

2.

Cinema e memória social

Até o início do século XX o discurso histórico era construído por historiadores a partir de documentos como fotografias, registros bancários, livros-caixa, diários pessoais, cartas, desenhos, objetos descobertos em pesquisas arqueológicas e jornais. Quem estava apto a produzir tais documentos, assim como os historiadores responsáveis por reuni-los e organizá-los como discursos sobre a história, eram pessoas pertencentes às elites (Le Goff, 1990, p.91). Logo, seus discursos serviam aos interesses destes grupos. No final do século XIX e mais precisamente no século XX o cinema, embrião do que entendemos hoje como audiovisual, surgiu nesse rol de documentos a serviço do registro social.¹

Joel Black, em seu ensaio *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*, aponta que a partir do século XX vive-se a era do filmado. O audiovisual está em tudo e não mais produzido apenas por um profissional, mas por todos os atores sociais dispostos a tal construção discursiva, posto que celulares e câmeras digitais fotográficas também funcionem como filmadoras, disponíveis nos mais variados preços, acessíveis às mais diversas classes sociais (BLACK, 2002, p.24). Não é mais necessário ir ao cinema ou ter televisão para estar em contato com o audiovisual. Ele está em todo lugar, na Internet, na TV, no cinema, em *outdoors* eletrônicos, em alguns meios de transportes, no celular, etc. Ele diz “a natureza fílmica do século ainda está para ser reconhecida” (BLACK, 2002, p.2). Se antes o produto impresso continha credibilidade pelo respeito à palavra escrita, hoje o audiovisual tem ainda mais credibilidade pelo efeito de real que transmite. É o que Black define como “*indexical sign*”, uma imagem diretamente ligada ao seu referente, com a mínima interferência de quem a produz. O grau de credibilidade aumenta de acordo com o veículo que a transmite, mas o alcance de convencimento de alguns vídeos postados, por exemplo, em um site como o *Youtube* (www.youtube.com), mostra que essa fronteira é bem sutil – como acontece em registros de campanhas eleitorais, feitos pelos próprios eleitores à revelia de candidatos ou da mídia profissional e disponibilizados com intuito de denúncia.

¹ A ecologia da mídia sustenta uma transferência do lócus de formação do conhecimento a partir das novas mídias. Niel Postmam vai usar essa teoria para pensar a educação.



Figura 1 - vídeo de celular que virou furo jornalístico e até material de campanha para o candidato adversário.



Figura 2 - Imagens produzidas pela imprensa, mas somente divulgadas na Internet em período eleitoral

Joel Black questiona se as novas tecnologias alteraram, de certa forma, o que entendemos por realidade, já que elas estão presentes em todo registro do século XX. Seguindo a premissa kantiana de que “a razão não compreende senão aquilo que ela mesma produz segundo um projeto seu” (KANT, 2005, p.26), pode-se entender que sim, as novas tecnologias alteram a forma de compreensão da realidade, porque elas

fazem parte do projeto racional da sociedade contemporânea. E o audiovisual demonstra muito bem em sua história as transformações desse “entender o mundo”, sobretudo se considerarmos o produto fílmico como um objeto de consumo. Essa compreensão de mundo passa um pouco pelo que o cineasta Andrei Tarkovski definiu como uma “busca pelo tempo perdido”, por parte do público:

O contato entre o diretor de cinema e o público é exclusivo do cinema, no sentido de que comunica uma experiência impressa na película através de formas intransigentemente afetivas, e, por isso, convincentes. O espectador sente necessidade destas experiências substitutivas como compensação por aquilo que ele mesmo perdeu ou que lhe faltou; vai a seu enalço numa espécie de “busca do tempo perdido”. E, em que medida essa experiência recém-adquirida será humana, depende apenas do autor. O que é uma responsabilidade enorme! Por isso, acho bastante difícil entender quando os artistas falam de liberdade absoluta de criação. Não entendo o que querem dizer com tal espécie de liberdade, pois me parece que, se optamos pelo trabalho artístico, encontramos-nos acorrentados pela necessidade, presos às tarefas que nós mesmos nos impomos e à nossa vocação artística. (TARKOVSKI, 1998, p. 215/216)

Entendo que o que Tarkovski chama de “necessidade por experiências substitutivas”, algo em contraposição a algo que “faltou” ao público, possa passar pela habilidade do cineasta em traduzir o cotidiano numa narrativa histórica, que pela sensibilidade e recursos estéticos tocara o público a ponto de fatos importantes não virem a cair no esquecimento coletivo. O espectador, assim, não parece estar consciente de que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A construção da história no imaginário social sai então das salas de aula (meio da história oficial), passando a ocupar espaços públicos e privados cada vez maiores, à medida que se desenvolvem as inovações tecnológicas. E cada vez mais, os historiadores vão perdendo espaço no papel de organizadores dos documentos e construtores do discurso histórico, para jornalistas e cineastas.² A exemplo, disso pode-se observar que ao fim de cada ano as emissoras de televisão produzem um programa especial de retrospectiva, no qual contam os fatos históricos do ano a partir das imagens que foram produzidas no seu curso. Assim como fatos de destaque tornam-se documentários ou mesmo filmes de ficção pretensamente comprometidos em aprofundar os fatos tratados superficialmente no jornalismo diário.

O referencial histórico é algo fundamental na formação da identidade do sujeito (HALL, 2003); é a partir dele que se pode entender a qual universo social pertencemos,

² Segundo Andreas Huyssen, a obsessão contemporânea pela memória revela o medo do esquecimento. E que por isso a mídia a torna cada vez mais disponível.

de onde viemos e para onde estamos indo, e o que podemos fazer para contribuir no projeto de um mundo melhor. Quando o indivíduo busca um telejornal, um documentário ou um filme que se proponham a um discurso de um fato histórico, ele está buscando o que a sociedade a qual pertence convencionou como verdade daquele fato. Supõe-se que tais discursos imagéticos estejam pautados em documentos e que sua narrativa procure ser o mais fiel ao que se tem referência sobre o mesmo. Joel Black considera que o audiovisual é “A” mídia para a cultura de massa, porque além de ser a mais consumida, é a que mais se alimenta da própria cultura de massa. Por isso teria sido apropriada pela publicidade e entendida por muitos críticos como um fabuloso meio de exercer o poder, chamado até de “o quarto poder”. A estética padronizada e de fácil leitura do entretenimento esconderia as reais intenções do autor do discurso. Para o autor, o audiovisual não pode ser reduzido ao entretenimento, já que está presente “em tudo”. Ele destaca o filmado como um meio “literal”, gerador do efeito de realidade através de um grafismo exponencial cada vez mais explícito. O público confere credibilidade aos discursos realistas produzidos no audiovisual e constrói a partir dele o seu referencial histórico.

Quando falamos em comunicação de massa e representação social, a responsabilidade do discurso multiplica-se à proporção do alcance do seu público, já que, de acordo com Jonathan Crary, em *Techniques of the Observer* (1990), o homem desenvolve sua leitura de mundo a partir da relação com os dispositivos óticos – vemos o mundo através das lentes que criamos. Vivemos na era do filmado; construímos nossa identidade a partir da leitura da história da humanidade, antes emblemática na literatura e agora nas telas audiovisuais (CRARY, 1990). Ou seja, os produtos de comunicação de massa são responsáveis pela construção da memória e identidade social (ou são intimamente ligados a ela). A dimensão dessa responsabilidade não pode ser ignorada, principalmente se o produto midiático é realizado com recursos públicos, como é o caso dos filmes que serão analisados