, no final, todos precisavam passar por um mesmo processo; um processo de castração das liberdades individuais em prol de um bem-estar coletivo. Isto significa dizer que o homem abriu mão de um pouco de sua liberdade em troca de uma vida segura.

No mundo civilizado, as pessoas precisam aprender a controlar os seus instintos. Apenas deste modo seria possível atingir o sonho da pureza, apenas deste modo os indivíduos se tornariam civilizados e a sociedade poderia finalmente atingir uma harmonia perfeita. Segundo Bauman, não “há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da ‘ordem’, sem atribuir às coisas seus lugares ‘justos’ e ‘convenientes’ – que

ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam ‘naturalmente’, por sua livre vontade” (*Ibidem*; 14).

O mal-estar da modernidade, portanto, está justamente na troca de liberdade por segurança. Quanto maiores forem as certezas, quanto maior for a ordem, maior será o mal-estar. Conseqüentemente, quanto maior for a liberdade, menor será o mal-estar. Esta é a grande questão do “homem civilizado” – que pode ser lido aqui como “homem moderno” – como apontou Freud: a dicotomia entre o desejo pela liberdade e a imposição de uma ordem na vida coletiva e individual, o prazer da liberação dos instintos que se esconde por trás de uma sociedade controladora.

A vida na modernidade era envolvida por este ambiente. O futuro não era uma preocupação central, pois havia toda uma proteção social, um “estado de bem-estar”, que dava segurança aos indivíduos. A grande questão que envolvia as pessoas era a do comportamento. Seguindo o ideal de pureza, determinadas ações simplesmente não eram aceitáveis em determinados locais. Era necessário saber como se comportar em cada localidade, uma vez que um tipo de comportamento poderia ser aceitável em certas ocasiões e completamente repudiado em outras; isto é, um comportamento poderia ser considerado impuro se praticado em determinada situação ou puro se praticado em outra, como afirma Bauman:

Não são as características intrínsecas das coisas que as transformam em “sujas”, mas tão-somente sua localização e, mais precisamente, sua localização na ordem de coisas idealizada pelos que procuram a pureza. As coisas que são “sujas” num contexto podem tornar-se puras exatamente por serem colocadas num outro lugar – e vice-versa. (*Ibidem*; 14)

É justamente nesta tensão entre o desejo de liberdade e um comportamento ordenado – a vontade das pessoas de buscar o prazer e de vivê-lo intensamente que não se realiza numa sociedade em que se abre mão da liberdade em prol da segurança – que se pode perceber a função da ficção na modernidade. Apenas por intermédio da percepção desta dicotomia é que se nota a ficção como válvula de escape. E, tendo-se esta percepção, pode-se notar com maior precisão a relação entre a sociedade e o ficcional na época.



Porém, antes de se entrar em mais detalhes, é interessante observar primeiro como a sociedade se modificou no período pós-moderno de modo a se analisar, mais adiante, como a relação sociedade x ficção sofreu graves alterações de um período para o outro.

### 2.3 A vida na pós-modernidade

Com a relação entre ficção e modernidade já um pouco mais esclarecida (embora ainda vá se aprofundar nesta relação mais adiante), é interessante começar a se pensar no indivíduo pós-moderno, de modo a compreender como a sua relação com o ficcional se modificou radicalmente em inúmeros aspectos. É necessário relembrar, porém, que muitas produções ficcionais dos dias atuais ainda apresentam características da modernidade, especialmente os filmes e, aqui no Brasil, as novelas.

A razão para esta co-existência entre os hábitos e características dos dois períodos é bastante simples, embora seja, muitas vezes, ignorada. Isso acontece, porque, além do fato de a sociedade viver uma época de transição, algo que automaticamente implicaria a co-existência de momentos históricos, as relações de poder na pós-modernidade geraram um novo grupo de excluídos que ainda está altamente ligado aos padrões do período anterior: as classes de baixa renda, principalmente aquelas que vivem na miséria.

A pós-modernidade tem o individualismo e o consumo como as suas duas principais colunas de sustentação. Ela é, portanto, marcada pela enorme possibilidade de escolhas, sejam elas comerciais ou não.

Num mundo pautado pelo consumo, naturalmente as próprias preocupações com o *ser*, as questões dos fundamentos, de identidade e verdade, estarão em jogo na *realidade consumista* e, claro, na mídia que dá as bases desta realidade (o que gerará a questão do *bios midiático*, trabalhada por Muniz Sodré, que será abordada mais adiante). Desta maneira, nota-se que na pós-modernidade terá mais poder aquele que tiver o maior número de escolhas, aquele que puder experimentar o maior número de possibilidades.

O grande problema é que nem todos têm as condições sociais e financeiras de desfrutar desta liberdade, desta potencialidade de escolhas. Esses são justamente os

excluídos do período atual. Cada vez menos os ideais da ciência, do progresso e do evolucionismo – que pautaram a vida na modernidade – influenciam a vida do indivíduo pós-moderno. Acontece que não mais existe a preocupação com estes excluídos que havia no passado. Se antes se tinha o ideal de que era dever do homem civilizar o mundo e dar boas condições de vida a todos os outros homens por intermédio do Estado, o que gerou inclusive o “estado de bem-estar social”, hoje a humanidade foi vencida pelo cansaço, admitindo a impossibilidade dos Estados de dar aos excluídos ferramentas de inclusão e os deixando à mercê de sua própria individualidade. Em seu livro, “O mal-estar da pós-modernidade”, Bauman deixa claro o caráter individual do período:

Isto não significa dizer, porém, que os ideais de beleza, pureza e ordem que conduziram os homens e mulheres em sua viagem de descoberta moderna tenham sido abandonados, ou tenham perdido um tanto do brilho original. Agora, todavia, eles devem ser perseguidos – e realizados – através da espontaneidade, do desejo e do esforço individuais. (BAUMAN: 1997; 9)

É justamente por este motivo, pelo fato de que hoje se vive em um período em que cada indivíduo deve ser o responsável por sua própria felicidade, que se percebe as razões para o aumento do velho discurso de que “os pobres são pobres por culpa deles, por não tentarem como deveriam, pois se lutassem para melhorar de vida certamente estariam em uma situação melhor”. São exatamente as pessoas que não podem corresponder à *sedução* do mercado que são colocadas de fora, deixadas à sua própria sorte; este é o grande teste de pureza da pós-modernidade.

O problema é que nem todos podem passar por esta prova, nem todos têm as condições necessárias para viver o prazer das experiências com tanta intensidade, o que acaba gerando um paradoxo. Enquanto alguns estão inseridos em um mundo de consumo, pautado pela constante troca de identidades e quebra da rotina através de novas experiências, outros vivem sem tantas condições, num mundo em que a segurança ainda tem mais valor do que a liberdade.

Neste paradoxo, fica nítida a co-existência de características modernas e pós-modernas não só nas produções ficcionais como na própria vida das pessoas. No caso da ficção, nota-se que quanto mais abrangente for o meio pelo qual ela será transmitida maior

será a presença das características da modernidade em sua produção. Naturalmente, num meio midiático mais abrangente, pretende-se alcançar pessoas das classes menos abastadas da população, que em sua maioria ainda têm um vínculo muito forte com os preceitos que pautavam a vida do indivíduo moderno.

Deste modo, filmes e novelas tendem a apresentar um grande número de características da modernidade, assim como alguns livros best-sellers, que ainda se baseiam na vontade das pessoas de serem livres, de fugirem um pouco de sua dura realidade. É por este motivo que é mais interessante se fazer uma análise da literatura considerada mais culta – isto é, mais voltada para as classes sociais que têm mais condições de vivenciar o estilo de vida pós-moderno – para compreender a nova percepção que se tem do ficcional no período.

Entretanto, antes de fazer qualquer análise desta literatura, é interessante que se esclareça com mais detalhes as peculiaridades da sociedade contemporânea e a modificação da sua relação com o binômio segurança e liberdade. Somente por intermédio da compreensão desta relação é que se torna possível perceber a inversão do papel da ficção que acontece na atualidade.

Logicamente, já foi possível notar que toda a segurança que existia na modernidade – segurança que era a pedra fundamental deste período – praticamente inexistiu. A sociedade e os indivíduos pós-modernos a trocaram por mais liberdade, alterando radicalmente as prioridades do período anterior.

Como revela Bauman, os “homens e mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade (*Ibidem*; 10)”. Por outro lado, os mal-estares “da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais”. (*Ibidem*; 10)

Isto significa dizer que uma maior liberdade não necessariamente traz uma maior felicidade. Os indivíduos optaram por desfrutar de uma vida mais livre, na qual há uma enorme possibilidade de escolhas, mas se viram forçados a enfrentar a incerteza e a insegurança.

Se por um lado há mais escolhas, por outro há um grande receio de tomá-las. Cada peça de roupa, cada opção de lazer e profissional gera diferentes identidades, assim como

diferentes conseqüências. Portanto, ao mesmo tempo, há uma ânsia por mudanças e um medo de que elas aconteçam, ou de se caminhar em direção a elas. Há uma insatisfação contínua, causada por desejos crescentes que sempre precisam ser realizados, convivendo com as incertezas que a realização destes desejos traz.

Os indivíduos pós-modernos mudam, mas mudam por não saberem realmente quem são e nem o que devem fazer. Mudam por se verem perdidos num mundo que também é alterado constantemente, num mundo em que num dia todos podem estar bem social e financeiramente e no outro podem estar arruinados. Isso acontece, porque se vive em uma época em que os fatos são colocados em xeque graças aos avanços tecnológicos que permitem a simulação da própria realidade; um período em que a própria verdade encontra-se esvaziada; ou seja, um momento em que se duvida de tudo, pois há ao menos a certeza de que tudo pode ser colocado em dúvida.

A vida na pós-modernidade, portanto, sofre pela falta de certezas. Não é à toa que, se na modernidade as pessoas procuravam psicólogos e psicanalistas para resolver problemas de ordem comportamental, hoje elas procurem estes especialistas buscando desvendar as suas questões existenciais, querendo expor os medos que têm em relação ao futuro. Numa sociedade que opta por trocar um pouco de segurança por mais liberdade, os indivíduos se vêem presos a um novo Império: o reino da incerteza.

### **3. FICÇÃO E SOCIEDADE**

Depois de esclarecidos alguns conceitos básicos a respeito da vida do homem moderno e pós-moderno, pode-se finalmente estudar como a ficção é percebida em cada um dos períodos. A partir deste estudo, pretende-se mostrar como, hoje, o ficcional passou a ter uma importância grande na vida das pessoas, especialmente por causa das idéias pós-modernas de esvaziamento do real.

Primeiramente, será importante demonstrar como houve uma mudança de posição dos indivíduos em relação ao ficcional, como ele se tornou algo tão relevante quanto a própria realidade, o que o torna capaz de influenciar não só as noções de verdade dos

indivíduos – que buscam na ficção por suas certezas – como também a formação das consciências e identidades sociais.

### 3.1 A fuga da realidade: a busca pela liberdade e a ficção como referência

Como ficou explícito anteriormente, pode-se notar com clareza que a grande função do ficcional em nossa sociedade (ao menos em boa parte do período moderno e também na pós-modernidade) é servir como uma espécie de válvula de escape, um “lugar” onde os indivíduos podem fugir de sua realidade. É claro que em outras épocas, a ficção já teve outras funções, até mesmo religiosas, mas hoje – e parece ser interessante ressaltar que na atualidade lidamos tanto com ficções de características modernas quanto pós-modernas; uma vez que se trata de um período histórico confuso, talvez de transição de paradigmas, em que dois momentos diferentes estão presentes na realidade social – o ficcional serve especialmente para esta “fuga”. Entretanto, as razões pelas quais os indivíduos modernos buscavam a ficção diferem das dos indivíduos pós-modernos, como se pretende demonstrar a seguir. Enquanto no período moderno os indivíduos necessitavam de mais liberdade, ansiavam por histórias que os fizessem esquecer das limitações impostas pela sociedade, na pós-modernidade eles buscam pelas certezas que o seu mundo não é capaz de lhes proporcionar. Até mesmo por este motivo, a ficção pós-moderna, de algum modo, resgata um pouco dos mitos gregos, que tinham um caráter quase educativo; isto é, davam algumas explicações a respeito de uma série de fenômenos ou comportamentos, e as pessoas os procuravam com o intuito de aprender com eles algumas “regras” do mundo.

#### 3.1.1 Ficção moderna: a busca pela liberdade

Antes de se analisar mais a fundo a questão do ficcional, porém, também é preciso levar em consideração algumas das características da literatura moderna para que se tenha uma melhor percepção da relação entre homem e ficção durante o período. Na

modernidade, vivenciou-se o surgimento de um fenômeno que acabou se tornando a grande maneira de se produzir ficção da época e que ainda hoje se mantém como a grande força do meio literário: o romance.

É necessário, entretanto, ressaltar que há muita discussão a respeito de quando ocorreu o real surgimento deste gênero. De uma maneira geral, considera-se que ele tenha aparecido no início do século XVII, tendo como precursor o livro “Dom Quixote de La Mancha”, de Miguel de Cervantes. A paródia do autor espanhol, além de se colocar como um dos livros de ficção mais importantes de todos os tempos, foi crucial para o estabelecimento do gênero romanesco como substituto das epopéias; Hegel, inclusive, classificou o novo gênero como a epopéia burguesa moderna.

Já Mikhail Bakhtin percebe o aparecimento do fenômeno romance de uma forma diferente. Ele o classifica como um ressurgimento do que chama de romance grego, como fica claro na seguinte passagem:

Chamaremos por convenção o primeiro tipo de romance clássico (primeiro não no sentido cronológico) de “romance de aventuras de proações”. (...) Nesses romances, encontraremos um tipo de tempo de aventuras profunda e meticulosamente desenvolvido, com todas as suas nuances e particularidades específicas. A elaboração desse tempo de aventuras e a técnica de sua utilização no romance são tão profundas e completas, que todo o desenvolvimento posterior do verdadeiro romance de aventuras até nossos dias não lhe acrescenta nada de substancial. (...) Todos os elementos do romance, (...) sejam os de enredo, os descritivos, ou os retóricos, não são de modo algum novos: todos eles encontravam-se e foram bem desenvolvidos em outros gêneros da literatura clássica. (BAKHTIN: 1993; 213-215)<sup>1</sup>

Apesar das discussões a respeito de sua origem, não há como negar que o romance foi o grande gênero literário da modernidade. É evidente que é justamente através de sua análise que se pode entender a relação dos indivíduos com a ficção neste período.

Como comentado anteriormente, a chave para entender esta relação está na tensão entre o desejo de liberdade e a obrigatoriedade de seguir um comportamento ordenado. O romance na modernidade surgiu exatamente como resposta a esta tensão, tornando-se o

---

<sup>1</sup> Citação retirada do seguinte endereço eletrônico:  
[www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/teses/cap3genero.doc](http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/teses/cap3genero.doc)

gênero que se apresentava aos leitores como uma forma de se libertar das amarras impostas pela sociedade, uma forma de viver, através das personagens, um mundo de riscos e aventuras que não correspondia ao do indivíduo moderno. Neste contexto, a ficção – que passou a ter o romance como seu principal gênero – aparecia como o último refúgio da liberdade.

As possibilidades do novo gênero ficcional, entretanto, em nada agradaram os críticos em seus anos iniciais. Naturalmente, uma forma literária capaz de dar aos seus leitores a capacidade de se livrar das condições de ordem impostas pela sociedade, mesmo que por intermédio da leitura de histórias sobre personagens fictícios, era algo a ser repudiado. Os excessos de liberdade de tais livros eram considerados um risco às mentes da época. O romance era visto, portanto, como um gênero subversivo, capaz de deturpar os ideais dos indivíduos mais influenciáveis, especialmente aqueles que mais sofriam com a repressão social: as mulheres.

Na época, muitas famílias se cercaram de cuidados ao controlar a leitura das filhas. Um gênero que apresentava personagens capazes de arriscar as suas vida em aventuras e desfrutar da liberdade sem culpas definitivamente faria mal à mente das moças.

Outro grande risco destes romances estava nos próprios heróis das histórias. Temia-se que as mulheres continuassem a sonhar com estes heróis mesmo após o matrimônio, o que as levaria a perder o interesse em seu marido e, conseqüentemente, na vida e nos pudores de uma mulher compromissada.

No entanto, esta crítica ao gênero romanesco foi aos poucos dissolvida, a partir do momento em que as histórias passaram a ser utilizadas como ferramentas da moralidade, como afirma Elisa Maria Verona, em seu ensaio “Romance, a mulher e o histerismo no século XIX brasileiro”:

Através de enredos pautados por uma perspectiva marcadamente pedagógica, as histórias sugeriam certos padrões de conduta que, inevitavelmente, não passaram despercebidos a um público leitor, para quem a leitura acabava por funcionar como distintivo social.

O romance no século XIX, portanto, interpretou a sociedade ao mesmo tempo em que contribuiu para configurá-la, exercendo, por certo, influência entre os que possuíam o ‘vício impune’ da leitura do gênero. ‘Vício’, aliás, que acometia muito

mais às mulheres do que aos homens, por razões relacionadas à própria idéia da condição feminina e masculina no período em questão. (VERONA: 2008; 4)

Com esta transformação, o romance foi aos poucos se tornando um grande aliado ideológico da moral. E um bom modo de se atentar para este fato seria olhar para a nossa própria literatura, a literatura brasileira, até para se ter uma proximidade maior com a nossa realidade cultural. As obras nacionais da época, principalmente as de cunho romântico, tinham seus enredos baseados em grandes histórias de amor, que serviam para reforçar os ideais sociais do período. As mulheres, nestas ficções, eram representadas como indivíduos frágeis, cuja realização pessoal deveria passar pelos filhos e pelo casamento, como se percebe no seguinte trecho do livro “O homem”, de Aluísio Azevedo:

Magdá deu de mamar a seu bebê. Em seguida, lavou-se, tomou a sua roupa de alcova e afinal recolheu-se à cama com o marido, muito prosaicamente, a cantarolar um estribilho banal, feliz na convicção de que tinha ali mesmo a seu lado, ao mais curto alcance, tudo de quanto precisava para satisfazer as suas necessidades de mulher moça. (AZEVEDO: 2005; 161)

Outras críticas, porém, ainda cercavam o gênero romanesco em suas primeiras décadas, especialmente no Brasil. Embora ele ganhasse popularidade rapidamente, sua forma de venda mercadológica, muitas vezes vinculada aos folhetins, colocou-o como um gênero literário de qualidade inferior, como um excluído do grupo das chamadas “belas-letras”, que tinham o intuito de instruir e construir o espírito.

A oposição na época era tão forte que mesmo Machado de Assis, que viria a se tornar o maior romancista da história brasileira, chegou a criticá-lo duramente, denunciando a sua baixa qualidade literária. A grande questão é que estas críticas em muito tinham a ver com a idéia de alienação. O romance era visto como uma forma apenas de entretenimento, que em nada acrescentaria ao espírito humano.

A concepção que se tinha era muito similar à de *indústria cultural*, trazida posteriormente por Adorno e a Escola de Frankfurt. Percebia-se o romance como uma arma de alienação, no sentido de que ocupava o tempo das pessoas sem que ele fosse utilizado para uma finalidade específica, sem que fosse utilizado intelectualmente. O tempo que deveria ser destinado à reflexão e à contemplação, tempo livre que, se bem aproveitado,



poderia levar à revolução (conforme Marx queria), acabava gasto com a leitura de um gênero não-reflexivo, não-científico e, portanto, sem utilidade intelectual; algo muito parecido com o que foi descrito por Guy Debord, no livro “A sociedade do espetáculo”, em relação ao mundo contemporâneo e suas diversas opções de entretenimento.

Percebe-se mais claramente essa concepção de produto industrial que se tinha a respeito do gênero no prefácio do livro “Sonhos d’ Ouro” de José de Alencar:

Ainda romance!

Com alguma exclamação, nesse teor, hás de ser naturalmente acolhido, pobre livrinho, desde já te previno.

Não faltarão quem te acuse de filho de certa musa industrial, que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes.

Musa industrial no Brasil! (ALENCAR: 2003; 11)

Apesar das muitas críticas, o romance aos poucos ganhou o seu espaço entre o público e entre os literatos, tornando-se o maior gênero literário da modernidade. Embora seja consenso que o modo como ele foi distribuído em sua fase inicial, através das páginas dos jornais e com alguma publicidade envolvida, foi o grande responsável por sua consolidação, é necessário apontar que o gênero já estava fadado ao sucesso em vista das condições de vida do período.

O seu forte envolvimento com a ficção – ou seja, a oportunidade que suas histórias davam às pessoas de experienciar diferentes sensações, conhecer novos lugares e vivenciar as mais diversas aventuras – era tudo o que o indivíduo moderno esperava. A possibilidade de romper as rígidas regras sociais da época e desfrutar finalmente da liberdade, mesmo que por intermédio da leitura, era o que atraía os indivíduos modernos e foi o que consolidou o romance como o gênero mais ilustre do período.

É evidente, portanto, que a ficção na modernidade atuava exatamente como uma válvula de escape; como uma ferramenta que homens e mulheres podiam usar para alcançar a tão reprimida liberdade. Justamente na tensão entre “desejar ser livre” e “ser obrigado a seguir uma ordem social” é que ela encontrou o seu ponto de apoio na modernidade.

Mais adiante, quando for estudada mais a fundo a relação entre a ficção e a pós-modernidade, será possível perceber como esta relação se modificou com o tempo.

Entretanto, mesmo no mundo contemporâneo, grande parte do sucesso da ficção ainda pode ser creditado à ânsia por liberdade. Embora se esteja em uma época em que a segurança, antes o grande pilar da modernidade, não mais se põe como objetivo central na vida dos indivíduos, a transição ainda não aconteceu por completo. Isso significa dizer que, apesar de muitas coisas terem mudado na relação entre ficção e sociedade, muitas das características da modernidade ainda estão presentes nas obras de ficção mais recentes; algo que talvez reforce a idéia de que ainda não se pode classificar a época atual como pós-moderna.

#### 3.1.1.1 O princípio de verossimilhança

A tendência para a imitação é instintiva do homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e cadáveres. (ARISTÓTELES: 2007; 30)

A busca pela liberdade era a principal razão que movia o homem em direção à ficção na modernidade. Havia, entretanto, um segundo elemento por trás de toda a ficção que a moldava e a limitava. No trecho acima, percebe-se como Aristóteles descreve a relação entre a imitação e o ser humano. Ao se entender esta imitação do real como uma representação da realidade, talvez se possa compreender melhor a modernidade; se o homem apreende as coisas por esta imitação (pelas representações que ele utiliza para compreender o real), é através delas que ele procurará desvendar o mundo, isto é, procurará pela *verdade* – e a procura pela *verdade*, única e imutável, foi muito marcante no período moderno.

O trecho de Aristóteles, portanto, não se refere apenas à literatura. Refere-se também a uma maneira de desvendar o mundo, de entendê-lo, de experimentar o prazer por intermédio da obtenção de conhecimento. Na modernidade, que foi um período também herdeiro de alguns ideais aristotélicos (uma vez que basicamente toda a história da ciência e

filosofia ocidental foi influenciada pelos pensamentos do filósofo grego), viveu-se uma explosão não só científica como também antropológica. A curiosidade em relação aos povos recém-descobertos e seus hábitos e culturas também atraía os indivíduos modernos.

Desta maneira, a literatura também ficou muito atrelada a essa curiosidade científica e antropológica. Era por isso que a ficção raramente era fantástica, pois a realidade ainda gerava muito interesse; os homens, os povos, as relações sentimentais e psicológicas instigavam as mentes humanas da modernidade. Não é de se estranhar, então, que grande parte dos livros da época trouxesse descrições minuciosas dos lugares e das pessoas que povoavam os romances. Apenas assim os leitores poderiam vivenciar e até mesmo aprender com as histórias, exatamente como afirma Aristóteles quando ressalta a importância da perfeição no ato de imitar, revelando que se “acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero” (*Ibidem*; 30).

Levando-se estes conceitos em consideração, torna-se clara a importância da verossimilhança nas produções literárias do período, uma vez que a imitação é alcançada por intermédio de seu “uso”. Verossímil é justamente aquilo que aparenta realidade, é aquilo que a copia. Logo, os romances na modernidade deveriam ser, desde o comportamento das personagens até o ambiente da história e a sua estrutura, extremamente verossimilhantes; quanto mais, melhor.

O fato de respeitar este conceito e utilizá-lo com a maior perícia possível era exatamente o que permitia aos escritores dar em seus romances a possibilidade de liberdade aos seus leitores. Era como um contrato. Quanto maior fosse a aparência de realidade, maior era o interesse, pois poder-se-ia aprender com o que se lia e acreditar nas aventuras surpreendentes que se revelavam nas páginas dos livros.

Como diria Aristóteles, “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (*Ibidem*; 43). Isto é, considerando que a poesia no período de Aristóteles correspondia ao romance da modernidade quando se trata da relação com a ficção, o escritor deveria criar ficções de maneira que elas aparentassem realidade para que se

pudesse aprender através da representação; e daí deriva a idéia da moralização por intermédio da ficção, ou seja, do romance, no caso da modernidade.

A preocupação com esta aparência de real era tanta que se desenvolveram muitas técnicas para aumentar a semelhança do que estava presente no romance com a realidade. Uma delas, como já foi possível perceber, era o caráter moralizante dos textos. Uma vez que as histórias traziam princípios valorizados pela sociedade, os indivíduos se identificavam e passavam a encontrar uma utilidade nas obras, passavam a ver nelas a capacidade de acrescentar algo ao espírito humano. Esta nova função do romance, inclusive, foi muito importante, como visto anteriormente, para a sua afirmação como um gênero literário de valor.

Já as outras estratégias estavam intimamente ligadas à necessidade que alguns autores possuíam de convencer o leitor de que a história contada realmente tinha acontecido, de que ela não era ficcional. Nestes casos, muito freqüentemente, os prefácios dos livros, especialmente dos romances românticos (que iniciaram o processo de valorização do gênero romanesco e, por isso, tinham mais necessidade de mascarar o caráter ficcional dos textos), atribuíam a história a outros com o intuito de dar a ela um tom de veracidade; podendo se tratar de uma história confidenciada por um amigo, uma investigação que começou por intermédio da análise de cartas ou até mesmo a descoberta de um segredo.

Novamente, torna-se necessário lembrar que todas estas características ainda podem ser observadas na contemporaneidade. Há uma clara diferença entre a ficção que se produzia na modernidade e a tendência da ficção atual, principalmente no que se refere à relação entre sociedade/ficção e realidade/ficção, como será explicado mais adiante, mas ainda se vive um processo de mudança. É natural, portanto, que sejam encontradas nas obras de hoje algumas características do romance moderno.

Na realidade, é até provável que algumas delas nunca desapareçam e fiquem como herança para a pós-modernidade. Afinal, por mais que se rompa com os estilos anteriores, há sempre alguma peculiaridade que continua a causar influência no estilo seguinte. A grande prova disto está no fato de que a análise de Aristóteles de gêneros literários já

“ultrapassados” ainda se mostra atual quando utilizada para se estudar e compreender os gêneros literários mais recentes.

### 3.1.1.2 Mundos fantásticos, porém científicos

Para compreender com mais facilidade as características mencionadas anteriormente, nada melhor do que analisar a obra de um dos maiores e mais populares autores de ficção do período: Júlio Verne. O fato de seus textos tratarem de histórias realmente fantásticas e inteiramente fantasiosas – e até impensáveis na época – ainda reforça a importância de uma análise de suas obras para que se possa compreender com a clareza necessária as peculiaridades do romance na modernidade. Ainda assim, é necessário lembrar que não foi apenas ele a utilizar a ficção científica como grande tema. Há outros exemplos de períodos não tão distantes, como Aldous Huxley, em “Admirável Mundo Novo”, que utilizavam técnicas semelhantes às que serão demonstradas aqui.

O que chama a atenção na obra de Júlio Verne (e também na de outros autores da época), é que, mesmo em uma história em que o fantástico aparece com grande força, é possível perceber que a forte ligação com a realidade e a verossimilhança continuam presentes. Por mais fantasioso que seja o romance de Júlio Verne, não há uma quebra da ligação lógica entre o que é contado no livro e o real. Inclusive, esta conexão é tão forte que o autor foi capaz de antecipar diversos avanços científicos em suas histórias; como a invenção do submarino atômico, de máquinas voadoras e até mesmo a viagem à lua.

Júlio Verne é até hoje o escritor mais traduzido da história, com traduções em 148 línguas, segundo estatísticas da UNESCO. Esta popularidade se dá justamente por causa da maneira como suas obras foram produzidas, respeitando perfeitamente as necessidades do indivíduo moderno. As suas histórias fantásticas, sempre pautadas em aventuras desafiadoras e perigosas, eram a resposta perfeita aos anseios de uma sociedade que secretamente sonhava com a liberdade. Em seus livros, era possível desfrutar da liberdade em seu limite, uma vez que toda a segurança era descartada em nome da aventura, como se nota no seguinte trecho do livro “Viagem ao centro da terra”:

Eu não tinha ainda verdadeiramente mergulhado o meu olhar nesse poço insondável onde ia entrar. Havia chegado o momento de fazê-lo. Podia ainda tomar parte na empresa ou tentar recuar. Mas tive vergonha de recuar na presença do caçador. Hans aceitava tão tranqüilamente a aventura, com uma tal indiferença que corei à idéia de ser menos corajoso do que ele. Sozinho, eu teria iniciado uma série de grandes argumentos, mas em presença do guia calei-me. Minhas recordações levaram-me até a presença da minha linda Grauben. Aproximei-me da chaminé central. (VERNE: 1982; p.119)

O narrador deste livro de Júlio Verne chama-se Axel, sobrinho do Professor Lidenbrock, o cientista que o convence a tentar realizar a expedição ao centro da terra. No trecho, pode-se perceber que o medo e a insegurança o incomodam constantemente, mas mesmo assim ele decide se entregar à aventura; isto é, ele faz justamente o que o indivíduo moderno deseja fazer.

Axel é o perfeito exemplo do homem da modernidade. Ele possui receio de sair de casa e buscar algo que lhe parece improvável, inseguro. Ele tem medo de deixar tudo aquilo que tinha de certo em seu lar; a segurança de uma boa situação social e o amor de sua “linda Grauben”. Enfim, o leitor se identifica com este narrador e junto com ele se livra pouco a pouco das amarras sociais, embarcando em uma aventura sem limites, vivenciando a liberdade de forma pura.

O romance, entretanto, nunca foge à regra da verossimilhança. A própria identificação do leitor com Axel já faz parte da construção deste mundo verossímil, criado para atrair o leitor. A questão é que numa análise mais cautelosa do texto, fica evidente que o livro como um todo está fortemente conectado à realidade. Embora a história trate de uma expedição ao centro da terra, algo que seria considerado logicamente impossível, Júlio Verne se cerca de hipóteses e explicações científicas o tempo todo para tornar a aventura plausível. No seguinte diálogo, pode-se perceber claramente esta preocupação:

- Sem dúvida. Se chegássemos a uma profundidade de apenas dez léguas, chegaríamos ao limite da crosta terrestre, pois a temperatura é superior a mil e trezentos graus.
- E você tem medo de ser fundido?
- Deixo isso para o senhor decidir – respondi, fazendo humor.

- Eis o que já decidi (...) ninguém sabe de um modo certo o que se passa no interior da Terra, em vista de que só se conhece a décima segunda milésima parte do seu raio. A ciência se aperfeiçoa constantemente e as teorias se substituem continuamente. Até Fourier, não se acreditava que a temperatura dos espaços planetários ia sempre diminuindo. Não se sabe hoje que os maiores frios das regiões etéreas ultrapassam os quarenta graus abaixo de zero? Por que não pode acontecer o mesmo com o calor interno de nosso planeta? (*Ibidem*; 44)

No decorrer do livro, Júlio Verne continua a reforçar a verossimilhança da história por intermédio das palavras de Axel, que se mostra sempre surpreendido à medida que descobre que o calor no subterrâneo não é tão alto quanto se esperava e tenta encontrar explicações racionais para negar ou compreender os fatos, exatamente como um indivíduo da modernidade faria.

No entanto, o calor não aumentava de um modo sensível, o que dava razão às teorias de Davy. Consultei o termômetro e fiquei espantado. Duas horas depois da partida marcava apenas dez graus, isto é, um aumento de quatro graus. Isso me autorizava a pensar que o nosso trajeto era mais horizontal do que vertical. (*Ibidem*; 129)

Desta maneira, constrói-se uma aventura que se mantém intimamente ligada à realidade, apesar de toda a sua fantasia e liberdade. O leitor, portanto, continua a ser atraído e, cada vez mais, passa a viver a aventura com a mesma intensidade que Axel, personagem com o qual se identifica.

Como já mencionado, pode-se notar a mesma característica em outros textos de ficção científica do período moderno. Em “Admirável Mundo Novo”, por exemplo, Aldous Huxley utiliza o primeiro capítulo inteiro para dar explicações científicas a respeito do mundo futurístico imaginado por ele, estabelecendo as conexões necessárias com a realidade, como vemos neste trecho:

Sempre apoiado contra as incubadoras, forneceu-lhes, enquanto os lábios corriam ilegivelmente de um lado a outro das páginas, uma breve descrição do moderno processo de fecundação; falou-lhes primeiro, naturalmente, da sua introdução cirúrgica - "a operação suportada voluntariamente para o bem da Sociedade, sem esquecer que proporciona uma gratificação de seis meses de ordenado"; continuou com uma exposição sumária da técnica de conservação do ovário, seccionado no estado vivo e em pleno desenvolvimento; passou a considerações sobre a

temperatura, a salinidade e a viscosidade ótimas [...] se ainda restassem óvulos não fecundados, era ele mergulhado uma segunda vez e, se necessário, uma terceira; como os óvulos fecundados voltavam às incubadoras; onde eram conservados os Alfas e os Betas até seu acondicionamento definitivo em bocais, enquanto os Gamas, os Deltas e os Epsilons eram retirados ao fim de apenas trinta e seis horas para serem submetidos ao Processo Bokanovsky.

- Ao Processo Bokanovsky - repetiu o Diretor, e os estudantes sublinharam essas palavras nos seus cadernos. Um ovo, um embrião, um adulto - é o normal. Mas um ovo bokanovskizado tem a propriedade de germinar, proliferar, dividir-se: de oito a noventa e seis germes, e cada um destes se tornará um embrião perfeitamente formado, e cada embrião um adulto completo. Assim se consegue fazer crescer noventa e seis seres humanos em lugar de um só, como no passado. Progresso. (HUXLEY: 1931; 11)

A utilização da verossimilhança, entretanto, não se resume apenas a isso. Como visto anteriormente, segundo Aristóteles, é preciso que a imitação seja perfeita, pois quanto mais perfeita ela for maior será o prazer retirado dela; quanto mais perfeita ela for maior será o conhecimento transmitido, logo, mais atraente se torna a obra.

Neste aspecto, Júlio Verne é perfeito. A sua perícia em descrever cada ponto geográfico, cada cultura, cada animal é tão extraordinária que, após o lançamento de seu primeiro livro, “Cinco semanas em um balão”, as pessoas se perguntavam se a história era uma ficção ou um fato verídico. Esta particularidade, que é uma das principais características do romance na modernidade, é uma de suas marcas registradas, podendo ser observada em todas as suas histórias, embora Verne nunca tenha visitado os lugares sobre os quais escreveu – suas descrições eram feitas a partir da leitura de livros, conversas com cientistas e antropólogos e, claro, de sua mente criativa. Um outro trecho do livro “Viagem ao centro da terra” exemplifica bem essa capacidade de descrição:

Foi muitas vezes necessário atravessarmos alguns fiordes sem maior importância, e por fim um verdadeiro golfo. A maré, que nessa ocasião se encontrava estacionária, permitiu-nos passar sem demora e chegar ao lugarejo de Alftanes, situado uma milha adiante.

Ao anoitecer, depois de termos passado a vau dois rios, ricos em trutas e em lúcios, o Alfa e o Heta, fomos obrigados a passar a noite em uma choupana abandonada. (*Ibidem*; 95)

Fica claro, portanto, que os livros de Júlio Verne, assim como outros do mesmo período, tiveram grande destaque exatamente por possuir todas as características que



levaram o romance a se tornar o grande gênero literário da modernidade. As suas aventuras fantásticas, com descrições científicas e antropológicas minuciosas, além de personagens tipicamente ligados à moral da época, atendiam a tudo o que os indivíduos modernos secretamente ansiavam.

Obviamente, já é possível notar grandes diferenças entre o romance ficcional de Júlio Verne e grande parte dos romances atuais, especialmente em relação à preocupação com as justificativas científicas, com a manutenção da verossimilhança na ambientação das histórias.

Percebe-se na ficção pós-moderna uma tendência à ocorrência de eventos ilógicos ou impossíveis sem qualquer explicação por parte do autor. Uma “Viagem ao centro da terra” contemporânea talvez começasse com os heróis da história já se embrenhando no centro da terra, como se fosse algo natural. O evento em teoria impossível na realidade aconteceria com naturalidade na ficção, e se trabalhariam as idéias no texto – que corresponderiam à moral na modernidade – por intermédio de metáforas e não da verossimilhança.

### 3.1.2 Ficção pós-moderna: a ficção como referência

Difícilmente o romance pode acrescentar liberdade a um mundo já aturdido pela infinidade de possibilidades em que oscila. Mas pode, ao contrário, oferecer um ponto de apoio para pernas que procuram, em vão, amparo na areia movediça dos estilos mutáveis, das identidades que não sobrevivem à própria construção e das histórias sem passado e sem consequência. (BAUMAN: 1997; 152)

Se na modernidade a ficção exerceu o papel de aliviar a tensão existente entre o desejo de ser livre e uma sociedade de comportamentos sociais extremamente rígidos, na pós-modernidade ela se coloca como o grande refúgio das certezas coletivas e individuais. Num período em que reinam os medos e as inseguranças, o mundo ficcional passa a ser o lugar no qual estes medos podem ser dissolvidos e os indivíduos podem até mesmo encontrar elementos que os ajudem a pautar as suas vidas e a criar suas identidades.

Desta maneira, a ficção na pós-modernidade aparece não só como uma grande redoma que protege as certezas dos ataques de um mundo desregulamentado, mas também como um santuário no qual homens e mulheres encontram uma paz relativa; isto é, fogem dos receios instigados por uma sociedade em que tudo pode ser colocado em dúvida e pode mudar a qualquer momento, como apontado por Bauman, em “O mal-estar da pós-modernidade.

A ficção, portanto, começa a ter um status quase “religioso”. Ela se torna um “lugar” ao qual as pessoas passam a recorrer quando as incertezas do mundo real se tornam grandes demais. E essa “fé” é retribuída. Hoje se nota uma quantidade enorme de livros que, embora sejam ficcionais, claramente possuem um caráter de auto-ajuda. São histórias montadas de modo a dar um conforto às pessoas que inexistem na sociedade atual; seja por intermédio de aventuras sempre bem sucedidas, incursões espirituais nas quais as personagens encontram sentido na vida ou em romances cujos finais sempre sejam felizes (*happy-endings*).

Mas vale lembrar que estes livros não se resumem apenas a dar este conforto. Muitas vezes eles também são responsáveis por montar as identidades dos indivíduos. Um dos fenômenos que ganhou muita força na pós-modernidade foi justamente o de programas de televisão, livros e profissionais especializados em ensinar as pessoas a realizar as coisas, a concretizar sonhos. Foi neste período que cresceram os livros de “dez regras para se tornar um homem rico”, “como cuidar de seu bebê”, “os segredos do sucesso. Enfim, no reino das incertezas, os indivíduos se apegam a qualquer coisa que lhes acene com a possibilidade de garantias, com fórmulas seguras de se encarar a vida.

Esta fórmula de auto-ajuda citada, no caso, resume-se apenas a livros não ficcionais. A grande questão é que a ficção hoje também tem aparecido com mais frequência como o lugar em que esta formação de identidades pode acontecer. Cada vez mais, as pessoas procuram comprar sentido para as suas vidas através de livros de auto-ajuda não ficcionais e ficcionais. É exatamente por este motivo que estes livros aparecem com grande sucesso no mercado editorial, até porque, uma vez que os sentidos encontrados e digeridos por um indivíduo pós-moderno em uma destas obras já não lhe convêm mais, ele simplesmente se

dirige a uma livraria e compra um novo sentido, um que esteja mais adaptado às suas necessidades naquele momento; ou seja, que lhe dê uma resposta *eficaz* aos seus anseios.

Logo, percebe-se que, aos poucos, a ficção se torna uma poderosa entidade na pós-modernidade e começa a tomar uma posição muito semelhante (no que se refere a sua função) à que normalmente seria exercida pelo Estado e que um dia foi exercida pela Religião. Hoje, é na ficção que as pessoas procuram refúgio para os “mal-estares” que as afetam; isto é, a falta de certezas, de segurança e o medo diante de um mundo desregulamentado.

Entretanto, quando se pensa desta maneira, surge uma outra questão. Ao se imaginar a ficção como uma entidade capaz de servir como referência política e cultural, pode-se pensar que ela passa a ter o domínio, mesmo que relativo, do poder, ou ao menos de um poder não totalmente ligado à realidade. Isso significa dizer que na ficção poderemos ver a presença de relações de poder, ainda que em personagens e ambientes fictícios. Como nos diz Michel Foucault, devemos “por ‘verdade’ entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados”. (FOUCAULT: 2007; 14)

Na ficção, nota-se a presença de todos estes procedimentos; não só nas regras e estratégias que permitem o funcionamento do próprio texto, como nas relações sociais presentes na obra. O que acontece é que a ficção passa, deste modo, a gerar relações de poder não só em suas histórias como também no real. Se o indivíduo pós-moderno procura o mundo ficcional buscando fórmulas para dar sentido à sua vida, a tendência é de que as relações de poder presentes nas obras de ficção sejam importadas, ao menos parcialmente, para as relações sociais deste indivíduo – que elas lhe sirvam como *referência* – e, se vários indivíduos tiverem contato com a mesma obra ficcional, essas relações também serão transmitidas, de um modo geral, para a sociedade. Este, inclusive, é um dos grandes atrativos da ficção na pós-modernidade. As certezas só existem de forma tão veemente no mundo ficcional por causa da presença da *verdade*, que, segundo Foucault, está sempre intimamente relacionada com o poder.

Na sociedade pós-moderna, a noção de verdade foi esvaziada. Enquanto na modernidade se buscou incessantemente despir os véus da ilusão para finalmente se

encontrar a verdade absoluta, hoje esta empreitada é vista como impossível; hoje se acredita numa multiplicidade de verdades, talvez uma *teoria das verdades* – embora o termo seja contraditório, uma vez que, algo sendo verdade, todas as outras coisas seriam não verdadeiras. E assim revela Bauman:

Pode-se dizer que os filósofos hoje lutam – paradoxalmente, se se pensa a respeito – não tanto acerca da única e verdadeira (única *porque* verdadeira) teoria da verdade, mas acerca da verdadeira, e por conseguinte única, teoria das *verdades* (no plural); e porque a pluralidade das verdades deixou de ser considerada um irritante temporário, logo destinado a ser deixado para trás, e porque a possibilidade de que diferentes opiniões podem ser não apenas simultaneamente *julgadas* verdadeiras, mas ser de fato simultaneamente *verdadeiras* – a teoria das verdades atualmente no centro da atenção dos filósofos parece privada de muito da sua função de disputa no tocante ao *status* de conhecimento não-filosófico. (BAUMAN: 1997; 147-148)

Dentro deste período em que se aceita e se discute uma *teoria das verdades*, a ficção aparece como um lugar de uma única verdade – embora não a absoluta buscada pelos indivíduos modernos – dentro de uma multiplicidade de verdades. Os acontecimentos na ficção, com raríssimas exceções, não deixam margem para a dúvida. Se determinado assalto aconteceu, ele realmente aconteceu, não há outras possíveis verdades.

A ficção na pós-modernidade se torna, portanto, não só o lugar em que os indivíduos podem buscar as certezas, mas também um ambiente seguro para a aceitação da verdade, um espaço onde ela pode existir com segurança, com um brilho pelo menos similar ao que já teve no passado.

#### 3.1.2.1 A pós-modernidade e o real

A *questão da verdade* na ficção, porém, ainda suscita alguns problemas. Se as obras ficcionais, como visto anteriormente, sempre tiveram uma íntima ligação com o real, sempre no plano da imitação, seguindo os preceitos de Aristóteles, o que mudou para que este mundo ficcional pudesse passar a ser considerado *verdadeiro* independentemente de

sua relação com a realidade? Isto é, como a ficção passou a ser considerada uma realidade tão real quanto a realidade vivida por qualquer indivíduo?

Para entender esta situação, torna-se necessário compreender um pouco melhor a relação que se tem hoje com os conceitos antes considerados absolutos. Na pós-modernidade, os fundamentos, a história e o próprio real foram colocados em cheque. A relação dos indivíduos com a própria realidade, portanto, modificou-se radicalmente. Numa época em que as mudanças sociais e econômicas acontecem em extrema velocidade e em que grandes avanços tecnológicos impressionam e mudam drasticamente a maneira de se perceber o mundo, sente-se cada vez mais um desprezo pelo real, que se mostra insuficiente, incapaz de permitir o desenvolvimento de toda a potência humana.

Hoje se passou a acreditar num praticamente ilimitado potencial do ser humano. Se na modernidade os homens se preocupavam com a vida terrena por admitirem a sua limitação, a sua incapacidade de compreender uma vida após a morte, na pós-modernidade se percebe o ser humano – não só a espécie como também o próprio indivíduo – quase como um ser onipotente.

É justamente deste credo que surge a insatisfação com a própria realidade. Quando ela não mais é capaz de gerar sensações e experiências que satisfaçam o indivíduo pós-moderno, ele se cansa dela e o real se esvazia, sendo trocado por ambientes virtuais.

Na pós-modernidade, portanto, há uma supervalorização dos sistemas virtuais que gera uma mudança radical em todos os sistemas de representação da sociedade, como ressalta Pierre Lévy:

O transcendental histórico está à mercê de uma viagem de barco. Basta que alguns grupos sociais disseminem um novo dispositivo de comunicação, e todo o equilíbrio das representações e das imagens será transformado, como vimos no caso da escrita, do alfabeto, da impressão, ou dos meios de comunicação e transporte modernos. (LÉVY: 2006; p. 16)

Esta nova maneira de se compreender e interagir com as representações e com as imagens trazidas pelos sistemas virtuais (que aqui não se referem apenas ao virtual cibernético, mas também aos sistemas virtuais nos quais se baseiam a economia e a própria

linguagem humana) mudou drasticamente a forma de o homem lidar com o real. Baudrillard aponta exatamente nesta direção quando diz que:

Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. (BAUDRILLARD: 1991; 8)

O real passa, pois, a sofrer alterações por causa do virtual; isto é, é modificado pela simulação, pelos simulacros. A própria relação entre o real e a simulação se transforma. Logo, somente por intermédio da compreensão desta relação é que se pode entender a *questão da verdade* no mundo ficcional. É necessário analisar com mais atenção o processo de desvalorização do real em prol de um mundo virtualizado para perceber a função exercida pela ficção na sociedade contemporânea – uma função que supera e também justifica o status de refúgio das certezas e da verdade mencionado anteriormente.

### 3.1.2.2 A supervalorização do virtual

O virtual está em todo lugar. Hoje, o mundo globalizado é virtual; a economia é virtual e, cada vez mais, as relações interpessoais também se tornam virtualizadas. Os grandes avanços tecnológicos são os principais responsáveis por este fenômeno, uma vez que modificaram radicalmente – ou até mesmo extinguiram – as fronteiras espaço-temporais.

É importante lembrar, entretanto, que esta mudança radical não é uma revolução; a “Revolução da Informação” de que tanto se fala. Muniz Sodré ressalta que “revolução não é um conceito que se reduza ao da mudança pura e simples, uma vez que seu horizonte teleológico acena ético-politicamente com uma nova justiça” (SODRÉ: 2002; 12). Ele revela, portanto, que “as transformações tecnológicas da informação mostram-se francamente conservadoras das velhas estruturas de poder” (*Ibidem*; 12-13). Isto significa dizer que as tecnologias de informação trouxeram de fato uma grande mudança na

velocidade de estocagem e transmissão de dados; entretanto, uma mudança, por mais intensa que seja, não indica uma real revolução, pois revolução implica ruptura.

As novas tecnologias realmente provocam incríveis alterações nas relações sociais e econômicas na pós-modernidade, mas não deixam de seguir uma linha evolutiva estabelecida desde a Revolução Industrial. Nesta linha, a grande ruptura se deu por intermédio do surgimento de meios de transporte rápidos, que permitiram a diminuição das distâncias e a aceleração dos processos comunicativos. Esta evolução ganhou ainda mais força com a chegada de meios de comunicação capazes de fazer a informação viajar de forma mais rápida do que os objetos físicos; forma que hoje se apresenta como praticamente instantânea. Deste modo, percebe-se que a grande revolução que aconteceu na modernidade – portanto, na Revolução Industrial – foi justamente a supressão gradativa das fronteiras espaço-temporais. Nota-se, então, que as novas tecnologias, embora representem um salto evolutivo no que se refere à velocidade de transmissão (transporte) das informações, não diferem, de uma maneira essencial, da tendência imposta pela revolução moderna.

As mudanças que elas trouxeram, porém, são definitivamente muito significativas. Num período em que os indivíduos – especialmente aqueles que têm condições de ter as tecnologias de ponta à sua disposição – podem acessar os lugares mais longínquos quase que instantaneamente e de maneira simultânea, passa-se a ter uma sensação de onipresença e onipotência. Esta é exatamente a tônica da sociedade pós-moderna: a idéia da superpotência não só da humanidade como dos próprios seres humanos, individualmente.

Neste contexto, percebem-se os mundos virtuais como o ambiente em que estes seres superpotentes podem exercer o máximo de sua liberdade. Os jogos virtuais – que fornecem milhares de opções de *realidades simuladas*, especialmente os que permitem a interação entre os jogadores via internet – e as comunidades virtuais aparecem como os principais fomentadores deste universo de total liberdade e, o que é ainda mais importante, de segurança.

A realidade, portanto, torna-se cada vez menos interessante. Enquanto no virtual os indivíduos se vêem superpotentes e de alguma forma invulneráveis, em sua realidade eles

se percebem limitados e constantemente inseguros diante do aumento da criminalidade e das radicais mudanças sociais e econômicas.

O ambiente cibernético, da *simulação de simulacros*, como aponta Baudrillard, é um lugar de “operacionalidade total, hiper-realidade, objectivo de controle total” (BAUDRILLARD: 1991; 151). Ele aparece como uma solução aos anseios da sociedade pós-moderna. Isso porque, através dele, os indivíduos podem exercer uma liberdade quase sem limites sem se defrontarem com os problemas da incerteza. Os jogos virtuais, segundo Sodré, funcionam como uma espécie de alucinação controlada – algo entre a alucinação e a ilusão – que permite aos jogadores experienciar uma liberdade similar à das drogas sem as inconveniências da imprevisibilidade dos efeitos. Ou seja, no virtual se tem uma liberdade total sem haver o problema da insegurança e da incerteza, que assombram a pós-modernidade.

Vale lembrar, entretanto, que o controle no mundo cibernético não se resume apenas a isto. Quando se fala de controle, aponta-se também para o fato de que a liberdade no mundo virtual é na realidade uma falsa liberdade. Não há lugar que seja mais controlado do que a internet. Tudo o que se faz, que se envia, que se recebe, que se visita, fica registrado; não é à toa que os famosos hackers quase sempre são descobertos quando fazem operações ilegais de maior escala.

De qualquer maneira, fica evidente como o processo de supervalorização dos ambientes virtuais – esses ambientes de *realidades simuladas* – esvazia o interesse dos indivíduos pelo real. Que razão alguém teria para se apegar a uma realidade na qual existem incertezas e limitações se é possível viver em realidades em que se é onipotente e onipresente?

A grande questão é que se isolar totalmente da realidade pode não ser algo tão sábio. A situação caótica que se instaurou há alguns anos na economia mundial apenas exemplifica este risco. Os problemas econômicos aconteceram não por uma crise real, eles foram antecipados pelo medo dela – isto é, o real sofreu alterações por causa do virtual. Foi por medo da crise que as pessoas retiraram o seu dinheiro do mercado e diminuíram os investimentos, causando uma recessão que ainda não acontecera no mundo real, uma recessão causada, portanto, pela economia virtual. A fragilidade dos sistemas virtuais, pois,



fica exposta de alguma forma por esta crise; por outro lado, fica exposta também a superioridade e a supervalorização destes sistemas virtuais sobre a realidade que acontece no período pós-moderno.

Assim, compreende-se a razão pela qual Pierre Levy diz que a “virtualização é um dos principais vetores da criação de realidade” (LEVY: 2007; 18). O mercado de capitais, mais uma vez, serve como um grande exemplo desta situação. Nele, um milionário pode ter sua empresa – portanto sua fortuna – avaliada em X milhões; este valor, porém, é apenas virtual, pois basta que ele resolva vender as ações de sua empresa para retirar o valor de um milhão para que a avaliação de seu patrimônio caia pela metade – o que significa dizer que o valor da empresa não era realmente de X.

Logo, os sistemas virtuais, que hoje dominam a economia mundial e, aos poucos, começam a pautar também as relações sociais, apontam exatamente para esta criação de realidades; isto é, para uma sociedade de *realidades simuladas*. A supervalorização do virtual abre espaço para uma nova forma de se perceber o mundo, uma forma em que o real é desvalorizado, em que ele é descartado como um brinquedo velho que perdeu a sua capacidade de causar fascínio, de atrair interesse.

Foi justamente no início de todo este processo que Jean Baudrillard desenvolveu a sua teoria de simulacros e simulações, anunciando o fim do real ao dizer que a vida do homem na atualidade já não é a do real, nem a da verdade, que vivemos numa era de simulação. Assim, ele define de uma vez por todas um processo de desvalorização da realidade causado pela supervalorização dos sistemas virtuais e alerta para o fato de que o real hoje é precedido pelos simulacros, a *precessão dos simulacros* de que fala em seu livro “Simulacros e Simulação”. Entretanto, como já aqui explicitado, considera-se nesta dissertação que esta *precessão dos simulacros* se dá quando as *realidades simuladas* são capazes de produzir efeitos no real – isto é, quando são capazes de modificá-lo e não de efetivamente substituí-lo.

Naturalmente, esta nova forma de se relacionar com o mundo apresentada pelo filósofo francês também implica uma mudança das relações do homem com todos os aspectos de sua vida, incluindo a ficção. É necessário que se compreenda com mais detalhes esta nova maneira de lidar com a realidade para que se entenda como os indivíduos

pós-modernos interagem com a ficção e como esta nova interação gera também novas possibilidades de exploração dos universos e dos elementos ficcionais.

### 3.1.2.3 O real como simulacro

A desvalorização do real trouxe conseqüências. Era de se esperar que uma sociedade que começa a se pautar gradativamente por sistemas virtuais passasse a perceber todos os fundamentos de uma maneira diferente. O virtual, por mais que transmita a sensação de liberdade e segurança, suscitou incertezas, fez novamente o ser humano colocar todas as suas crenças absolutas em dúvida.

Naturalmente, esta incredulidade se dá pelas enormes possibilidades geradas pelas novas tecnologias. Hoje, não é mais tão simples precisar o que é verdadeiro e o que não é. Os computadores são capazes de criar realidades, especialmente quando aliados à internet. Identidades virtuais podem ser montadas – assim como histórias inteiras podem ser criadas – de maneira a possuírem aparentemente as mesmas características presentes em nossa realidade. Elas, de fato, são tal qual qualquer “realidade real” (em oposição aqui à realidade virtual), uma vez que não as representam, nem as imitam, mas as simulam. Como afirma Baudrillard:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas” (Littre). (BAUDRILLARD: 1991; 9)

O virtual, portanto, aparece como o principal ambiente no qual esta simulação é visível; por intermédio dele é que se pode notar a fragilidade do real e a ascensão da simulação na sociedade contemporânea. Ainda segundo Baudrillard, “fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas

disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’” (*Ibidem*; 9-10).

Não é de se estranhar, então, que num mundo cada vez mais dominado pela simulação cibernética, perceba-se que os efeitos desta simulação que ocorre no campo do virtual afetam também as relações do homem com o real. Neste sentido, Baudrillard dá exemplos de casos no real em que as simulações precedem a própria realidade; como nas situações em que uma pessoa imagina estar doente e acaba por desenvolver todos os sintomas da doença que pensa ter; isto é, simula-os. Logo, a pessoa estaria realmente doente, pois sofre dos sintomas da *doença real*. Afinal, o que distinguiria a doença simulada da própria *doença real*? A presença de um vírus ou bactéria ou até mesmo uma anomalia não garante uma diferença nesta questão, pois uma pessoa que apresente um vírus, mas não desenvolva os sintomas da doença – ou seja, o agente patológico, no caso, mantenha-se inativo – não pode ser considerada doente.

Desta maneira, a simulação se apresenta na pós-modernidade de uma forma nunca vista antes, o que leva os indivíduos a se sentirem incertos e desorientados. Não se sabe mais em que se acreditar, nem o que é verdadeiro ou falso; os sentidos todos parecem ter sido desintegrados por uma sociedade de rápidas mudanças, fadada a constante obsolescência.

Neste contexto, percebe-se também uma transformação do real, ou ao menos da relação dos indivíduos da pós-modernidade com ele. A impossibilidade de distinguir o verdadeiro do falso, a ausência de sentidos e, portanto, de qualquer certeza absoluta, são na realidade sintomas de uma doença já anunciada por Baudrillard. O real hoje não mais é encarado como o real, mas como um simulacro. Ele sofreu uma “ressurreição artificial nos sistemas de signos” (*Ibidem*; 9). Logo, “já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se da substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório” (*Ibidem*; 9).

A realidade em que se vive, pois, nada mais é do que uma *realidade simulada*. Esta é, inclusive, a chave para se entender a ficção na pós-modernidade. No período moderno, como visto anteriormente, o ficcional deveria tentar parecer ser real, deveria ter uma

aparência de realidade; e disto nasceu o conceito da verossimilhança. Já na pós-modernidade a situação não é a mesma.

A partir do momento em que a ficção passa a ser vista como algo de mesma substância que qualquer realidade – substância ficcional; ou seja, *simulação de simulacros* – ela se torna uma “entidade” ainda mais poderosa. Se os indivíduos já a percebiam como um refúgio, um lugar para se encontrar as certezas e os sentidos perdidos na pós-modernidade, ela agora se liberta das limitações do real e se desfaz gradativamente do conceito de verossimilhança. Exatamente neste contexto é que se destaca uma nova ficção, uma ficção ainda mais capaz de tocar e influenciar a sociedade.

### 3.2 A ficção como produtora de realidade

Depois de compreendida a relação dos indivíduos com a ficção na modernidade e na pós-modernidade, finalmente se torna possível entender a função na qual ela se encontra no mundo contemporâneo. A transformação das relações políticas, sociais e econômicas ocorridas entre os períodos mudou radicalmente a forma de os indivíduos perceberem o ficcional.

Como já explicitado, a ficção deixou de ser o lugar em que homens e mulheres podiam ser livres, podiam se libertar das amarras sociais, e se tornou um refúgio seguro para a verdade – fundamento esvaziado em meio a um mundo de multiplicidades, no qual é muito difícil de distinguir o verdadeiro do falso.

A existência da *verdade* nos universos ficcionais, porém, só se torna possível devido a uma enorme mudança na forma de o homem lidar com o real na pós-modernidade. É a partir do momento em que os indivíduos passam a percebê-lo como uma simulação, a *precessão dos simulacros*, que a ficção passa a ter uma posição extremamente favorável. Se a própria realidade em que se vive é vista como uma *realidade simulada*, o que a diferenciaria da *realidade ficcional*?

Na modernidade, como mostrado anteriormente, a ficção deveria tentar imitar o real da mais perfeita forma possível. Só assim os indivíduos poderiam compreendê-lo e dissecá-

lo, como fariam os melhores cientistas, curiosos por conhecer todos os detalhes de um universo recém-descoberto. O período moderno foi, portanto, a época da *representação*.

Neste contexto, evidenciou-se que as obras ficcionais deveriam seguir a regra da verossimilhança, pois só se imitaria o real com perfeição caso esta regra fosse cumprida com extrema cautela e perícia. Deste modo, torna-se possível entender o porquê de a ficção científica ter sido um gênero de grande sucesso na modernidade. Por intermédio dela, os indivíduos podiam desfrutar da liberdade sem preocupações; isto é, podiam embarcar em inúmeras aventuras e conhecer cada canto do mundo sem sentirem a falta de elementos intimamente ligados ao real. Na verdade, o processo era justamente o contrário. Por mais que as histórias de ficção científica fossem fantasiosas, havia sempre explicações no real para cada um dos acontecimentos, para cada nova situação ou cultura que aparecia descrita nos livros. Era justamente através deste tipo de obra que os indivíduos modernos matavam a sua sede por liberdade e por conhecimento.

Já na pós-modernidade fica evidente que uma série de mudanças alterou completamente a função da ficção na sociedade – o que não quer dizer que ela tenha perdido o brilho que tivera no período anterior. Quando Baudrillard analisa a situação da ficção científica no mundo contemporâneo, em seu livro “Simulacros e Simulação”, ele indica esta alteração quando diz que a operação ficcional não se distingue “da gestão e da própria operação do real: já não há mais ficção” (BAUDRILLARD: 1991; 153).

A grande questão a ser ressaltada nesta afirmação, entretanto, não é o fato de não existir mais ficção, mas o fato de que ela está em um mesmo nível de representação de qualquer *realidade*, que normalmente se oporia à *realidade virtual* e à *realidade ficcional*. A diferenciação, porém, entre ficção e realidade, que antes residia no fato de que os mundos ficcionais deveriam imitar o real – isto é, representá-lo – caracterizando-se, portanto, como *simulação*, não mais existe em um período em que a própria realidade é percebida como uma *realidade simulada*.

É exatamente por intermédio deste conceito que se pode compreender, então, o fato de as criações ficcionais terem se tornado um refúgio para a verdade no mundo pós-moderno. Se elas são uma *realidade simulada*, assim como a própria realidade (e a

realidade virtual), elas podem finalmente apresentar uma relação de *verdade* em seus universos fictícios.

Desta maneira, surge um novo tipo de ficção na pós-modernidade. Uma ficção independente, capaz de criar mundos novos sem mais respeitar o conceito da verossimilhança; uma ficção que *produz a sua própria realidade*, a sua própria verdade; uma ficção, portanto, capaz de influenciar os indivíduos e os ambientes sociais de uma maneira nunca vista.

Afinal, se ela se encontra em um mesmo nível de relevância que a realidade, aquilo que acontece em seus universos não mais precisa ser interpretado, comparado ao real e então compreendido após certo tempo de reflexão; aquilo que é apresentado pela ficção é. Logo, as suas relações de verdade e poder passam a ser aceitas pelos indivíduos como naturais, como possivelmente pertencentes e aceitáveis em seu mundo, ainda mais quando este mesmo indivíduo, em meio a um mundo incerto, procura na ficção por estes conceitos – a noção do que é certo e do que é errado, as relações de poder e alguns outros tipos de referência.

Assim, fica evidente a enorme *influência* que a ficção passa a ter na pós-modernidade. A partir do momento em que os indivíduos a percebem como um lugar no qual se pode encontrar a segurança e a certeza que inexistem na sociedade contemporânea, as suas *verdades* passam a ser incorporadas por eles e, naturalmente, também pela sociedade. Como consequência, o ficcional se torna uma “entidade” capaz de influenciar não só a criação de identidades como as próprias relações humanas, passa a ser, portanto, também uma ferramenta de transformação (ou petrificação) da realidade social.

### 3.3 A explosão da literatura voltada para o fantástico e para o sobrenatural

É interessante se observar, de modo a demonstrar o que foi proposto em relação à ficção pós-moderna, um fenômeno que voltou a ganhar força no final do período moderno e que tem alcançado grande sucesso hoje: as histórias que tratam do absurdo, as ficções especulativas e fantásticas. É muito importante observar tal fenômeno justamente por ele se

opor às principais características da ficção científica, descritas anteriormente nesta dissertação – características estas primárias à ficção da modernidade.

Em uma análise bem superficial de alguns títulos já se vê claramente uma mudança, especialmente no que diz respeito à necessidade de se justificar no real. Um grande título da literatura fantástica, por exemplo, “O Senhor dos Anéis” se passa em um mundo inteiramente novo, criado por Tolkien, sem que haja a menor justificativa das coisas presentes ali no real. O mesmo acontece com títulos como “Harry Potter” – que embora apresente justificativas para que as pessoas normais não saibam da existência da bruxaria, não explica a razão pela qual é possível fazer a magia – e com os best-sellers que envolvem os vampiros, como a saga iniciada com “Crepúsculo”, da autora Stephenie Meyer.

Esta saga, inclusive, demonstra com precisão as mudanças entre a literatura moderna e pós-moderna. Quando Bram Stoker escreveu “Drácula”, em 1897, ele procurou se cercar de alguma justificativa, por mais tênue que fosse, que tornasse aceitável a existência de um ser como aquele, um vampiro. Para isso, escolheu Vlad III (1431-1476), da Valáquia – uma província da Romênia, ao norte do rio Danúbio – como inspiração para a criação do personagem. Vlad foi um cavaleiro cristão que lutou contra as invasões islâmicas. Entretanto, ele ficou muito conhecido por sua crueldade. Por estes motivos, surgiram lendas de que ele teria um pacto com o demônio e de que seria, portanto, um vampiro. Aproveitando-se desta lenda, Stoker criou o seu personagem, tendo uma justificativa razoável, embora ligada mais à religião do que à ciência, para a existência do vampiro. Além disso, um dos heróis da trama, o Dr. Abraham Van Helsing era um médico e cientista, que estudava *doenças obscuras*, o que, mais uma vez, mostra a preocupação em se dar uma explicação para o sobrenatural. Ou seja, de algum modo, há o cuidado em se justificar aquele caso fora da realidade, para fazê-lo poder ser contido por ela, explicado por ela – embora Drácula já fuja um pouco do padrão moderno. E o mesmo ocorre com alguns outros clássicos de terror, como “Frankenstein” (de um período anterior, mas criado de maneira “científica”) e “O Médico e o Monstro” (a transformação do personagem somente ocorre após ele tomar uma fórmula).

Hoje, tanto na saga “Crepúsculo” como em outros livros que tratam dos vampiros, muitas vezes o que se vê é a naturalização das criaturas sobrenaturais. Há um choque

quando os personagens descobrem que elas existem, mas não há a menor necessidade de se justificar o motivo pelo qual elas existem; elas simplesmente estão ali – há a preocupação de se mostrar como alguém se torna um vampiro, mas não necessariamente de como ou por que eles surgiram. Isso ocorre justamente pelo fato de que a ficção não mais precisa se justificar na realidade no período pós-moderno; ela pode, simplesmente, produzir realidades próprias.

Há outros títulos, considerados hoje clássicos da literatura, que também se enquadram neste mesmo padrão. Um exemplo a ser ressaltado é “A Metamorfose”, de Franz Kafka. O trecho “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA; 2003: 7) é um marco na literatura mundial. Nele, fica clara também esta nova situação dos universos ficcionais na sociedade. Já na primeira linha, Kafka nos traz um acontecimento inexplicável, mas que, no fundo, não precisa de explicação. E é interessante observar que “A Metamorfose”, publicado em 1915, é um livro situado no período moderno, mas que antecipava uma tendência que se multiplicaria no futuro. Autores como Jorge Luiz Borges, Ítalo Calvino, Gabriel Garcia Marques e José Saramago exploraram esta ficção capaz de produzir realidade, de utilizar o sobrenatural e o absurdo para criar novos mundos, que, no caso dos autores citados, fazem-nos refletir.<sup>2</sup>

É claro que há entre os livros de Kafka e de Borges (e de outros consagrados) uma notória diferença para os best-sellers dos quais se falou anteriormente. Enquanto as obras destes autores consagrados são escritas de modo a desconstruir alguns dogmas sociais, os best-sellers são projetados de modo a dar uma referência aos seus leitores, a dar a eles o conforto de que necessitam em um mundo incerto e fragmentado, o que tende a tornar estas histórias pouco reflexivas.

---

<sup>2</sup> É realmente muito importante ressaltar a maneira como Kafka antecipou uma forma de se trabalhar a ficção que só seria explorada anos depois. Numa época em que era justamente o auge das “ficções científicas”, que apresentavam as características máximas da ficção moderna (Aldous Huxley, por exemplo, só lançou “Admirável mundo novo” em 1932), o autor foi capaz de dar um salto conceitual, mesmo quando não havia as condições sociais e estruturais que deram as bases para a ficção pós-moderna. De sua genialidade, nasceu todo um estilo literário, trabalhado (e retrabalhado) por grandes autores, como Borges, Calvino e Saramago.



Na saga “Crepúsculo”, por exemplo, a história é contada por uma narradora jovem, Isabela Swan, de apenas 17 anos, que também é personagem principal dos quatro romances que formam a série. Ela é uma garota tímida, responsável e introspectiva, que acaba de se mudar para uma cidade do interior. Não é, portanto, assim tão popular e, por ser nova no local, passa pelas normais dificuldades de adaptação.

Na sua escola, há uma família de pessoas extremamente atraentes, porém estranhas. Trata-se de uma família de vampiros; e um deles, Edward, acaba por se apaixonar pela personagem principal.

O enredo é basicamente este. Porém, até por ser em primeira pessoa, o tempo inteiro a personagem deixa transmitir suas inseguranças (que, naturalmente, atraem o público pós-moderno). E estes medos, de alguma forma, são sempre relativos ao personagem masculino, o vampiro, no caso, e também aplacados pela presença dele, que representa um papel de “Príncipe Encantado”, como se pode notar no seguinte trecho:

Então nós dois ficamos em silêncio. Olhei os faróis girando com as curvas da estrada. Andavam rápido demais; não parecia real, parecia um videogame. Eu estava ciente de que o tempo passava rapidamente, como a estrada escura diante de nós, e tinha um medo pavoroso de nunca ter outra oportunidade de estar com ele assim de novo – abertamente, sem os muros entre nós, pelo menos uma vez. Suas palavras apontavam para o fim e eu rejeitei a idéia. Não podia perder um minuto que fosse com ele. (MEYER: 2008; 141)

Desta maneira, algo que explica o sucesso extraordinário do livro é esta relação entre uma personagem cheia de inseguranças e o fato de ela conseguir obter aquilo que tanto deseja, um amor perfeito. Logo em seu início, quando a personagem chega à pequena cidade, a obra já apresenta os problemas e o medo de não ser feliz, como se vê no seguinte trecho:

– Tudo bem. Quero que seja feliz aqui. – Ele estava olhando para a estrada à frente ao dizer isso. Charlie não ficava à vontade quando se tratava de externar as emoções em voz alta. Herdei isso dele. Então fiquei olhando para a frente quando respondi.  
– Foi muito gentil de sua parte, pai. Eu agradeço muito. – Não era necessário acrescentar que, para mim, era impossível ser feliz em Forks. Ele não precisava

sofrer junto comigo. E picape dada não se olham os dentes – nem o motor. (Ibidem; 11)

E, então, tudo começa a se resolver, quando o romance entre Bella e Edward se solidifica, tornando-se perfeito no final (algo bem similar ao que acontece nas “Comédias Românticas” americanas). Fica claro, portanto, como os indivíduos procuram na obra por um lugar seguro, por um local onde certamente um amor perfeito é possível; onde se alcança a felicidade.

Porém, naturalmente, o livro, a realidade criada pelo livro, tem influência na sociedade; e, no caso de “Crepúsculo”, por ser uma obra atual, é possível notar essas influências com alguma facilidade. Principalmente nos Estados Unidos, houve uma mudança no próprio estilo de as pessoas se vestirem – em determinados grupos sociais, é claro. Entraram na moda vestimentas mais góticas, alguns estilos de cabelo e maquiagem; tudo com o intuito de reconstruir este “mundo vampiresco” criado pelos livros – considerando, aqui, que “Crepúsculo” foi apenas o início do surgimento de um fenômeno de lançamentos de obras do mesmo estilo, tanto na literatura como no cinema e na televisão.

Ou seja, as pessoas leram os livros de vampiro, entraram em contato com aquela realidade e absorveram os conceitos de beleza, de moda e etc... ali presentes. E ainda vale lembrar que o livro reitera também alguns conceitos já arraigados na sociedade, como o da mulher frágil que deve procurar a segurança em um homem, que deve ter uma série de características para ser considerado perfeito; e estes conceitos, logicamente, são reforçados por causa da influência da obra.

Ficam claras, então, as razões pelas quais as ficções, especialmente as fantásticas, começam a ganhar cada vez mais o público. Embora apresentem realidades alternativas – radical ou levemente diferentes da realidade em que se vive –, estas obras, exatamente por serem percebidas como tão reais quanto qualquer outra realidade, são utilizadas como referência pelos indivíduos, aquilo que é passado por elas é visto como verdadeiro, ditando o que é certo e o que é errado, o que é bom e o que é ruim.

Deste modo, nota-se com clareza a enorme capacidade que tais ficções têm de influenciar a formação das identidades e da consciência dos indivíduos; logo, também da sociedade. Nos casos dos best-sellers citados, é também notável que, de uma forma geral, eles não visam trazer nenhum tipo de reflexão e, como uma espécie de consequência, acabam tendo uma função de reiterar muitos dos conceitos de certo e errado já presentes na sociedade; isto é, reforçam, através de suas verdades, as relações de poder vigentes.

Nos capítulos seguintes, o que se pretende é justamente mostrar como esta “ficção de referência” constrói – num somatório de inúmeros produtos ficcionais e somente por intervenção da mídia – uma espécie de “fábula” (exerce um papel de “função fabuladora”, como indica Bergson) que influencia as ações na sociedade, sendo responsável, inclusive, pela construção da ética e da moral.

Além disso, mais adiante, quando se pretende retornar à ficção produzida por autores como Borges, Calvino e Saramago, tentar-se-á propor uma maneira de se explorar esta ficção de modo a gerar um processo reflexivo e, portanto, não alienante.

#### **4. FICÇÃO E MÍDIA**

Após ter se estabelecido a ficção como uma *produtora de realidade*, é necessário, então, pensar-se em sua relação com a mídia. A partir do momento em que se nota que os mundos ficcionais começam a ter um efeito cada vez mais referencial na vida dos indivíduos, entender como a mídia amplifica estes efeitos é também entender como se formam os valores morais e como se estabelecem e se reforçam as relações de poder dentro da sociedade.

A mídia e os diversos aparatos de mídia hoje tomam grande parte da vida dos indivíduos; é praticamente impossível, em uma cidade média ou grande (e até mesmo na maioria das pequenas), que uma pessoa passe um dia inteiro sem contato constante com algum tipo de dispositivo midiático. É natural, portanto, que aquilo que é trazido pela mídia afete, com cada vez mais intensidade, o julgamento dos indivíduos e, como consequência, da sociedade. Deste modo, nos tópicos seguintes, pretende-se demonstrar **1)** o fato de a

mídia ter se tornado um elemento constante na vida dos indivíduos, talvez os colocando em um novo bios existencial, como propõe Sodré; e 2) o fato de a mídia, por meio da criação de universos ficcionais, estabelecer-se como uma *produtora de realidades e verdades*, que são consumidas pelos indivíduos, exercendo uma espécie de função fabuladora que *influencia* a formação das noções do que é certo e do que é errado, das consciências e também da moral.

#### 4.1 A ficção na mídia

Para que fique clara a relevância de se estudar uma nova forma de se perceber a ficção na pós-modernidade para o âmbito comunicacional, uma maior compreensão da relação entre o ficcional e a mídia é de extrema importância. Isso porque, o que se pretende mostrar é que quase tudo – senão tudo – produzido pela mídia na atualidade é ficção (ou utiliza elementos ficcionais). Como aponta Muniz Sodré, a mídia “não é apenas designativa, mas principalmente *produtora de realidade*” (SODRÉ: 2002; 26); assim como a ficção, como anteriormente demonstrado.

Mesmo os noticiários criam as suas *próprias realidades* e, portanto, transmitem as suas *próprias verdades*, conscientemente ou não. Não se tem a intenção, porém, de dizer que os veículos de notícia inventem fatos ou que não transmitam em momento algum o real. O que acontece é que o simples fato de a notícia ser produzida por uma pessoa – no caso, um jornalista – já torna impossível a sua transmissão sem que haja uma diferença entre o que aconteceu no real e aquilo que foi noticiado, até porque, como aponta Ana Paula Ribeiro, “um fato já está, no próprio ato de sua realização, impregnado de linguagem e de significações. Já é, antes mesmo de ser relatado, discurso” (RIBEIRO; 2000; 40). Cada pessoa diante de cada situação reage de forma diferente, sente de forma diferente e, como consequência, interpreta e transmite de forma diferente; como se nota no seguinte trecho destacado por Nelson Traquina:

Praticamente, um discurso meramente constatativo seria ilegível visto eliminar toda a carga enunciativa que constitui o interesse para os interlocutores da constatação dos fatos relatados. Teoricamente, a adequação aos fatos pressupõe um ponto de vista particular, o do enunciador, ponto de vista que não é da ordem da constatação, mas da situação contingente dos interlocutores e da sua relação recíprocas. (RODRIGUES In TRAQUINA: 1993; 30)

Isto é facilmente perceptível quando se analisa comparativamente quaisquer notícias de jornal, rádio, televisão ou internet que retratem um mesmo tema. É extremamente natural se ver, por exemplo, crônicas de futebol que tratam o mesmo jogo de uma forma completamente diferente. Muitas vezes, enquanto uma crônica diz que determinado time só venceu a partida por causa de erros de arbitragem, em outra se diz o contrário; isto é, que nenhum time teria sido favorecido e que o resultado fora justo. Outras vezes, nota-se que um determinado jogador recebeu nota oito por sua atuação em um veículo enquanto em outro este mesmo jogador recebeu um cinco.

O que se pergunta então é: dois jogos diferentes estão sendo retratados? Um dos jornalistas teria inventado os fatos de sua crônica? Fato é que o jogo aconteceu, e isto não pode ser negado, algo que prova que há uma dimensão real nas notícias que foram produzidas. A questão é que pelo fato de cada ser humano perceber aquilo que aconteceu no real de maneira diferente – isto é, qualificá-lo de forma diferente –, a sua transmissão do acontecimento será a transmissão de sua realidade – uma realidade que contém a sua *própria verdade*, baseada, no caso, na subjetividade do jornalista. Isto fica nítido nos exemplos hipotéticos citados acima. Numa crônica, um jogador X teve excelente atuação; segundo a *verdade* da *realidade* daquele jornalista, segundo aquilo que para ele é *verdadeiro*, este jogador mereceu destaque positivo. Um indivíduo que tenha lido esta crônica e, portanto, absorvido os conceitos presentes nela, levará isto que absorveu para a sua própria realidade, podendo, por exemplo, discutir em um bar com um outro indivíduo; um indivíduo que tenha lido uma crônica em que o jogador X tenha recebido uma avaliação ruim.

Assim, por intermédio de veículos midiáticos, evidenciam-se todas as características já citadas em relação à ficção na pós-modernidade. Nos exemplos citados, foi possível notar como as crônicas esportivas se tratam também de realidades diferentes – isto é,

qualificações do real, ficções, por assim dizer. Fica evidente também como os indivíduos as absorvem de modo a incorporar à sua própria realidade as *verdades* presentes naquilo que leram. Logo, pode-se observar concretamente como a mídia, por meio de uma *produção de realidade* (que na maioria das vezes é ficcional) passa a ter grande influência na formação das consciências dos indivíduos e também das suas noções de verdade. Ou seja, ela se torna a principal fomentadora das relações sociais; tanto no que se refere à sua influência sobre elas, uma vez que ela influencia a concepção de mundo dos indivíduos, quanto à sua capacidade de fazer estas relações acontecerem, principalmente através dos novos dispositivos tecnológicos.

O que se propõe, portanto, é: se a ficção é o lugar das certezas e da verdade na sociedade pós-moderna – o que a torna também um lugar de formação de consciências e identidades – a mídia é o lugar desta ficção. É ela quem a cria, a edita e a divulga.

Entretanto, ser o lugar no qual esta ficção se dá poderia não significar muito, principalmente pelo fato de que para haver uma influência significativa sobre a sociedade, seria necessário atingir um grande número de indivíduos; isto é, quanto maior for o número de pessoas alcançadas, maior será o efeito causado pela mídia. Hoje, porém, com o surgimento dos novos dispositivos tecnológicos, a abrangência midiática é praticamente ilimitada.

Neste contexto, pode-se trabalhar o conceito de *bios midiático*. A partir do momento em que é na mídia que os indivíduos desenvolvem as suas atividades e têm delineado o seu horizonte comunicacional – por intermédio da conectividade e da interatividade – ela se torna um ambiente em que se desenrola a existência humana, um *bios* específico, como afirma Sodré:

Partindo-se da classificação aristotélica, a midiatização pode ser pensada como tecnologia de sociabilidade ou um novo bios, uma espécie de quarto âmbito existencial, onde predomina (muito pouco aristotelicamente) a esfera dos negócios, com uma qualificação cultural própria (a “tecnocultura”). O que já se fazia presente, por meio da mídia tradicional e do mercado, no ethos abrangente do consumo, consolida-se hoje com novas propriedades por meio da técnica digital. (SODRÉ: 2002; 25)

Ao se pensar na mídia desta maneira, pode-se ter uma noção mais apurada de sua abrangência na pós-modernidade; de sua capacidade de permear a vida dos indivíduos e de estar presente em quase todos os momentos da vida social. Como indica Sodré, esta capacidade chegou ao seu ápice com o surgimento dos novos dispositivos tecnológicos, especialmente com os computadores e a internet.

Hoje, as pessoas vivem cercadas pela mídia, por estímulos midiáticos e por ferramentas que lhes permitem não só receber informação como também produzir. Homens e mulheres se vêem imersos em um universo de informação, um universo saturado de uma nova maneira de se produzir e perceber o ficcional que lhes acena com as certezas e com a liberdade que inexistem num limitado “mundo real” (aceno que é ainda mais efusivo quando se trata dos ambientes virtuais).

Exemplos sutis desta enorme influência da mídia por intermédio da ficção são perceptíveis constantemente nas relações sociais. Basta que uma roda de amigos – ou até mesmo teóricos – sente-se para discutir qualquer assunto, dos mais triviais aos mais profundos, para que alguém cite algum filme, algum livro ou alguma história que viu pela internet como base para a sua argumentação. Isto acontece o tempo todo. E acontece justamente pelo fato de que a mídia e os produtos midiáticos se tornaram, num período em que se vive em uma sociedade do espetáculo, pautada pelo consumo, os principais formadores da opinião, das noções de verdade e das identidades. Como dito anteriormente, por estes fatores, o *bios midiático* se transformou no grande palco das relações sociais; gerando o suporte necessário para que elas aconteçam e dando as diretrizes para suas transformações. Se é pela mídia que os indivíduos formam, mesmo que indireta e inconscientemente (por intermédio de uma relação de influência), as suas concepções de mundo – isto é, as suas verdades – é ela a responsável por grande parte da formação da estrutura social. A mídia aparece, portanto, como um lugar da disputa pelo poder na pós-modernidade.

## 4.2 A ficção como espetáculo

Para que fique ainda mais evidente esta nova função da mídia, exercida através da criação de cenários e universos ficcionais, é interessante se pensar no conceito de Sociedade do Espetáculo, como apresentado por Guy Debord. Segundo ele, toda “a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação (DEBORD: 1997; 13)”. Esta é uma afirmação muito interessante. Conforme se lê a obra, percebe-se que Debord descreve uma sociedade pautada pelo consumo; isto é, em que houve uma mudança de mentalidade de uma sociedade voltada para a produção para uma voltada para o consumismo. Isso aconteceu, naturalmente, devido ao avanço das diversas tecnologias, que permitiram ao homem produzir numa velocidade muito maior do que sua necessidade de consumir. Deste modo, consumir esta produção é crucial. Entretanto, este consumo não se dá mais, na maioria das vezes, pela necessidade que se tem de um determinado produto no âmbito prático (ou real), como o fato de eu precisar de um carro para me levar a um lugar distante. Hoje, consome-se o carro por uma série de idéias que são atreladas a eles – imagens e conceitos por assim dizer; representações, como Debord apontaria – e não por seu valor real, pelo custo de fato de produção daquele objeto e por sua funcionalidade. A partir, desta percepção, o autor irá entrar justamente na questão da realidade, na relação entre ela e o espetáculo, como se vê no seguinte trecho:

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência base da sociedade existente. (DEBORD: 1997; 15)

Fica claro que Debord indica algo muito similar ao que foi anunciado por Baurdillard em “Simulacros e Simulações”. Ele aponta para a questão de o espetáculo ter precedido a realidade. E, segundo trabalha-se nesta dissertação, pode-se interpretar tal



indicação como se o espetáculo, segundo palavras do autor, produzisse realidade (“a realidade surge do espetáculo”), e esta realidade tivesse efeitos no real (“o espetáculo é real”).

O que se propõe é que é a mídia hoje a responsável por coordenar o espetáculo, e que é a ficção que exerce este papel de criar o espetáculo, de criar realidade e, como consequência, pautar a sociedade de consumo. Se quando compramos um tênis, decidimos comprá-lo não pela necessidade de proteger os pés, mas pelo status que determinado tênis irá nos dar, pela imagem/idéia que ele irá transmitir, nós tomamos esta decisão por causa de todo um cenário montado (através de ficções) para que aquele produto seja visto pela sociedade daquela maneira, para que ele transmita aqueles conceitos. Isto é, o espetáculo produz uma realidade e gera efeitos no real; como já foi observado no estudo das obras de literatura fantástica, como *Crepúsculo*.

Ou seja, é por intermédio da ficção que a mídia hoje alimenta esta Sociedade do Espetáculo, como indicada por Debord. É por intermédio desta ficção, que serve como referência para as pessoas, que a mídia transmite os ideais do que é certo e do que é errado, de que produtos devem ser desejado, de que sensações cada produto deve transmitir. Basta que determinado personagem bondoso, rico e bem-sucedido de uma novela utilize um produto de determinada marca para que aquela marca seja automaticamente mais valorizada. Basta que os filmes mostrem os carros super luxuosos de James Bond para que aqueles carros sejam desejados.

Enfim, muitos exemplos podem ser dados neste sentido, mas o importante é notar como a mídia, através da construção de cenários ficcionais, influencia a sociedade. Somente com este conceito em mente é que se pode dar um salto ainda maior, para que se possa tentar perceber a mídia e a ficção como dotadas de uma espécie de “função fabuladora”, como indicado por Bergson ao falar de religião. Somente deste modo, poder-se-á perceber como a mídia, por intermédio do ficcional, constrói cenários tão poderosos que são capazes de nortear até mesmo a ética e a moral, assim como as consciências e identidades.

#### 4.3 A mídia como detentora de uma função de fabulação

Entendida a importância da mídia hoje na sociedade, a sua abrangência praticamente ilimitada e sua forte influência na vida dos indivíduos, que se vêem envolvidos por um *bios midiático*, pode-se finalmente tratar da questão da “função fabuladora”, já levemente apresentada anteriormente. É interessante pensar através deste conceito para que se possa compreender que a função da mídia hoje, permeada por uma ficção *produtora de realidades*, não só inclui a questão do espetáculo (que se volta mais para uma sociedade de consumo, alimentando-a), mas também questões de ética, moral, verdade e poder. Através do conceito de “função fabuladora” é que será possível notar como uma série de cenários são montados na vida de um indivíduo de uma maneira tão constante e potente que são capazes de alterar o seu comportamento, sua identidade e sua consciência. E isto, visto de uma maneira mais ampla, também demonstrará como esses cenários constroem uma moral social, que a maioria dos indivíduos irá seguir. Ou seja, perceber a mídia como detentora de uma “função fabuladora” é percebê-la como uma “guardiã” da moral e ética sociais, assim como, por intermédio do espetáculo, formadora de identidades e consciências.

Para tal, naturalmente, é melhor compreender com mais detalhes como Bergson definiria as questões morais e religiosas, pois compreendendo como a religião afeta, segundo ele, a moral por intermédio de uma “função fabuladora”, é que se pode finalmente propor que esta função hoje se encontre na mídia, dentro de seus universos ficcionais.

Deve-se ressaltar também que, para isso, pretende-se apresentar as questões levantadas pelo filósofo francês relacionadas à inteligência, à moral fechada (designada anteriormente como moral social) e à religião estática. Outros pontos levantados por Bergson, como a religião dinâmica e a moral aberta envolvem casos de exceção na sociedade, como santos e místicos, e por isso não devem servir à dissertação.

A moral fechada, como já explicitado, poderia ser comparada a uma moral social. Ela consiste numa pressão exercida pela sociedade, uma força que determina as ações, que são praticadas de maneira automática, *instintiva*. É uma moral de cunho coletivo, que faz com que o individual sempre se coloque submetido ao social. De uma maneira geral, para que haja um equilíbrio na vida em sociedade, para que o homem se proteja do próprio

homem, existe esta moral fechada, que “castra” de alguma forma o potencial do ser humano, uma vez que ele, armado da inteligência, poderia sempre procurar pelo prazer, pela satisfação pessoal e egoísta, o que tornaria a vida coletiva impossível. É interessante, inclusive, observar que, na pós-modernidade, esta moral fechada já causa um certo incômodo, tendo em vista que o discurso atual é o de valorização da experiência e do individualismo, o que faz com que a moral fechada seja vista como uma barreira – não é à toa que personagens com características mais “nietzschianas”, como o Dr. House e o Coringa (da nova versão do Batman) tenham enorme sucesso de público.

A questão que se coloca, então, é: como se forma esta moral fechada? Como é possível fazer com que o homem se volte para o social em vez do individual? E Bergson traz uma resposta:

A verdade é que a inteligência começará por aconselhar o egoísmo. É nessa direcção que o ser inteligente se precipitará se nada o vier deter. Mas a natureza vigia. Há pouco, perante a barreira aberta, surgiu um guarda, proibindo a entrada e repelindo o infractor. Aqui será um deus protector da cidade, que proibirá, ameaçará, reprimirá. A inteligência regula-se, de facto, a partir de percepções presentes ou desses resíduos de percepção mais ou menos afins das imagens a que chamamos recordações (BERGSON: 2005; 110).

O filósofo deixa claro que as imagens a que chamamos recordações e as percepções presentes constituiriam estes “bloqueios” à ação “destrutiva da inteligência”, que poderia ser lida como a disciplina social que nos é passada desde crianças – o ensino dado pelos pais, professores, experiências de sua própria vida e etc... Mas há também a questão ilustrada pelo exemplo do “deus protector da cidade, que proibirá, ameaçará, reprimirá”. Aqui, ele se refere justamente à “função fabuladora”. Inclusive, o trecho é retirado da parte da obra “As duas fontes da moral e da religião” em que Bergson fala da religião estática.

O que se quer destacar é que a religião estática teria características muito próximas às da moral fechada. Talvez ela seja a grande formadora desta moral fechada. Quando Bergson compara a sociedade dos insetos com a sociedade humana, ele explicita que os insetos, por seu caráter irracional, seguem apenas os seus instintos, e executam suas funções unicamente movidos por eles. Já no homem, há, mesmo que não inteiramente, uma supressão dos instintos pela inteligência. Ela substitui os instintos e passa a ser quem move

a ação dos seres humanos. Entretanto, haveria o problema anteriormente citado de que esta inteligência levaria os homens a uma busca “egoísta”. Bérghson, então, aponta que, para haver um controle desta “ação destrutiva da inteligência”, a própria inteligência cria fábulas com o intuito de controlar a ação do homem; e estas fábulas são os mitos religiosos, como bem ilustrado pelo seguinte trecho:

Falávamos de uma intenção da natureza: era uma metáfora, cômoda em psicologia do mesmo modo que é em biologia; assinalávamos assim que o dispositivo observado serve o interesse do indivíduo ou da espécie. Mas a expressão é vaga, e nós diríamos, procurando ser mais precisos, que a tendência considerada é um instinto, se não fosse justamente no lugar de um instinto que surgem no espírito tais imagens fantasmáticas. Estas desempenham um papel que *teria* podido ser atribuído ao instinto e que o seria, sem dúvida, num ser desprovido de inteligência. Digamos provisoriamente que é um *instinto virtual*, entendendo por isso que no extremo de uma outra linha de evolução, nas sociedades de insectos, vemos o instinto provocar mecanicamente uma conduta comparável, pela sua utilidade, à que sugerem ao homem, inteligente e livre, imagens quase alucinatórias. (BERGSON: 2005; 101)

O que fica claro, portanto, é que, como explicitado no trecho acima, as “imagens fantasmagóricas” ou “quase alucinatórias” são responsáveis na sociedade humana por uma função similar ao *instinto* nas sociedades dos insetos. Isso significa dizer que elas designam como os homens irão agir na sociedade, o que eles consideraram certo e errado, quais funções terão de executar. Um homem católico, por mais que seja capaz, não irá matar por causa de uma fábula que lhe diz que, caso ela o faça, sofrerá eternamente no inferno – ou, então, por crer em um Deus bondoso e, por segui-lo, não desejar matar o próximo. A religião, portanto, exerce uma “função fabuladora” que substitui o que nos insetos é visto como instinto, por isso é tratada como um “instinto virtual”.

Isso significa dizer que, como apontado no trecho destacado, aquilo que seria interpretado como instinto numa sociedade de insetos, quando observa-se, por exemplo, que as formigas andam sempre em fileiras, seguindo um rastro deixado por suas companheiras, e fazem isso instintivamente, na sociedade humana seria a religião; isto é, um observador que não conhecesse ou não soubesse que os seres humanos são inteligentes, diria que determinados tipos de comportamento tomados por eles seriam instintivos, indicando que dificilmente, dentro daquelas condições, uma pessoa poderia agir de maneira

diferente. Esta é uma afirmação muito importante – e que também deve ser relativizada. Não se quer dizer, naturalmente, que todas as pessoas que têm contato com as fábulas religiosas atuarão sempre de um exato mesmo modo; entretanto, no âmbito mais geral – social, portanto – esta afirmação é verdadeira, tendo em vista que a sociedade se comportará de determinada forma e fará pressão para que seus indivíduos façam o mesmo – às vezes com punições impostas por lei e outras vezes com “punições” no âmbito social, como a desaprovação, a exclusão do que é estranho e etc...

Todavia, a religião só ocupa esta posição em que, através das fábulas, influencia a sociedade a um ponto em que delimita grande parte do comportamento social pelo fato de seus mitos serem vistos como *verdadeiros*. Esta é uma característica muito relevante. Quando alguém lê as histórias contidas nos livros ou ensinamentos de cada religião, esta pessoa procura por uma *verdade* – e acredita que naquelas histórias existe uma *verdade*. Somente por este motivo é que a fabulação da religião passa a ter uma função importante na sociedade, passa a delimitar a moral e a ética, assim como a consciência coletiva e, em algum âmbito, individual.

O que se pretende ressaltar, então, é que hoje, por tudo o que já foi visto anteriormente nesta dissertação, toda ficção é vista como *portadora de uma verdade* (ou verdades), como *produtora de realidades*. E os indivíduos, de fato, procuram nas ficções por algo verdadeiro, algo que possa lhes dar as certezas que não encontram no “mundo real”.

Isto indica que, na pós-modernidade, esta *função de fabulação*, antes exercida pela religião, faz parte de qualquer tipo de criação ficcional, o que, por consequência, transfere a *função de fabulação* da religião para a mídia – não inteiramente, é claro, uma vez que diversas religiões ainda têm enorme força pelo mundo, sendo ainda capazes de influenciar potentemente o universo social; além disso, de algum modo, mesmo as religiões hoje são atravessadas por dispositivos midiáticos. Mas o que se pretende mostrar é que a mídia, através da fabulação, constrói uma série de universos e cenários que, por estarem presentes o tempo inteiro na vida dos indivíduos, uma vez que eles se vêem envoltos por um *bios midiático*, como apontado por Sodré, delimitam grande parte de suas decisões, formam

opiniões, identidades, consciências e, como consequência, indicam quais são ou não as atitudes éticas e morais corretas.

Como se pode perceber, isto coloca a mídia em uma posição ainda mais poderosa – e não só como uma simples produtora de espetáculo. Enquanto produtora do espetáculo, ela certamente ajudaria a dar a diversos produtos e práticas sociais sentidos que realmente não estariam ali. Mas, quando se fala em uma construção de cenários que influenciam a formação da moral social, as possibilidades são ainda maiores – e podem também ter efeitos ainda mais devastadores. Servem como exemplo ilustrativo os atentados de 11 de setembro. Aproveitando-se da tragédia, criou-se uma fábula da luta contra o terror, que justificou ações ainda mais terríveis por parte dos EUA em países do oriente médio. Entretanto, tais ações, por grande parte da população mundial – especialmente os americanos –, não eram vistas como erradas, como moral ou eticamente equivocadas, uma vez que se tratavam da defesa do mundo contra “O Terror”. É claro que tipos de fabulação como a citada sempre estiveram presentes na história, sendo o que normalmente justifica as guerras. Porém, deu-se o exemplo do 11 de setembro por ter sido uma tragédia amplamente divulgada e discutida na mídia – o que demonstra a transferência desta *função fabuladora* para ela.

Deste modo, para que fique mais clara esta posição da mídia dentro da sociedade, será interessante trabalhar com alguns exemplos reais. E um bom modo de se ver com muita clareza a mídia exercendo uma *função fabuladora* são os Reality Shows. Nestes tipos de programas, especialmente aqueles que são projetados como o Big Brother (onde os integrantes convivem numa casa e serão eliminados pelo público), vêem-se o tempo inteiro julgamentos éticos e morais, tanto dentro do programa, por parte dos participantes, como fora, por parte da população. Logo, uma observação de como se estruturam os Reality Shows demonstrará, certamente, com muito mais clareza o que foi explicitado em relação à mídia como detentora de uma função de fabulação.

#### 4.3.1 Os Reality Shows

Os Reality Shows se espalharam pela TV brasileira e também estrangeira de forma assustadora nos últimos anos. São diversos tipos de programa – competições entre cantores talentosos, publicitários, desconhecidos e etc... – que prometem ao espectador a experiência de observar a realidade. Entretanto, como já se sabe faz algum tempo, tais programas, especialmente aqueles em que a possibilidade de acompanhamento em tempo real é nula, não nos remetem de maneira alguma ao real; não passam de uma outra forma de se fazer ficção. Esta é uma questão que deve ser ressaltada. Hoje, quando um nordestino, por exemplo, entra na casa de um show como o Big Brother, ninguém está interessado em observar através dele a cultura do nordeste – exceto um ou outro aspecto mais estereotipado. As pessoas querem saber o que ele fará ali dentro, que tipo de personagem irá representar, se será bom ou mau, se ficará ou não com alguém. Ou seja, todo o significado real que a cultura nordestina tem é jogado fora, o que vai de encontro a qualquer motivação antropológica; o que importa é o personagem, que personagem aquela pessoa será na *realidade daquela casa*.

Logo, o que se pretende apontar é que, mesmo para o público, o apelo dos Reality Shows já não mais se encontra na observação do real, na idéia de que se vê como é realmente o mundo, mas no interesse pelas histórias (na observação daquela realidade ficcional) – isto é, a possibilidade que os indivíduos enxergam de retirar delas conceitos para a sua vida, o que responde aos anseios do homem pós-moderno – e também pela oportunidade de alcançar a fama e a riqueza de maneira rápida e fácil. O interesse pelas histórias, inclusive, fica evidente na própria edição de programas como o Big Brother Brasil, que inclui tirinhas engraçadas com os personagens, volta e meia cria grupos de heróis e grupos de vilões, tudo para alimentar a ficção que tanto atrai os espectadores.

Inclusive, no contexto em que o indivíduo se encontra na pós-modernidade, já explicitado anteriormente na dissertação, torna-se até razoavelmente fácil compreender as razões pelas quais os Reality Shows encontram grande sucesso hoje. Basicamente, eles respondem a dois tipos de demanda diferentes: **1)** apresentam – através de uma construção parcialmente coletiva ou não – conceitos sólidos (isto é, *certezas*) a serem absorvidos e **2)**

aparecem aos olhos das pessoas como um sonho, um evento no qual até os mais excluídos da sociedade – aqueles que quase não têm possibilidades de escolha (segundo Bauman) – podem se tornar uma celebridade e passar a ter riquezas. Naturalmente, alguns programas respondem a ambas as demandas enquanto outros a apenas uma delas.

Como é notável, nenhuma das características se aplica de fato à observação do real. Quando se olha um Reality Show para absorver os conceitos ali presentes e levá-los para a vida, não se está necessariamente observando o real, mas sim todo um processo ficcional que nos leva à tomada de escolhas, à formação de conceitos. Se determinado participante, por exemplo, recebe milhões de votos e sai vencedor do programa, é porque toda a edição do programa e os comentários de outros programas midiáticos estabeleceram um cenário que favoreceu este participante. Como nos diz Muniz Sodré, “ninguém vota em um político ‘televisivo’ porque a tevê manda (...) e sim porque fez sua escolha a partir de um cenário – que a tevê cria por notícias convenientemente editadas, dramas, espetáculos, entrevistas, comentários” (SODRÉ: 2002; 28).

Ou seja, mesmo o foco aqui não sendo o real, sem dúvida alguma os Reality Show são capazes de gerar uma *produção de realidade* – que influenciará, naturalmente, os indivíduos. Todavia, o grande perigo é que nestes programas as noções de verdade são inabaláveis, as certezas são absolutas (como na maioria das ficções). Se determinado participante tomar atitudes contrárias ao voto do povo ou às regras do programa (ou se mostrar ineficiente em uma das provas) ele certamente será eliminado. Do mesmo modo, caso ele siga determinados tipos de comportamento, ele será, definitivamente, premiado e, mesmo que não saia com o grande prêmio, será recompensado futuramente na sociedade.

Como trabalhado anteriormente, no período pós-moderno imperam as incertezas. Logo, é justamente por um lugar do qual se possa retirar as certezas necessárias para seguir vivendo que as pessoas procuram. Isto significa dizer que os indivíduos olharão para os Reality Shows em busca destas certezas e, muito provavelmente, irão retirar destes programas muitas de suas noções comportamentais. Se determinado participante do Big Brother Brasil venceu o programa agindo de maneira X, eu devo agir de maneira X também para ser bem aceito diante da sociedade. Do mesmo modo, se o programa possui uma penetração grande nos meios sociais, o julgamento gerado por ele, que levará a termos um



vencedor, será, de fato, um julgamento social. Isto é, num Big Brother Brasil se definirá, juntamente com o espectador, em algum nível, uma moral; e o personagem que melhor se enquadrar nesta moral, seguindo também todos os princípios éticos necessários, sairá vencedor.

Ou seja, um Reality Show como o Big Brother mostra explicitamente a *função de fabulação* da mídia, especialmente aqui no Brasil. É através dele que determinados comportamentos serão vistos como corretos ou não; é através dele que se poderá saber até que ponto a mulher pode ser “vulgar”, até que ponto o homem pode ser “mulherengo”, até que ponto se pode “jogar” sem ser considerado “falso” ou “mau-caráter”. Enfim, cria-se uma grande fábula, de onde os indivíduos irão tirar uma série de noções de verdade que irão formar o seu caráter, que irão mudar a sua maneira de agir no âmbito social – gerando, em algum nível, o efeito citado anteriormente, quando se analisou o pensamento de Bergson, em que a fabulação toma o lugar do instinto.

Entretanto, não é somente isso. Um programa do tamanho do Big Brother Brasil não se restringe apenas ao programa que passa na televisão, mas também a uma série de notícias veiculadas na internet e uma série de outros programas que comentam o Reality Show; todos, conjuntamente, constroem, então, um cenário; e deste cenário surge uma moral social renovada (ou apenas reforçada, caso não haja grandes mudanças, e raramente há).

É claro, porém, que o Big Brother não será o único formador desta fábula que influencia a moral social. Outros programas do mesmo tipo, assim como diversos outros produtos midiáticos, também farão a sua parte. Porém, na grande mídia, a tendência é que se construam cenários que apenas reiterem os valores sociais já vigentes – isso pela característica massificada dessas mídias, que, até por uma questão de audiência, muitas vezes devem seguir este padrão. Não é à toa que em uma novela, quando o vilão por um acaso não termina mal (morrendo, sendo preso e etc...), na maioria das vezes, há uma espécie de revolta social contra aquele final; isto porque a história faria uma apologia ao que é considerado moralmente ruim.

Nos Reality Shows (assim como nas novelas), percebe-se, então, que a criação da fábula é parcialmente coletiva. Não depende somente da edição, mas também de alguns

preceitos já existentes na própria sociedade. Até por isso se torna difícil que estes programas tragam algum tipo de questionamento ou processo reflexivo, uma vez que se vêem presos a algumas questões sociais das quais não se podem desvencilhar. Inclusive, mais adiante nesta dissertação, pretender-se-á sugerir um modo de se trabalhar os ambientes-ficções de uma maneira mais reflexiva, livrando-se de algumas dessas “amarras sociais”.

Entretanto, antes de nos encaminharmos nesta direção, será interessante também observar rapidamente como esta construção de cenários, esta *função fabuladora* da mídia, também está presente nas propagandas.

#### 4.3.2 A propaganda

“A difusão maciça de uma cultura psicológica de massa popularizou as noções de desejo e de prazer e legitimou a construção de projetos individuais, a busca da felicidade privada, a procura por escolhas pessoais, até a excentricidade” (SEMPRINI: 2006; 61). Esta é um das características do consumo pós-moderno, segundo Andrea Semprini, em seu livro “A marca pós-moderna”. Como fica claro no texto, a busca pela satisfação, pelo prazer, na pós-modernidade não deve somente ser intensa e incessante (como indicado por Bauman, em “O mal-estar da pós-modernidade”), mas também individual; isto é, deve ser um esforço individual para a satisfação de um desejo individual. É preciso que haja o desejo por determinado produto, por aquilo que ele *representa*, para que, então, o consumo se estabeleça, gerando, assim, um certo grau de satisfação – não é à toa que, hoje, vive-se um fenômeno interessante, em que determinado grupo de pessoas literalmente se vicia em fazer compras (um assunto abordado, inclusive, no livro ficcional de muito sucesso, transformado em filme posteriormente, “Os Delírios de Consumo de Becky Bloom”). Isso significa dizer que, para que o consumo se estabeleça, é necessário se criar em volta dos produtos oferecidos uma fábula – uma série de cenários – que embutirá naquele produto uma série de valores e status que não necessariamente são reais – ou seja, irá fazer com que os indivíduos desejem uma representação, como diria Debord. Até por isso, Semprini

também afirma que o “objeto físico, a tecnologia inovadora, o material bem concreto estão completamente consagrados à produção de um benefício totalmente imaterial” (*ibidem*; 64), indicando que o valor físico dos objetos não mais importa, o que importa é o “bem imaterial” que será trazido por ele, o desejo que será satisfeito, o status que será concedido.

Porém, como fica evidente, para que haja esta representação, para que os objetos de consumo possuam características que, num primeiro momento, não são intrínsecas a eles, é necessário que haja todo um planejamento, toda uma propaganda. É interessante, portanto, notar como isso ocorre. Normalmente, a empresa publicitária cria um conceito para o produto para, então, iniciar uma série de processos que irá estabelecer aquele conceito como verdadeiro. Pode ser com merchandising em filmes e novelas (o caso citado em que um carro se torna mais desejado simplesmente por ser o carro de James Bond; ou seja, o “carro de um agente secreto”) e pode ocorrer também pela propaganda convencional (jornais, revistas e etc...).

Numa propaganda de TV, inclusive, é possível observar claramente a *função de fabulação* da mídia, sua capacidade de, através de universos ficcionais, influenciar as noções de verdade dos indivíduos. Nela, cria-se uma ficção de, em média, trinta segundos em que uma história é contada de modo a estabelecer que o produto oferecido pode dar ao seu consumidor determinadas qualidades – devendo-se ressaltar que raramente as propagandas atuais apelam para a funcionalidade do produto ou para o preço. Muitas propagandas de cerveja, por exemplo, em vez de criarem seu comercial para falar das qualidades intrínsecas ao seu produto, criam pequenas ficções em que uma pessoa está no bar se divertindo com os amigos; isto é, transmitem, através daquela história, a idéia de que a cerveja está automaticamente atrelada à diversão. E o mais interessante é que, na maioria das vezes, a propaganda, de fato, funciona, *produz efeitos no real*, modificando a maneira de a sociedade ver aquele produto. Uma propaganda que indique que determinado homem é mais bem sucedido, mais sexy, mais descolado se utiliza determinado carro, geralmente faz com que o homem que compra aquele carro seja assim visto pelas outras pessoas. Embora no produto não exista de maneira alguma aquela qualidade, o cliente irá comprar o produto almejando-a e, como a propaganda atinge grande parte da população, devido ao enorme apelo midiático, muitas outras pessoas irão, de fato, enxergar o dono do produto da maneira

que ele almejava por causa das pequenas inserções ficcionais vistas na televisão. Ou seja, a *realidade ficcional* da propaganda, por intermédio dos dispositivos midiáticos, acaba gerando efeitos no real.

Isto mostra, naturalmente, com ainda mais clareza as idéias propostas nesta dissertação em relação à mídia e a ficção, embora os exemplos citados até aqui estejam mais voltados para o consumo (que está mais ligado ao espetáculo de Debord) do que o conceito apresentado de *função fabuladora*, que não atua somente no plano do consumo (englobando-o), mas também nas consciências individuais e na ética e moral sociais. Eis, então, que se pode também pensar nas propagandas governamentais. Nelas, criam-se pequenas histórias em que se tenta transmitir a idéia de que “beber e dirigir é perigoso”, de que “não devemos deixar acumular água parada” e etc... Isto é, neste tipo de propaganda, através de pequenas ficções, tenta-se conceituar que determinadas ações são certas e determinadas ações são erradas (definem-se algumas regras éticas e morais) – e o caminho ficcional para que isto aconteça é imensuravelmente mais eficiente e sedutor do que apenas um informe televisivo. E há, naturalmente, muitos exemplos que podem ser dados neste sentido – e não só de propagandas nacionais, como também internacionais<sup>3</sup>. Inclusive, muitas das propagandas utilizam cenas fortes, de modo a chocar mesmo o espectador (ver as notas de rodapé). Outras são mais leves, como uma campanha brasileira contra a Dengue<sup>4</sup>, em que uma voz em OFF conta a história de uma vizinhança, apresentando cada personagem de maneira alegre, conforme também informa sobre os sintomas da Dengue e a questão da água parada. Embora a propaganda tenha um caráter bem informativo (por

---

<sup>3</sup> É bem interessante, para a temática da tese, as propagandas de boa parte das campanhas de trânsito. Elas costumam envolver cenas, feitas com o intuito de chocar, em que se conta uma história, de modo a mostrar o que acontece (ou pode acontecer) quando se desrespeitam as normas de trânsito. Há uma propaganda australiana muito ilustrativa neste sentido. O marido sai drogado de uma festa com a mulher, ele começa a dirigir, nitidamente sem foco por causa da droga. A mulher o convence a deixá-la dirigir, então, ele pára no meio da estrada, ainda sem foco, abre a porta e sai. Neste momento, é atropelado (uma cena até bem chocante). A mulher sai em desespero a seu socorro. Aparece, então, na tela a seguinte frase: “If you drive on drugs, you are out of your mind” (“se você dirige drogado, você está fora de si” – ou “você está louco”, há uma ambigüidade no slogan em inglês). Link: <http://www.youtube.com/watch?v=JHVoleIP8MQ>

<sup>4</sup> Link para o vídeo da campanha contra a dengue – <http://www.youtube.com/watch?v=RWsAeXwRAW4>

causa da voz em OFF), o que difere um pouco das propagandas de trânsito (que quase sempre são uma pequena história, quase como se fosse uma cena de filme), são os personagens que trarão a empatia do público; o médico, a criança – que são apresentados durante o vídeo – e, por último, o fato de um vizinho de rua expor todos os outros (que anteriormente foram apresentados com uma certa alegria) a uma doença que pode ser mortal por deixar sua caixa d’água destampada. Isso é feito com o intuito de conscientizar as pessoas de que elas precisam também se preocupar não só com sua casa, a água parada de suas casas, como com a de seus vizinhos também – e, mais importante, tenta conscientizar as pessoas de que se elas não tomarem a atitude de fechar suas caixas, elas poderão colocar em risco uma criança, um trabalhador, um médico. Mostra-se que não cuidar da própria água parada de sua casa é mal visto, é ruim, portanto.

Logo, nota-se que não somente em filmes, novelas e reality shows é possível perceber aspectos desta *função de fabulação* da mídia, mas também nas propagandas. É interessante fazer tal estudo para que fique claro como esta fabulação funciona e como os indivíduos hoje estão cercados o tempo inteiro por ela – e como o que é dito em uma propaganda pode ser reforçado por um filme, por uma novela e etc...

Também é necessário ressaltar que não se sugere que todas as pessoas irão responder da exata mesma maneira ao que irão acompanhar na televisão, nos cinemas, nos jornais e nas revistas... mas, logicamente, é interessante observar este importante papel que a mídia exerce dentro da sociedade atual.

#### 4.3 Mídia e Cultura: um “campo de batalha”

Após ficar esclarecida a questão da ficção como uma *produtora de realidade* (e como detentora de uma *função de fabulação*), pode-se, finalmente, estabelecer sua conexão com a mídia, de modo a demonstrar como os produtos midiáticos, o tempo inteiro, criam cenários que influenciam a formação das identidades e consciências individuais, assim como a moral e a ética da sociedade.

A grande questão é que esta não é uma situação tão simples de se mensurar, uma vez que a produção midiática de hoje é muito extensa, isto é, inclui uma série de diferentes grupos que produzem diferentes conteúdos, com diferentes ideais; tudo ao mesmo tempo. Isso significa dizer que, por mais que se perceba a mídia como detentora de uma espécie de *função fabuladora*, é extremamente complicado precisar exatamente que efeitos ela pode causar. Afinal, como já mencionado anteriormente, nem todas as pessoas terão contato com os exatos mesmos tipos de conteúdos ficcionais midiáticos e nem todas as pessoas irão reagir da mesma maneira ao que assistirem. Até por isso, quando Douglas Kellner escreve em seu livro sobre “A Cultura da Mídia”, baseado nos estudos culturais britânicos e pós-modernos, ele deixa indicado tal fato quando diz:

Em geral, não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo. O entretenimento oferecido por esses meios freqüentemente é agradabilíssimo e utiliza instrumentos visuais e auditivos, usando o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições. (KELLNER: 2001; 11)

Ele fala, portanto, não de um processo ideológico infalível, que irá produzir automaticamente concordância com aquilo que se pretende transmitir, mas de um “ambiente” em que, através da sedução, induzem-se práticas e sentimentos ligados ao consumo, sem necessariamente se ter certeza de qual tipo de comportamento será adotado. Isso, naturalmente, parte de uma visão um pouco crítica em relação aos estudos da Escola de Frankfurt, iniciada pelos estudos culturais, que perceberam que é possível que os indivíduos tenham contato com aquilo que lhes é transmitido, com a cultura hegemônica, e o transformem em algo diferente, sejam capazes de reagir, assim como também produzir, criando processos contra-hegemônicos. Um bom exemplo recente de movimento contra-hegemônico, que mostra também a grande influência das novas mídias, como a internet, foi o processo de tomada dos morros cariocas por parte da polícia do Rio de Janeiro para a instalação das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) e a cobertura midiática. De uma forma geral, embora se mostrasse o confronto com os bandidos e traficantes (e algumas consequências ruins disso, como mortes), a ação era demonstrada sempre como muito

positiva – claro que não por todos os veículos de comunicação, mas pela maioria. Houve, porém, um movimento contrário à realidade apresentada por esta grande mídia, por meio do twitter do jornal independente “Voz da Comunidade”, do Complexo do Alemão. Renê Silva dos Santos, um jovem de 17 anos, contava aquilo que acontecia em tempo real no local, chegando a denunciar não só a péssima situação em que os moradores se encontravam (algo deixado de fora pela cobertura da grande mídia – pela realidade por ela divulgada), como também abusos praticados por parte dos policiais. Na época, até pelo interesse do público, diversas pessoas, incluindo famosos, como a roteirista de novelas Glória Perez, indignaram-se com as denúncias e ajudaram a divulgar a conta do twitter (que hoje possui quase 50 mil seguidores). O @vozdacomunidade, na época, aproveitou o momento e começou a dar voz também a pessoas de outras comunidades, que falavam sobre a sua realidade. Hoje, tanto o twitter como o jornal voltaram a se focar mais em expor as questões da comunidade do Complexo do Alemão e em lutar por seus direitos.

É interessante, portanto, ter o conceito de “Cultura da Mídia” em mente quando pensamos em uma mídia detentora de uma *função de fabulação*. Isso porque é na cultura que ocorre a criação destas fábulas que irão influenciar a sociedade, o que significa dizer que há um deslocamento, na atualidade, do modo de produção capitalista pautado pela economia para um modo de produção baseado na cultura. É a fábula montada pelos produtos midiáticos que irá delinear a cultura de uma sociedade e, hoje, é justamente no âmbito cultural que ocorre a luta pelo poder; a própria política, portanto. Logo, a partir do momento em que a mídia exerce uma *função fabuladora* que define as regras éticas e morais da sociedade, é através desta fabulação da mídia que se definirá quem está certo e quem está errado, quem legitimamente deve estar no poder, quais movimentos merecem ou não destaque e etc... Isso, inclusive, é também indicado por Douglas Kellner quando ele afirma que:

Os produtos da cultura da mídia, portanto, não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e a ações políticas. Em vista de seu significado político e de seus efeitos políticos, é importante aprender a interpretar a cultura da mídia politicamente a fim de decodificar suas mensagens e efeitos ideológicos. (*Ibidem*; 123)

De fato, como indicado por Kellner, os produtos culturais da mídia exercem, sim, um papel político, uma vez que delineiam a ética e a moral sociais – através de um processo de fabulação, segundo quer-se demonstrar. Não é à toa que, recentemente, quando do lançamento do filme “Lula, o filho do Brasil”, houve um intenso debate político, e se quis até mesmo impedir o lançamento nos cinemas. Pelo fato de o planejamento do filme o fazer ser lançado próximo às eleições de 2010, quando o presidente tentaria fazer com que Dilma Rousseff, sua aliada política, tomasse o seu posto, temia-se que a história do filme, por exaltar o presidente Lula, fosse ajudá-lo a eleger sua sucessora. Naturalmente, tais receios tinham fundamento, uma vez que uma história como a do filme certamente angariaria ainda mais simpatia a um presidente já muito popular; e isto aumentaria sua capacidade de eleger um sucessor. Ou seja, tal situação apenas ilustra como a fabulação midiática pode ter um efeito explosivo sobre a política, como a própria cultura, portanto, delimitará muitas das ações políticas. Um outro grande exemplo disto é que as novelas costumam sempre levantar questões polêmicas, que, por sua vez, começam a aparecer também nas pautas políticas.

Entretanto, há de se discordar de um aspecto da teoria da “Cultura da Mídia” como proposta por Kellner: a questão da ideologia. Embora se acredite que, de uma maneira geral, até pelo fato de a grande mídia alcançar uma grande parte da população, o que a força, por termos de audiência, a não produzir conteúdos extremamente questionadores, a fabulação midiática tenda a reiterar os ideais vigentes, o que tenderia também a fortalecer o poder das classes já dominantes, não se pensa num sistema em que exista uma ideologia. Isso porque pensar em ideologia – como na visão marxista de “falsa representação de mundo” – automaticamente implicaria em pensar que há um ideal verdadeiro e um ideal falso. Acredita-se que o que existe é uma disputa pela verdade, não pensada aqui como uma verdade verdadeira, que deve ser descoberta e mostrada, mas como o “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder” (FOUCAULT: 2008; 13). Isso significa dizer que, no ambiente da cultura, através da fabulação midiática que designa esta cultura, há uma batalha constante entre diferentes grupos da sociedade que procuram expor as suas verdades, aquilo que para eles é verdadeiro. Porém, deve-se considerar também que nem sempre esta exposição é consciente. Um roteirista de filme, de novelas ou um escritor não necessariamente precisa



ter a intenção de transmitir determinadas relações de verdade e poder em suas produções; porém, pelo fato de o próprio autor estar imerso nessas relações (e também por usar personagens e estruturas imersas nessas relações; como a família, escola e etc...), uma série de noções de verdade e poder estarão presentes nas histórias mesmo que ele não se dê conta disso<sup>5</sup>.

Por outro lado, a tendência é que obras mais contestadoras – que defendam um ideal político e cultural diferente ou que apenas gerem reflexão – tenham menos espaço, uma vez que quem decide qual obra terá apoio financeiro ou não para chegar à grande massa precisa refletir sobre o que pode ou não ser bem recebido – e idéias muito radicais, por exemplo, raramente são. Ainda assim, há o espaço para contestação, que se abre até por motivos mercadológicos, uma vez que é visto também como nicho de mercado – algo também indicado por Douglas Kellner quando ele observa que “enquanto a cultura da mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso” (KELLNER: 2001; 27).

O que fica evidente, portanto, é que hoje, até pela facilidade de acesso aos mais variados dispositivos midiáticos e pelo alcance cada vez maior das mídias alternativas, como a internet, a cultura se transformou em um enorme “campo de batalha” onde uma série de grandes e pequenos grupos contrapõe suas visões de mundo através da fabulação. E

---

<sup>5</sup> É importante ressaltar que não se trata aqui de uma "ideologia dominante". Poderia haver esta interpretação, uma vez que a ideologia de Marx representaria justamente o fato de se ter como naturais conceitos que não o são e, assim repassá-los. Porém, aqui se fala dos conceitos de um determinado grupo, ao qual faz parte o produtor da obra, que possui um determinado conjunto de verdades e que, naturalmente, os vê como mais corretos; são idéias que fazem parte do seu cotidiano. Parcialmente, são conceitos que podem ser considerados ideológicos, uma vez que são vistos por determinados integrantes de determinados grupos como naturais. Mas, em parte, também não são, uma vez que não são "falsas representações de mundo". São conceitos de fato **legítimos** para determinado grupo, o que não significa dizer que o serão para outro. Além disso, a noção de "falsa representação" de mundo denotaria a existência de uma noção verdadeira, algo de que, como deve ter ficado claro, discorda-se.

deste modo, por meio da soma destes micro-cosmos, onde a fabulação da grande mídia tende a ter mais força, a ser dominante, delineiam-se a moral e a ética sociais.

Logo, é por meio da fabulação também, com a exploração tanto dos espaços cedidos pela grande mídia, como pelo poder cada vez mais crescente da mídia alternativa, que se podem contrapor idéias aos ideais dominantes e provocar mudanças na sociedade. Todavia, deve-se pensar também que somente pelo fato de os ideais dominantes serem “dominantes”, não significa que eles estejam errados, que manipulem a sociedade para um caminho errado e obscuro. Para determinados grupos, as relações de verdade e poder atuais são certas, são boas, corretas, e devem ser reiteradas; para eles, este é o mundo ideal, ou algo próximo disso. Enquanto para outros, a sociedade atual está parcial ou completamente equivocada, desde a sua cultura até sua política.

É difícil, portanto, precisar quem está correto ou não, uma vez que isso depende de uma série de julgamentos de valores subjetivos. Afinal, um grupo que hoje não é dominante pode chegar ao poder, passar a ter sua verdade como dominante e ainda assim ser contestado. Ou melhor, certamente haverá contestação, tendo em vista que outros grupos estarão efetivamente insatisfeitos, especialmente aqueles que anteriormente detinham o poder. É possível alegar que o mundo, hoje, não vive uma boa situação; a maioria da população do planeta vive na miséria, os recursos naturais estão cada vez mais escassos e não há sinais de grande diminuição da exploração natural e social. Logo, é preciso que haja uma mudança. Porém, é complicado indicar que outro determinado discurso seja melhor ou não para a sociedade até que se consiga executá-lo. E o que é ainda mais complexo: na situação atual, é, de fato, bem difícil que um discurso tenha força o suficiente para modificar a estrutura política atual.

O que se pensa é que, talvez, esta mudança possa ocorrer de forma mais lenta, porém constante, conforme os diversos cenários modifiquem a maneira de a sociedade encarar o mundo (moralmente, eticamente, politicamente e etc...). Além disso, parece interessante também se pensar em uma fabulação que provoque um processo reflexivo – e não apenas defenda determinadas noções de verdade –, que faça com que a sociedade reflita sobre essas noções, construindo algo novo. Até porque, como aponta Foucault, a questão política (e deve-se considerar que hoje ela se encontra no âmbito cultural) “não é o

erro, a ilusão, a consciência alienada ou a ideologia; é a própria verdade” (FOUCAULT: 2008;14).

#### **4. PROCESSO REFLEXIVO**

Se a mídia hoje invade um espaço antes ocupado pela religião, por mitos religiosos e sobrenaturais, se por intermédio da ficção ela é capaz de criar cenários que modificam a maneira de a sociedade perceber o mundo e de lidar com ele, por que não pensar em uma produção ficcional – e, portanto, também midiática – que gere um processo reflexivo, que faça com que os indivíduos repensem a própria sociedade em que vivem? Afinal, quando se pensa em uma mídia que detém uma espécie de *função fabuladora*, automaticamente é possível notar, como já observado anteriormente, uma série de diferentes discursos ficcionais em um embate para estabelecer uma verdade como mais verdadeira, uma ordem para o mundo como a mais correta, uma ética e moral definitivas. Entretanto, raramente os discursos tomam um caminho reflexivo, a reflexão é apenas se engajar em uma outra idéia, absorver daquele produto midiático uma série de noções de verdade; não há, na maioria das vezes, um questionamento, a produção de um discurso que ajude a desconstruir o mundo em que vivemos para que, diante desta situação, os indivíduos possam, de maneira reflexiva, reconstruir sua visão de mundo. O que se pretende é pensar em como uma produção midiática e ficcional pode adquirir este tipo de caráter. Como elas podem exercer um papel realmente modificador na sociedade?

##### **5.1 Ficção dialética**

Não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento. (FOUCAULT: 2008; 14)

A produção cultural da mídia hoje certamente gira em torno de determinados grupos da sociedade que ainda constituem uma hegemonia. Nós vivemos em um mundo capitalista, no qual se tem como idéia central a questão da propriedade privada, que induz uma série de outros comportamentos, como a construção dos núcleos familiares e etc... Não é de se estranhar que, de uma maneira geral, na maioria dos produtos midiáticos de massa constantemente se veja a presença destes ideais – e que eles sejam o tempo inteiro valorizados. Isso aponta para o que foi dito: há um discurso ainda hegemônico na sociedade – e a produção ficcional, a grande fábula midiática, na maioria das vezes, vai ao encontro deste discurso. E isso ocorre por inúmeras razões. Somente pelo fato de existir a reprodução deste discurso – destas idéias de verdade e poder – não se pode afirmar que haja necessariamente uma intencionalidade por trás disso. Muitas vezes o discurso é repetido pela própria pressão popular, a pressão da audiência – como falado nos casos das novelas e também dos reality shows (com os votos) – para que os paradigmas políticos, éticos e morais se repitam, sejam reiterados; uma pressão que se dá pelo simples fato de as pessoas os verem como *verdadeiros*, não os questionarem, portanto. Há, além disso, o próprio fato de as pessoas que produzem o espetáculo terem tais ideais também como verdadeiros – e por isso acabem por os reproduzir, mesmo que inconscientemente, em suas obras. E, em última instância, há ainda a própria estrutura de produção do espetáculo, que cede às pressões sociais, e que também, por ser uma estrutura capitalista, filtra aquilo que receberá ou não destaque (isto é, investimento); o que torna um pouco mais difícil a aparição de discursos opositores.

Entretanto, como apontado por Kellner, o próprio sistema da cultura da mídia atual abre, por mais que não constantemente, espaço para a resistência, para a produção de produtos midiáticos e ficcionais que contem uma outra história, que mostrem um outro universo para as pessoas, podendo assim levá-las por um outro caminho. Deste modo, desenha-se o que foi descrito como “o campo de batalha” da mídia e da cultura, uma situação em que as diversas produções midiáticas, as diversas fábulas, disputarão para ver quem torna a sua verdade mais verdadeira. É claro, porém, que o discurso hegemônico sempre terá uma grande vantagem, uma vez que tem o domínio dos mais influentes meios de comunicação.

Ainda assim, nos tempos atuais, com o crescimento das diversas mídias, especialmente a internet, os diversos discursos antagônicos ganharam ainda mais força, tendo uma capacidade muito maior de influenciar uma parte significativa da população.

Todavia, o que se pretende apontar é que, embora existam estas contraposições, idéias diferentes que se colocam para as pessoas, não há de fato uma produção reflexiva no sentido de trazer à discussão a própria *questão da verdade*. Os diversos discursos antagônicos apenas – na maioria dos casos, pois sempre há exceções, naturalmente – tentam fazer com que a sua verdade perdure, com que ela seja vista como a mais verdadeira, uma vez que isso também lhes trará o poder; afinal, sua visão de mundo será considerada a mais correta, o que implica que a cultura e a política, além da vivência social, estarão atreladas aos interesses do grupo que teve o seu discurso consagrado. Isso significa dizer que, embora haja uma contraposição de idéias, há na realidade uma disputa por poder, o que também indica que não se caminha na direção de “desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento”, como ressaltou Foucault no trecho anteriormente destacado. Isso porque, caso um discurso hoje visto como antagônico se torne hegemônico, a verdade estará simplesmente atrelada a uma nova hegemonia.

O que se pretende propor, portanto, é que se produza uma ficção realmente reflexiva, para que se tenha uma produção midiática também reflexiva. E acredita-se que este tipo de construção ficcional já exista, por isso apenas se pretende indicar um caminho pelo qual se pode seguir. E qual caminho seria esse?

Expõe-se aqui uma espécie de “ficção dialética”, num sentido hegeliano, por assim dizer, em que se tenta desconstruir as verdades em que vivemos para que o indivíduo possa refletir sobre a sociedade em que vive e, então, repensá-la, de modo a se atingir um resultado *positivo*, isto é, um avanço em direção a uma maior compreensão da vida individual e em sociedade que pode gerar uma sociedade também mais consciente e melhor (um processo progressivo, portanto). E isso ocorre de forma dialética, porque se dá a partir do choque entre a realidade do indivíduo que tem contato com um determinado produto ficcional e do produto ficcional, que não tem a *intencionalidade* de produzir um discurso

verdadeiro, que pode ser absorvido, mas que tem a *intencionalidade* de questionar a própria verdade.

Entende-se que uma produção ficcional deste tipo seja diferente da tradicional – aquela que está quase o tempo inteiro presente na grande mídia – pelo fato de ela gerar um processo de reflexão sobre a própria realidade social. Porém, o que se pode perguntar é: será realmente possível uma produção deste tipo?

Como já foi mencionado, acredita-se que já existam ficções que se enquadram nestes padrões – e existem uma série de clássicos literários que apontam neste sentido. Mas antes de se entrar neste assunto, é interessante se pensar na razão pela qual a ficção mais tradicional, a que está presente na grande mídia e que pode ser tratada aqui como ficção de referência (como trabalhado no segundo capítulo desta dissertação), não possui um aspecto reflexivo.

Até pelo próprio nome utilizado para designá-la, ficção de referência, trata-se de uma produção que tem como principal objetivo fornecer aos leitores/espectadores/ouvintes aquilo de que eles necessitam; as certezas e a segurança que tanto falta aos homens pós-modernos. Somente por esta razão, já se poderia afirmar que não se trata, naturalmente, de uma ficção reflexiva, muito menos dialética, uma vez que aquilo apresentado por uma ficção de referência é apresentado com o intuito de apenas ser absorvido pelo indivíduo como verdadeiro, como absoluto, e não digerido para depois ser transformado em um novo conceito.

Porém, o que dizer das ficções que tentam apresentar outras verdades e outras visões de mundo? O que dizer das produções que se opõem ao sistema em que se vive atualmente?

A questão é que até mesmo os discursos que se opõem ao discurso hegemônico não produzem, necessariamente (naturalmente há casos de exceção), uma ficção que provoque a espécie de reflexão aqui apresentada; uma reflexão a respeito da própria questão da verdade. Na maioria das vezes, um discurso apenas se opõe ao outro, querendo impor a sua verdade como a mais aceita, o que a colocará como hegemônica. Ou seja, mantém-se um mesmo sistema, apenas troca-se quem está no poder.

Entretanto, tudo isso ocorre, em alguns momentos, de maneira até mesmo inconsciente. O autor, por estar preso a uma série de regras sociais, a uma série de relações de verdade e poder que a ele são naturais, acaba por transmiti-las, mesmo que não intencionalmente, às suas produções. Além disso, as próprias estruturas presentes nas histórias reproduzem as estruturas presentes na sociedade – isto é, reproduzem também as noções de verdade e as relações de poder da sociedade. Por mais que o autor queira, ele precisará criar personagens com famílias, que estudam em determinada escola, que têm determinado trabalho e etc... Por todos estes motivos, de uma maneira geral, na ficção de referência, acaba-se por apenas “doutrinar” o receptor para um determinado caminho; isto é, trata-se de mostrar-lhe como o mundo deve ser; com cada produtor, cada grupo, tentando expor a sua versão. Vale lembrar ainda que não se fala aqui de uma naturalização de uma “ideologia dominante” que seria transmitida automaticamente pelo autor à história, mas sim da forma de ver o mundo do grupo ao qual aquele autor pertence – as noções de verdade daquele grupo, a realidade daquele grupo.

Mais uma vez, no entanto, é bom se ressaltar que há inúmeras exceções – e estas se enquadram justamente no que foi apresentado como “ficção dialética”. E para que fique mais evidente como pode existir este tipo de ficção, é interessante se estabelecer com mais clareza o conceito de *intencionalidade*. Com este intuito, será necessário fazer um breve observação sobre a relação entre ficção e História. Desta observação, será possível retirar o conceito de *intencionalidade*, que será, então, trabalhado mais adiante.

## 5.2 História e ficção

A primeira questão que deve ser colocada quando se pensa na relação entre a História e a ficção é: fazer história é fazer ficção?

O fato é que a produção do discurso histórico é um processo extremamente complicado. Determinar aquilo que aconteceu no passado, especialmente num passado distante, quando não se pode ter acesso à memória, a depoimentos de pessoas que viveram aquela época, é uma meta difícil de ser alcançada. Decidir aquilo que deve ou não ser

considerado, encontrar fontes e rastros, envolve um esforço muito grande por parte do historiador. Por outro lado, o fato de ele ter de tomar tais decisões envolve o discurso que por ele será produzido, por maiores que sejam seus esforços, em uma camada de subjetividade e também de ficção. Quando ele segue e interpreta os rastros que encontra pelo caminho, produz um discurso ficcional, pois narra toda uma história de acordo com aquilo que interpretou; *produz, portanto, uma realidade*.

Para tornar tal afirmação mais clara, pode-se recorrer a Paul Ricoeur, em seu livro “Tempo e Narrativa – Tomo III”, quando ele fala da relação com os rastros:

Essa dupla tendência do rastro, longe de revelar uma ambigüidade, constitui o rastro como conector de dois regimes de pensamento e, por implicação, de duas perspectivas sobre o tempo: na própria medida em que o rastro marca no espaço a passagem do objeto da busca, é no tempo do calendário e, para além dele, no tempo astral que o rastro marca passagem. É com essa condição que o rastro, conservado e não mais deixado, torna-se documento *datado* (RICOEUR; 1997: 202).

O trecho nos indica que, apesar de o rastro marcar a passagem do objeto da busca - isto é, indicar a presença de tal objeto no tempo; denunciar, portanto, uma permanência temporal (universal) -, há um tempo vivido que não pode ser acessado; o rastro cria, pois, um terceiro-tempo, o tempo histórico.

Um rápido exercício de imaginação torna clara tal afirmativa. Se a Terra tivesse sido destruída e, após milhares de anos, novos seres inteligentes tornassem a habitá-la, eles fatalmente encontrariam rastros de nossa civilização. Eles interpretariam estes rastros e reconstituíriam historicamente a nossa sociedade. Entretanto, é muito fácil imaginar que eles possam cometer erros ao formular suas hipóteses. Que explicação eles dariam, por exemplo, para as próteses de silicone que poderiam ser encontradas em milhares de tumbas femininas uma vez que o silicone não se degrada com o tempo da mesma maneira que o corpo? Talvez considerassem que as mulheres eram enterradas com o que para eles seriam sacos de silicone para afastar maus-espíritos, ou para levar aqueles objetos para a outra vida, como hoje se diz dos povos egípcios. Enfim, não se sabe ao certo se conseguiriam ou não reconstituir com precisão a nossa sociedade por intermédio dos rastros encontrados. Fica claro, portanto, que as narrativas históricas produzidas, neste caso, possuiriam uma



camada altamente ficcional; e fica clara também, na exemplificação, a diferença entre o tempo vivido (nossa civilização) e o tempo histórico (da civilização que tenta nos compreender).

Pensando desta maneira, seria possível afirmar que fazer história nada mais é do que fazer ficção. Todavia, é evidente que há uma diferença entre o discurso histórico e o ficcional. A experiência no real prova isso. Basta que se pegue para ler um livro de história ou um estudo histórico para que se veja como diferem dos livros ficcionais.

De acordo com a argumentação até aqui apresentada, até mesmo a ciência poderia ser qualificada como ficção. As teorias que envolvem o Big Bang, por exemplo, não passam de hipóteses – pode-se até dizer criações ficcionais – sem as quais não seria possível exercer toda a ciência que conhecemos hoje – embora naturalmente haja uma série de cálculos e indícios, constantemente revistos e estudados, que baseiam cada hipótese. A capacidade que esta ciência tem de criar tecnologias e objetos altamente complexos que funcionam de acordo com suas regras, porém, comprova a sua não-ficcionalidade. É difícil imaginar que algo simplesmente fictício possa explicar os fenômenos que a ciência explica e produzir tudo o que ela produz. A questão que surge, então, é: o que retira o caráter ficcional desta ciência e também do discurso histórico, que aqui pode ser também considerado científico?

Paul Ricoeur, uma vez mais, responde à questão, novamente em seu livro “Tempo e Narrativa”, quando cunha o conceito de *intencionalidade* do historiador. Segundo ele, é justamente a intenção de se produzir um discurso verdadeiro e todas as medidas tomadas para que isso aconteça que diferenciam o discurso histórico do ficcional; como se pode observar empiricamente quando se comparam obras de história e de ficção. É esta *intencionalidade* que torna o discurso histórico um discurso legítimo, portanto. Isso significa dizer que é exatamente a *intencionalidade* do historiador que transforma o discurso histórico em um discurso científico.

### 5.3 Uma nova “ficção científica”?

“Ensaio sobre a cegueira”, de José Saramago, “A Metamorfose”, de Franz Kafka, “Ficções”, de Jorge Luis Borges, “O conto do cavaleiro inexistente”, de Ítalo Calvino e muitas outras obras, tanto destes mesmos autores citados como de outros, têm um caráter em comum, algo que as diferencia das ficções fantásticas citadas no final do segundo capítulo desta dissertação. São obras que têm o intuito de provocar reflexão, histórias que pretendem investigar algo, seja a sociedade, sejam as relações humanas, seja a hipocrisia do mundo; enfim, são criações ficcionais que nos empurram para uma reflexão sem, de fato, dar respostas ou apontar o caminho, são histórias que trazem questionamentos – e desses questionamentos surge uma ficção diferenciada, que faz com que os indivíduos, dialeticamente, reconstruam suas visões de mundo.

O que se poderia perguntar, então, é: como surge esta diferença? Por que essas ficções são assim tão mais reflexivas do que a ficção de massa, a *ficção de referência*, como aqui retratada? E o mais importante: como é possível reproduzi-la de modo a se criar uma mídia, através destas produções ficcionais, mais reflexiva?

Numa primeira observação dos exemplos citados, logo se nota que todas as obras têm características fantásticas, todas elas se utilizam de elementos estranhos a nossa realidade – sobrenaturais ou absurdos – na tentativa de gerar uma investigação. E estes elementos são bem claros, como o fato de Gregor Samsa acordar metamorfoseado em um inseto; o fato de um país inteiro começar a ficar inexplicavelmente cego, uma cegueira branca que aparentemente não possui causa; o fato de um cavaleiro não ser realmente um homem, mas apenas uma armadura, que vive, não se sabe direito como. Enfim, os autores se aproveitam do fantástico para criar uma realidade desprendida da realidade em que nós vivemos, e em que o próprio autor vive, de modo a investigar, a colocar em questionamento uma série de valores. Mas isso não ocorre de forma taxativa, o autor não defende que determinados ideais são os mais corretos. O texto apresenta o evento fantástico quase como uma hipótese e, através desta “hipótese”, investiga como as relações humanas se dariam a partir de então, sempre com o intuito de refletir sobre a sociedade em que se vive, mas sem a necessidade de defender um determinado ponto de vista.

Isto fica bem claro numa obra como “A Metamorfose”, em que Kafka coloca em discussão a própria relação familiar (que é a base de nossa sociedade) a partir do momento em que Gregor Samsa se transforma em um inseto gigante. Diante daquela situação, cada membro da família reage de maneira diferente. Vale lembrar também que o próprio Gregor nunca chega a ter a consciência de em que tipo de inseto se transformou, ele apenas nota as mudanças em seu corpo e vai fazendo suas ponderações a respeito disso, sempre nos levando a alguma reflexão.

De qualquer maneira, ainda mais interessante é a sua relação com seus familiares, que “cuidam” dele após a transformação. O livro deixa claro que a família via Gregor apenas como o sustento da casa, o homem que era capaz de os deixar livres dos problemas financeiros. Isso significa dizer que a família também sofre uma metamorfose devido ao novo estado do personagem principal. A irmã arruma um emprego e os pais decidem aceitar que algumas pessoas se hospedem na casa para que possam arrumar o dinheiro que antes era trazido pelo filho mais velho.

Ou seja, através de um ponto de partida – a transformação inexplicável de Gregor – uma série de acontecimentos se desenrola, e a história vai fazendo com que se reflita sobre a real relação entre aquela família, sobre os sentimentos que haveria entre seus membros. E a partir da reflexão sobre esta realidade (a *realidade ficcional* criada por Kafka), o indivíduo olhará também para os seus próprios conceitos, suas próprias noções de verdade, sua própria realidade, comparando analogicamente e reconstruindo sua própria visão de mundo, mas de um modo reflexivo. Ele não absorve o que está presente na obra, uma vez que nela não há a *intencionalidade* de transmitir um conceito; a intenção é justamente de se questionar uma série de conceitos – e, como consequência, é de fato este tipo de questionamento que ela provoca.

O mesmo pode ser dito das outras obras. Quando a “cegueira branca” criada por Saramago começa a se espalhar inexplicavelmente por todo o país em “Ensaio sobre a cegueira”, há uma mudança radical em todas as relações de verdade e poder dentro da sociedade. Isto é o que se vê no cenário apocalíptico que se dá na metade final do livro, em que as pessoas, cegas, precisam andar em grupos para se proteger, um ajudando o outro, em

que já não há a questão da propriedade privada, uma vez que cada grupo se aloja no local que encontrar, desde que ele seja, naturalmente, um “bom abrigo” e etc..

Isto é, a partir da hipótese inicial do livro, a história começa a se desenvolver e desemboca em uma situação em que quase todos os ideais da nossa sociedade são colocados em questionamento. Mas, uma vez mais, não se tem a *intencionalidade* de defender uma ou outra idéia; se tem a intenção de investigar, de se questionar. É quase como se estas obras criassem “experimentos” a partir das hipóteses formuladas de modo a tentar compreender melhor o mundo.

É aqui que se pode, então, fazer uma analogia com a “ficção científica”. Porém, não se pretende, de maneira alguma, dizer que estas obras se encaixam neste gênero literário, que tem muitas características que diferem do que será trabalhado adiante. A utilização do termo “científica”, aqui, serve para indicar um processo quase experimental, de *método científico*, ao se construir este tipo de literatura. Como foi dito anteriormente, parte-se de um evento irreal e, a partir deste evento, procura-se investigar as relações humanas, procura-se questionar as relações humanas, procura-se “observar” como os personagens reagiriam. Isto é algo que se pode notar também em alguns pequenos contos do autor contemporâneo português Gonçalo M. Tavares, que segue um caminho parecido ao dos autores até agora citados:

Numa certa cidade o arco-íris um dia apareceu e nunca mais se foi embora. Durante um ano permaneceu no mesmo sítio do céu. Tornou-se aborrecido. Um dia, finalmente, o arco-íris desapareceu e o céu ficou cinzento escuro por completo. As crianças dessa cidade, excitadas, apontavam para o céu cinzento e gritavam uns para os outros: olha, que bonito! (TAVARES; 2005: 41).

O mini-conto acima é denominado “A Beleza”. Automaticamente, entende-se a reflexão que ele acaba por trazer. Mas vale lembrar que não há necessariamente um juízo de valor, o texto apenas nos mostra como a questão do valor, o valor daquilo que é belo, é relativa. Ele, portanto, questiona o próprio valor “beleza”, não indica o que deve ser visto como belo ou não, mas instiga o leitor a repensar este conceito, coloca em cheque então a própria *verdade*. Existiria de fato a beleza?

E a construção do texto passa exatamente pelo que foi até aqui trabalhado. Parte-se de um evento “fora da nossa realidade” para que ele analogicamente nos faça refletir sobre ela. É interessante se trabalhar deste modo, pois assim é possível retirar o texto, desprender o texto, de algumas amarras. Quando se pode criar um universo ficcional em que as relações de verdade e poder diferem das de nossa sociedade (coisa que não é possível em um ficção que não tenha características fantásticas ou absurdas), diminui-se a possibilidade de no texto apenas se reproduzir as relações de verdade e poder vigentes e aumenta-se a chance de se poder refletir sobre estas relações.

Entretanto, e os ideais do autor? Eles não passariam, como foi dito anteriormente, também para a obra, mesmo que inconscientemente, uma vez que todo o texto carrega um pouco de subjetividade, como nos aponta Hannah Arendt, em “Entre o passado e o futuro”, quando fala da produção do discurso histórico?

Objetividade, em outras palavras, significava não-interferência, assim como não-discriminação. Dessas duas, a não-discriminação, abstenção de louvor e de reprovação, era obviamente muito mais fácil de atingir do que a não-interferência: toda escolha de material em certo sentido interfere com a História, e todos os critérios para escolha dispõem o curso histórico dos eventos sob certas condições artificiais, que são muito similares às condições prescritas pelo cientista natural a processos naturais no experimento (ARENDT; 2001: 80)

Esta é uma questão complexa, que pode ser explicada pelo conceito de *intencionalidade*. Naturalmente, o simples fato de o autor, como o historiador, selecionar determinados elementos para sua história – isto é, no caso do escritor, inventar acontecimentos (fantásticos ou não), definir personagens e etc... – já o faria utilizar critérios subjetivos de sua preferência, assim como nos momentos em que ele precisa escrever a resolução de alguns acontecimentos presentes; todas essas decisões poderiam ter um caráter subjetivo (no sentido de passar as opiniões do autor) – e isso poderia retirar o caráter reflexivo do texto.

Todavia, o processo deste tipo de ficção, como observado, é em alguma instância similar ao *método científico*. Os autores pretendem investigar determinada situação, eles criam uma hipótese e buscam encontrar um maior esclarecimento em relação ao mundo por intermédio dela, por intermédio das questões que ela suscita. E assim como no discurso

histórico, o que torna legítimo este esforço, embora sempre vá haver algum grau de subjetividade, é justamente o fato de os autores terem a *intenção* de criar algo questionador, de investigar, de produzir uma ficção reflexiva – e tomarem os cuidados necessários para tal. E também como no discurso histórico, vê-se no próprio real uma diferença enorme entre obras de autores como Saramago, Borges, Calvino e Tavares e as obras voltadas apenas para o entretenimento, a *ficção de referência* já retratada nesta dissertação. É nítido, portanto, que há uma diferença. E ela se dá justamente por causa da *intencionalidade* dos autores, que, por causa disso, criam um discurso também quase científico, uma vez que estão à busca de um conhecimento mais profundo do mundo e das coisas, sempre o buscando por intermédio do questionamento e da reflexão.

Porém, é necessário lembrar que este processo só se torna possível por causa da maneira como a ficção é enxergada na pós-modernidade. Somente pelo fato de que os indivíduos percebem a ficção como um local onde pode haver uma verdade, como algo tão real quanto a sua própria realidade, é que é possível a construção destes universos ficcionais, destas *realidades ficcionais*, de modo que eles sejam percebidos pelos indivíduos como realidades legítimas, o que faz esses indivíduos compararem o que lhes é apresentado dialeticamente com a sua realidade. Deste processo, o indivíduo retirará novos conceitos, até mesmo novas verdades, que não terão sido apenas absorvidas, mas construídas através do contato entre o indivíduo e o produto ficcional, gerando um indivíduo (assim como uma sociedade) mais crítico.

Resta, portanto, uma última questão a ser observada: se é a possibilidade de se produzir uma ficção capaz de criar suas próprias realidades que permite haver esta ficção dialética, isso significaria dizer que num período anterior ao pós-moderno não havia este tipo de ficção reflexiva?

A resposta é que havia. E isso é bem claro, uma vez que a experiência no real, a leitura de obras clássicas de outros períodos, mostra que anteriormente existiram obras tão reflexivas quanto qualquer uma das até aqui citadas. Como foi possível, então, gerar esta dialética entre a realidade ficcional e a realidade do indivíduo num período anterior?

O conceito de *intencionalidade* ainda explica essa situação. Porém, diante da intenção de produzir uma obra reflexiva, os autores acabavam por criar *obras singulares*, que geravam também esta discrepância entre realidades necessária à reflexão.

#### 5.4 Intencionalidade e singularidade

Hoje, como já foi observado, é possível se pensar em uma ficção que dialogue com o leitor, que dialogue com a realidade do leitor ao colocar diante dele uma realidade nova, uma realidade produzida por intermédio do ficcional. Naturalmente, porém, isso só se torna viável pelo fato de que na pós-modernidade se percebe a ficção como um lugar onde a verdade também é possível, dá-se a capacidade aos mundos ficcionais de gerar suas próprias realidades – realidades tão relevantes quanto a de qualquer indivíduo. Dentro deste contexto, então, propõe-se interpretar muitas das obras fantásticas de grandes autores (como Borges, Saramago e Calvino) como representantes desta maneira nova de explorar as criações ficcionais. E embora não se tenha trabalhado com exemplos de outros tipos de mídia, como a televisão e o cinema, até por eles serem mais escassos, devido à tendência destes meios de comunicação de produzir um conteúdo mais massificado, a mesma teoria pode (e deveria) ser aplicada em todos os meios e veículos midiáticos. E isso já acontece, em algum grau, menos na televisão e mais nos filmes, que têm uma grande variedade de produções independentes, que possuem o intuito de realmente trazer questionamentos.

Todavia, há ainda um ponto importante a ser ressaltado. Apesar de se ter trabalhado com exemplos literários e de se ter apontado obras de cunho mais fantástico como detentoras de um grande potencial de exploração no que se refere à produção de obras mais reflexivas – e isto ocorre pelo fato de que em obras deste tipo é mais fácil de se criar novas relações de verdade e poder, novas noções culturais, que serão comparadas analogicamente com a realidade em que o leitor vive – não é, naturalmente, este o único caminho para tal.

E isso se torna bem claro se for levado em conta o fato de que em períodos anteriores também existiram obras de grande valor reflexivo (considerando-se a reflexão como um processo que faz o indivíduo questionar o mundo e tirar suas próprias

conclusões), tanto na literatura como no cinema, na televisão e em outros meios. É crucial, portanto, compreender como isso foi possível, uma vez que se trata aqui de um período em que a ficção não tinha as características de *produção de realidade* que possui hoje. Nesta questão, uma vez mais o conceito de *intencionalidade* será essencial. Isto é, mesmo que em algumas obras haja a reprodução de uma série de valores e estruturas sociais que poderiam dificultar a superação das relações de verdade e poder existentes, a intenção do autor de produzir algo questionador ainda assim poderia gerar uma ficção com valor dialético. Entretanto, esta intenção, muitas vezes, só é concretizada por causa de um segundo fator muito importante: o da *singularidade*. É a força de personagens extremamente singulares (como Madame Bovary, Don Quixote, Bentinho, Capitu e etc...) que faz com que ocorra o processo dialético que gerará uma reflexão. Entretanto, antes de se entrar em mais detalhes de como isso ocorre, é importante solidificar o conceito de singularidade. Para tal, é bom que se explicita um pouco o pensamento de Soren Kierkegaard, que opôs o conceito de *singularidade* às filosofias universalizantes do século XIX, especialmente a hegeliana.

Como o próprio filósofo e escritor dinamarquês colocaria: “gerações sem número souberam de cor, palavra por palavra, a história de Abraão; mas quantos tiveram insônias por sua causa?” (KIERKEGAARD: 1979; 123). Este é o ponto de partida para uma proposta contrária ao sistema de Hegel a ser apresentada por Kierkegaard, uma proposta que em vez de buscar uma explicação para o mundo por meio da razão e de teorias universalizantes, opta por um caminho totalmente oposto, uma via que valoriza a emoção e o caráter singular do homem.

Como símbolo para esta proposição, Kierkegaard utiliza a história de Abraão (O Cavaleiro da Fé) para demonstrar este caráter singular do homem, que provém do sentimento. Para ele, a existência é mundo aberto não-apreensível por sistemas racionais. A vida do existente é marcada por escolhas e alternativas, isto é, por possibilidades; e é justamente quando o homem se depara com estas possibilidades que há o sofrimento. Um sistema como o proposto por Hegel, por ser de caráter abstrato e racional, portanto, não poderia dar conta de explicar a realidade, uma vez que ela é concreta e irracional – ou emocional, parte do sentimento. Como mencionado, Kierkegaard se utiliza da história de Abraão para demonstrar tal hipótese, como pode-se ver no trecho a seguir:



O dever absoluto pode então levar à realização do que a moral proibiria, mas de forma alguma pode incitar o cavaleiro da fé a deixar de amar. É o que mostra Abraão. No momento em que quer sacrificar Isaac, a moral diz que ele o odeia. Mas se assim é realmente, pode estar seguro de que Deus lhe não pede esse sacrifício; com efeito, Caim e Abraão não são idênticos. Este deve amar o filho com toda a sua alma; quando Deus lho pede, deve amá-lo se possível, ainda mais e é então somente que pode sacrificá-lo; porque este amor que dedica a Isaac é o que, pela sua posição paradoxal ao amor que tem por Deus, faz do seu ato um sacrifício. Mas a tribulação e a angústia do paradoxo fazem que Abraão não possa ser compreendido, de nenhuma forma, pelos homens. É somente no instante em que o seu ato está em contradição absoluta com o seu sentimento, que ele sacrifica Isaac. No entanto, é pela realidade de seu ato que pertence ao geral e, neste domínio, é e continua a ser um assassino (KIERKEGAARD: 1979; 154)

Notável é a série de problemas levantada pela ação de Abraão. Num pensamento racional, faria todo sentido que a moral (totalizante, pensando em um indivíduo universal, “o homem”) indicasse que Abraão odeia o seu filho, por isso irá matá-lo; talvez até esteja louco, caso diga ter feito isso em nome de Deus; de qualquer modo, ele não passaria de um assassino. Porém, para Abraão a vivência é completamente outra, a sua vivência singular é completamente outra. Ele não odeia o seu filho, ele o ama, até por isso, como destacado no trecho, Deus lhe pede um sacrifício; se ele odiasse Isaac, não haveria sacrifício. O sofrimento vem, então, justamente da possibilidade de ele poder ou não obedecer a Deus, poder ou não matar o seu filho; daí vem todo o sofrimento humano, e por isso também para Kierkegaard a vida existente é marcada por escolhas.

Naturalmente, o pensamento do filósofo dinamarquês é atravessado pela religião, uma vez que este sentimento que faz parte das decisões, o irracional, necessita de um salto de fé, dado por Abraão, no caso do exemplo por ele citado. Entretanto, sua filosofia em relação à singularidade não necessariamente necessita da presença da questão da fé, o que permite a utilização dos seus conceitos mesmo em uma teoria não teológica. Ele ressalta a importância do singular, opondo-o ao universal. Para ele a verdade está justamente neste singular, a verdade é subjetiva – algo, inclusive, que se encaixa bem na *teoria das verdades* que impera hoje no mundo pós-moderno. Quando Abraão decide sacrificar Isaac a pedido de Deus, ele o faz, mas sem necessariamente querer matar o seu filho, ele sabe que é por amor a Deus, sabe que é um sacrifício por também amar Isaac, mas sabe que precisa

cometer o ato. Somente ele sabe que ele não é um assassino, somente ele sabe a *verdade*, uma vez que a humanidade sempre o veria como um criminoso após um julgamento moral. Este tipo de pensamento nos faz perceber que há, então, duas realidades. A *realidade singular*, a realidade específica daquele indivíduo, que traz a sua verdade (ou as suas verdades) e a *realidade social*, totalizante, universal. Isso significa dizer que um indivíduo, dentro de uma sociedade, se verá envolvido por uma série de noções de verdade e poder, mas ele não necessariamente lidará com estas noções da exata mesma maneira como a sociedade as trata coletivamente. Em sua *realidade singular*, haverá pontos dos quais ele discorda, haverá visões de mundo que são somente suas, teorias somente suas e etc...

Logo, quando se diz que uma obra é *singular*, o que se pretende indicar é justamente isso. Quando Emma Bovary (do livro “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert) expõe sua insatisfação e seu inconformismo com sua situação de mulher em pleno século XIX, ela provoca uma revolução. Isto é, a obra apresenta uma *realidade singular*, a realidade singular daquela mulher, que difere completamente da realidade social da época. Deste modo, ao se fazer a leitura e se comparar analogicamente as duas realidades, o leitor era (e é) levado à reflexão, do exato mesmo modo como proposto anteriormente quando se tratou da ficção de cunho mais fantástico ou absurdo. E o mesmo vale para muitas outras obras e personagens, como Macabéia, de “A hora da estrela” (Clarice Lispector), ou Riobaldo (de “Grande Sertão Veredas”, de Guimarães Rosa). Inclusive, no caso do livro de Guimarães, a questão da singularidade é levada a tal extremo que a própria linguagem da obra (narrada por Riobaldo) contém uma série de peculiaridades lingüísticas, chegando até mesmo a haver a “invenção de palavras”, os conhecidos neologismos, como se nota no seguinte trecho:

Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele – dizem só: *o Que Diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive. Sentença num Aristides – o que existe no buritizal primeiro desta minha mão direita, chamado a Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita – todo o mundo crê: ele não pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta um chorinho, atrás, e uma vozinha que avisando: – “Eu já vou! Eu já vou!...” – que é o capiroto, *o que-diga*... E um José Simpilício – quem qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simpilício se empresa em vias de completar de rico. Apre, por isso dizem também que a besta pra

ele rupeia, nega de banda, não deixando, quando ele quer amontar... Superstição. José  
Simpilício e Aristides, mesmo estão se engordando, de assim não- ouvir ou ouvir.  
Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o  
Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé (ROSA: 1994; 4)

Como fica evidente, a *singularidade* dos personagens (e, no caso de Guimarães Rosa, do próprio texto) apresenta uma nova realidade ao receptor, a *realidade singular* do personagem, o que permite, então, que haja o processo dialético explicitado anteriormente.

Há ainda, porém, um último caso em que pode não necessariamente haver a *intencionalidade* de se produzir um texto reflexivo e ainda assim fazê-lo, utilizando-se, sem intenção, da *singularidade*. Fala-se aqui da poesia. Mesmo que o poeta não tenha a intenção de produzir um texto que gere um processo dialético, é possível – e bem provável – que o seu poema acabe gerando-o. Isso acontece pelo fato de que a poesia é a expressão máxima da singularidade (ao menos daquilo que pode ser expressado). Por este motivo, embora não haja sequer personagem, o poeta irá transmitir a quem leu o que ele produziu a sua *realidade singular*, o que poderá, portanto, gerar também um processo reflexivo.

Enfim, com este último esclarecimento, fica explicitada finalmente uma maneira de se tentar produzir uma ficção que gere um processo reflexivo, o que pode significar também a produção de produtos midiáticos também questionadores. A grande questão continua sendo como conseguir espaço para este tipo de criação. Porém, tendo os princípios básicos em mente, pode ser mais fácil de se analisar os produtos midiáticos atuais e também de se produzir um conteúdo mais reflexivo, uma vez que, com a explosão das novas tecnologias e da internet, é possível alcançar um público considerável mesmo quando se está fora da grande mídia.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo hoje é midiático. Os indivíduos, o tempo inteiro, estão em contato com produtos e dispositivos de mídia. Como bem coloca Sodré, atualmente vive-se numa espécie de *bios midiático*, um “âmbito existencial”, em que predomina a tecnologia, no qual

se delineiam as relações sociais. Em um período assim, é natural que seja justamente neste âmbito existencial que as pessoas procurem por referências, procurem por discursos que possam dar uma resposta aos seus medos e anseios, às dúvidas constantes presentes na vida do homem pós-moderno. Não é de se estranhar, portanto, o alcance da influência midiática – e sua conseqüente importância para o estabelecimento da sociedade em que vivemos, principalmente do Espetáculo, como diria Debord, que estimula uma sociedade pautada pelo consumo.

Com este cenário em mente, propôs-se estudar a ficção; a maneira como os indivíduos a percebem na pós-modernidade. Esta, sem dúvida alguma, é uma questão de muita importância pelo fato de grande parte, senão quase a totalidade, dos produtos midiáticos serem também produtos ficcionais. A ficção é a linguagem da mídia. Por este motivo, é extremamente interessante estudá-la para que se possa compreender os efeitos dos produtos midiáticos na sociedade.

Foi possível se perceber, então, que a ficção hoje é uma *produtora de realidade*; ou seja, é capaz de construir cenários tão reais para os indivíduos quanto suas próprias realidades. Neste contexto, observou-se que esta ficção, por meio da criação de realidades, começou a tomar um papel que era antes designado à religião: o de criar fabulações de modo a construir a moral e a ética sociais, fabulações que estimulem os indivíduos a considerarem determinadas atitudes como as mais corretas – e a, conseqüentemente, tomá-las. Inclusive, esta posição da mídia como detentora de uma *função fabuladora* demonstra a profunda influência que ela tem hoje nos meios sociais. A partir do momento em que aquilo que é certo e que é errado, aquilo que deve ou não ser desejado, aquilo que é bom ou ruim, começa a ser definido na mídia, ela passa, enquanto define a moral e a ética, a também ser a grande construtora da cultura de uma sociedade; cada vez mais a cultura social se torna uma cultura da mídia.

Este estudo, portanto, pretende justamente mostrar que os produtos midiáticos possuem hoje uma potência nunca antes vista, atentando para o fato de que a mídia poderia ser vista como uma espécie de “campo de batalha”, onde diversos discursos antagônicos participam de uma disputa pelo poder; isto é, uma série de discursos que divergem entre si procura, por intermédio da fabulação, estipular o seu conjunto de verdades – a sua realidade

– como o mais verdadeiro, o que, automaticamente, colocaria em situação favorável em relação aos demais grupos sociais o discurso que saísse como “vencedor”.

Neste contexto, foi que se tentou pensar na possibilidade de criar produtos midiáticos capazes de gerar processos reflexivos, em vez de apenas criar obras que defendam determinado ponto de vista, “doutrinando” o receptor, forçando-o a seguir por um determinado caminho, como faz a ficção de referência, que predomina na grande mídia (em reality shows, novelas, alguns livros best-sellers, filmes e etc...). Um processo reflexivo, portanto, deveria criar uma relação dialética entre o receptor e a obra, de modo a fazer com que o próprio indivíduo, por meio deste processo dialético, pudesse refletir sobre sua realidade e, então, reconstruir os seus conceitos, sempre no caminho de uma maior compreensão do mundo e da sociedade.

Para que isso se torne possível, como já anteriormente explicitado, é necessário que haja este choque entre a realidade do receptor e a realidade ficcional da obra. Para isso, é preciso que a obra ficcional seja capaz de *produzir uma realidade*, para que essa realidade faça o indivíduo, primeiramente, questionar os seus conceitos para, num segundo momento, reconstruí-los.

Neste aspecto, é importante colocar algumas questões. A primeira: se a ficção pós-moderna é *produtora de realidade*, por que nem toda a ficção na pós-modernidade é reflexiva? Isso ocorre, pois nem sempre há a *intencionalidade* de se genuinamente investigar o mundo, de se produzir uma obra questionadora. É justamente a intenção do autor na criação de toda a sua *realidade ficcional* que dá função à obra, que faz com que ela possua um caráter quase científico, o que a torna, naturalmente, reflexiva.

Uma segunda possível questão, então, aparece: a ficção pós-moderna seria, portanto, a única a possuir este caráter dialético? Naturalmente, não. Seria um erro catastrófico desconsiderar obras grandiosas do passado, que claramente possuem um enorme poder de questionamento e de reflexão.

Mas, neste contexto, como seria possível que estas obras anteriores ao período pós-moderno pudessem criar uma ficção de caráter dialético? A resposta se encontra numa combinação entre a *intencionalidade* de se criar uma obra reflexiva e a questão da *singularidade*. Embora se indique que é na pós-modernidade que a ficção passa a ser

percebida como uma *produtora de realidade*, em períodos anteriores foi possível se fazer um choque de realidades (entre receptor e obra) por meio da construção de *obras singulares*, histórias que se aprofundam tanto na *singularidade* de seus personagens que são capazes de apresentar quase que um mundo novo a quem tem contato com elas, uma vez que a *realidade singular* de cada indivíduo é muito diferente da realidade social (a que se vive em sociedade, totalizante, sem as minúcias dos pensamentos e sentimentos individuais, de questões existenciais).

E ainda poderia se perguntar: a ficção pós-moderna reflexiva não é também singular? Não seria essa produção de uma realidade capaz de gerar questionamento também fruto da *singularidade*?

Nesta questão, é necessário explicitar que, em um primeiro momento, a compreensão da maneira como a ficção é percebida na pós-modernidade é importante para que se note como a mídia, por intermédio desta ficção, tornou-se detentora de uma *função fabuladora* dentro da sociedade. Ou seja, é a compreensão do ficcional hoje como produtor de realidade que alerta para esta nova posição dos produtos midiáticos, o que, logicamente, provoca uma reflexão a respeito da cultura, da política, da ética e da moral. Num segundo momento, aponta-se a ficção pós-moderna também como *mais* uma ferramenta para se gerar obras reflexivas. Isso significa dizer que a produção pós-moderna pode ou não ter o caráter da *singularidade*, mas ela independe dele para gerar um processo reflexivo.

Quando se apresentaram as obras de períodos anteriores, mostrou-se justamente que o caráter singular dos personagens, a singularidade dos personagens, é que apresentava uma realidade tão diferente aos olhos do receptor que o fazia comparar com a sua e gerava, como consequência, um processo dialético. Na pós-modernidade, as ficções criam as suas próprias realidades, elas independem dos personagens para isso. Em “Ensaio sobre a cegueira”, por exemplo, isto fica claro. Embora haja uma profundidade em cada um dos personagens, mostrem-se suas visões e sofrimentos, não é a realidade deles que fica exposta – e talvez um grande indício disto seja o fato de o próprio Saramago não ter dado nome a eles. É a própria obra, o acontecimento, a história como um todo que tem a sua realidade, sem se basear em nenhum dos personagens para isso. O mesmo acontece no conto “A Beleza”, do autor Gonçalo M. Tavares, que foi anteriormente analisado. Não se foca na

realidade singular de nenhum personagem – tanto que quase não se tem a intervenção deles, são somente “crianças” que fazem um comentário, não há aprofundamento em suas vivências. É o próprio “universo” em que decorre a história, a sua realidade ficcional, e seus acontecimentos que geram reflexão.

Isso, porém, não significa dizer que não possa haver a questão da singularidade – ela pode, inclusive, atuar até mesmo em conjunto com a realidade apresentada pela obra. É o caso de “A Metamorfose”, de Kafka, por exemplo, e também do próprio “O conto do cavaleiro inexistente”, de Calvino. Em ambas as ficções, a *singularidade* dos personagens tem um peso significativo no processo de reflexão.

O que deve ficar claro, portanto, é que a ficção, como percebida na pós-modernidade, apresenta *mais* uma forma de se criar um processo reflexivo. No entanto, é ainda assim muito importante se ter em mente o conceito de *singularidade* e a possibilidade de também explorá-lo de maneira reflexiva. E isso nos leva a mais uma questão: afinal, afirmou-se durante toda a dissertação que se pretendia encontrar um meio de se produzir uma mídia mais reflexiva, mas até agora os estudos foram focados mais nas obras da grande literatura. Como a mídia faria parte deste processo?

Esta, de fato, é uma situação complexa. Primeiramente, é necessário repetir que a ficção é a linguagem da mídia. De uma maneira geral, é por intermédio dos produtos ficcionais que a mídia seduz. E é por eles que ela também modifica a sociedade, através de uma complexa fábula, da qual fazem parte milhares de discursos antagônicos em uma eterna luta pelo poder. Deste modo, compreender as maneiras de se gerar um produto ficcional reflexivo automaticamente implicará em saber como gerar produtos midiáticos também reflexivos. A questão mais complicada é justamente como colocar estes produtos à disposição do grande público. Como já foi antes observado, o caminho para o “sucesso” (leia-se “sucesso” como “alcançar uma boa audiência”) é muito mais complicado para obras que tragam questionamentos. E isto se dá tanto por questões estruturais – é mais difícil de se conseguir um bom patrocínio, uma boa divulgação, uma grande emissora, uma revista conhecida e etc... – quanto pela própria aversão do público – muitas vezes aquilo que é diferente não é bem recebido. Valendo lembrar que às vezes não se consegue

público pela falta de apoio, assim como não se consegue muitas vezes apoio pela falta de público; é uma situação complicada.

Todavia, há exceções, é claro. O próprio “Ensaio sobre a cegueira” é um bom exemplo. Foi uma obra de literatura que fez muito sucesso, vendeu milhões de cópias pelo mundo, e foi, então, levada ao cinema. O filme, naturalmente, não tem um caráter reflexivo tão forte quanto o do livro, mas ainda assim faz com que os indivíduos questionem, gera um processo dialético.

Inclusive, em mídias maiores, como a televisão e o cinema, é mais difícil de se criar e promover obras com um cunho mais reflexivo – uma vez que são meios de comunicação que atingem um número muito grande de pessoas e, quanto maior for o número, mais difícil é para algo realmente questionador ter “sucesso”; se já mais difícil se torna apresentar ideais diferentes dos “ideais-padrão”, que dirá questionar estes ideais.

Por este motivo, ainda não são muitos os produtos na grande mídia que causam o processo reflexivo aqui sugerido. Ainda assim, até por causa das mídias alternativas, especialmente a internet, tornou-se mais fácil alcançar um público maior, mesmo que por meio de uma “produção independente”. E se por um acaso produções independentes fizerem muito sucesso, elas possivelmente virão a ser absorvidas pela mídia de massa, uma vez que os interesses comerciais são mais importantes hoje do que qualquer questão ideológica.

De qualquer modo, é bom se dar alguns exemplos de casos bem-sucedidos de aplicação de um processo reflexivo em produtos midiáticos de meios mais abrangentes, como o cinema. Há um caso muito interessante, inclusive, de um filme brasileiro, de nome “A Ilha das Flores”; um curta-metragem produzido pelo cineasta Jorge Furtado. A obra, de 1989, recebeu muitos elogios da crítica e inúmeros prêmios; inclusive um Urso de Prata, em 1990, no Festival Internacional do Filme de Berlim. Trata-se de um documentário reflexivo: gênero que procura descaracterizar as próprias características dos documentários que lhes dão um ar de portador da “verdade”; ou seja, procura refletir sobre a própria produção documental, colocando em evidência os artifícios utilizados para se gerar uma aparência de objetividade. Acontece que a “Ilha das Flores”, embora classificada como documentário, é uma obra ficcional, mesmo que tenha como base um local que existe – há,



portanto, uma mistura entre real e ficcional neste sentido, mas isso acontece em outras produções consideradas estritamente ficcionais também, como em “O Código da Vinci”, por exemplo.

A história do filme começa com uma narração em OFF (voz de Paulo José) exageradamente séria e também rápida, de modo a ironizar o estilo característico dos documentários tradicionais. Segue-se a isso uma série narrações, com explicações minuciosas sobre coisas desnecessárias – quando a voz em OFF fala dinheiro, ela então segue para explicar de onde vem o dinheiro, quando fala em dia, explica como é determinado o período de tempo de um dia e assim por diante. O início de tudo é uma plantação de tomates, onde trabalha o Sr. Suzuki, um japonês (a voz em OFF então explica o que é um japonês). Depois, passa-se para a dona Anete, que comprou o tomate do Sr. Suzuki. Por fim, o tomate podre jogado fora por dona Anete vai para a “Ilha das Flores”. Lá, há a revelação de que os porcos se alimentam do alimento considerado não bom o suficiente para a família de Anete. Porém, após separarem-se os alimentos que não servem nem para os porcos, o dono do lixo deixa que famílias entrem no local para tomar aquele alimento para si.

Esta parte final do filme, aliada a todo o estilo cômico utilizado até então, causa um impacto muito forte em quem assiste. Entretanto, como foi ressaltado anteriormente, embora no início da obra apareça a frase “Este não é um filme de ficção”, a “Ilha das Flores” é uma obra ficcional. Primeiramente, pelo fato de que tudo o que acontece anteriormente à chegada no local onde despejam o lixo é ficcional; o Sr. Suzuki e a dona Anete são atores contratados. Depois, pelo fato de o local onde o lixo realmente se localiza ser a “Ilha dos Marinheiros”, próximo a “Ilha das Flores”. E, por último, pelo fato de que os alimentos que as pessoas pegam no local onde o lixo é despejado não ser aquilo que foi considerado inadequado aos porcos, mas restos utilizáveis de comida.<sup>6</sup> Ainda assim, aquelas pessoas retiram os seus alimentos do lixo.

---

<sup>6</sup> Informações retiradas de uma matéria publicada no Jornal do Brasil.

Link - [http://www.brasilwiki.com.br/noticia.php?id\\_noticia=8914](http://www.brasilwiki.com.br/noticia.php?id_noticia=8914)

Link para o curta no Youtube - <http://www.youtube.com/watch?v=KAzhAXjUG28>

Mas o que se destaca disso tudo é que há a produção de um filme, cria-se uma segunda realidade, em cima de algo parcialmente real, mas cria-se uma *realidade segunda*, uma *realidade ficcional*. Quando se assiste ao filme, o espectador irá se deparar com ela e, então, será levado imediatamente à reflexão – no caso, sobre o sistema social e político em que vivemos.

Como já foi dito, o sucesso da obra é realmente muito interessante; primeiro, por ser um filme brasileiro, o que mostra que este tipo de produção também pode fazer sucesso no país. Segundo, pelo fato de ter sido premiado no mundo inteiro, o que demonstra que o caráter reflexivo da obra foi muito bem recebido. Terceiro, pelo fato de que, mesmo se tratando de um filme de 1989, o número de visualizações de alguns vídeos no YouTube que contêm o curta chega a ultrapassar 500 mil. Se contarmos que há vários vídeos espalhados pelo mesmo site, o número de espectadores conquistados somente pela internet é enorme, o que demonstra, uma vez mais, a força que podem ter os produtos midiáticos alternativos aliados a uma boa divulgação *online*.

Já um outro filme interessante de ser observado é o “Obrigado por fumar”, lançado em 2006. Trata-se inicialmente de uma sátira sobre a indústria do cigarro, embora acabe se transformando, ao longo da trama, em um questionamento da liberdade de escolha em um mundo onde existe a propaganda, que impeliria o consumidor a comprar mesmo aquilo que ele não necessita. Segue a sinopse do filme:

Nick Naylor (Aaron Eckhart) é o principal porta-voz das grandes empresas de cigarros, ganhando a vida defendendo os direitos dos fumantes nos Estados Unidos. Desafiado pelos vigilantes da saúde e também por um senador oportunista, Ortolan K. Finistirre (William H. Macy), que deseja colocar rótulos de veneno nos maços de cigarros, Nick passa a manipular informações de forma a diminuir os riscos do cigarro em programas de TV. Além disto Nick conta com a ajuda de Jeff Megall (Rob Lowe), um poderoso agente de Hollywood, para fazer com que o cigarro seja promovido nos filmes. Sua fama faz com que Nick atraia a atenção dos principais chefes da indústria do tabaco e também de Heather Holloway (Katie Holmes), a repórter de um jornal de Washington que deseja investigá-lo. Nick repetidamente diz que trabalha apenas para pagar as contas, mas a atenção cada vez maior que seu filho Joey (Cameron Bright) dá ao seu trabalho começa a preocupá-lo.

Durante a trama, há sempre este questionamento, se existe ou não existe a liberdade de escolha em um mundo pautado pelo mercado. O filme não chega a dar uma resposta,

tendo momentos em que tende para ambos os lados. Ainda assim, a crítica é feita, e quem assisti-lo certamente pensará a respeito do assunto, refletirá sobre o assunto. Mesmo que aquela seja uma *realidade ficcional*, algo que não seria real, portanto, o espectador verá aquela realidade como tão real quanto a sua, o que o levará a compará-las analogicamente e a construir sua própria visão sobre o assunto. É interessante observar, então, a enorme diferença que há em uma produção deste tipo e os Reality Shows, como Big Brother, ou a maioria das novelas, que apresentam apenas verdades (comportamentos e percepções de mundo) a serem absorvidas pelos espectadores; basta a eles aceitá-las ou não.

Um aspecto ainda mais interessante do filme, porém, é o fato de ele ter passado nos grandes circuitos de cinema; isto é, foi uma super produção. Isso significa dizer que uma obra de caráter reflexivo conseguiu conquistar seu espaço na mídia de massa (assim como no caso de “Ensaio sobre a cegueira”) e pôde trazer seus questionamentos a um grande número de pessoas. Isso indica que obras do tipo **1)** podem obter grande sucesso e **2)** podem, por isso, conquistar cada vez mais espaço nos meios de maior abrangência.

Enfim, fica claro que, compreendendo os processos que levam a uma produção ficcional mais dialética, é possível se analisar a mídia por outros olhos; assim como é possível se tentar promover, com cada vez mais veemência, produtos que tenham uma qualidade reflexiva. Espera-se que, com este estudo, a análise de filmes, de novelas e de outras produções midiáticas possa ser incrementada, levando em consideração especialmente o caráter reflexivo ou não das produções em questão.

Além disso, acredita-se que os conceitos apresentados em relação à mídia como detentora de uma *função fabuladora* também possam ser benéficos aos estudos na área de comunicação. Perceber a mídia por este prisma pode dar uma nova importância para a sua ação social, atentando para o fato de que, em alguma instância, é a fábula midiática que, cada vez mais, tem moldado o comportamento em sociedade – tanto as questões morais e éticas quanto as de identidade e consciência. Estar atento a este aspecto e procurar, por isso, gerar uma produção midiática mais reflexiva pode ser um caminho interessante a se trilhar, portanto.

Logo, espera-se que esta dissertação não encerre as questões sobre o assunto, mas traga mais elementos a serem discutidos e avaliados, de modo a aprofundar os estudos de mídia, dando a devida importância que eles devem ter.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José. *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

AMARAL, Marcio Tavares d'. *Comunicação e diferença*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. São Paulo: Rideel, 2007.

AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *O Romance Grego*. São Paulo: UNESP, 3ª ed., 1993.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. *Da Sedução*. São Paulo: Editora Papirus, 5ª ed., 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Coimbra: Almedina, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Ítalo. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

CASAGRANDE, Rafael Coelho. *Do estágio ao emprego em 10 passos*. Porto Alegre: Imprensa Livre Editora, 2007.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOUGLAS, M., ISHEWORD, B. *O Mundo dos Bens*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 24ª ed., 2007.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 35ª ed., 2008.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 15ª ed., 2007.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2v. 2001.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2010.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

KIERKEGAARD, Soren. *Temor e Tremor*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 14ª ed. 2006.

\_\_\_\_\_. *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34. 7ª ed, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

REFKALEFSKY, Eduardo; SCHABBACH, Leonardo. *Virtual e economia: a segregação do pensamento pós-moderno*. Artigo publicado nos anais do XXXI Intercom Nacional, 2008.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *A mídia e o lugar da história*. IN: Lugar Comum nº11, maio-agosto 2000.

RESENDE, Fernando. *Textuações: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume editora, 2002.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1997.

SCHABBACH, Leonardo. *A nova posição da ficção na pós-modernidade e a mídia*. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2009.

\_\_\_\_\_. *Livros de auto-ajuda: objetos de consumo pós-modernos*. Artigo publicado nos anais do XIV Intercom Sudeste, 2009.

SEMPRINI, Andrea. *A marca pós-moderna*. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

STOKER, Bram. *Drácula*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007

\_\_\_\_\_. *O Senhor Juarroz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007

VERNE, Júlio. *Viagem ao centro da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Fase, 1982.

\_\_\_\_\_. *Cinco semanas em balão*. São Paulo: Editora Hemus, 2005.

VERONA, *O romance, a mulher e o histerismo no século XIX brasileiro*. Artigo publicado na Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2008.

TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo, Questões e “Estórias”*. Lisboa: Veja 2ª ed., 1993.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2ª ed., 2005.

#### **Sites:**

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Romance>

<http://www.unicamp.com/iel/memoria/projetos/teses/cap3genero.doc>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio\\_Verne](http://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio_Verne)

#### **Vídeos:**

<http://www.youtube.com/watch?v=RWsAeXwRAW4>

<http://www.youtube.com/watch?v=JHVoIEIP8MQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=KAzhAXjUG28>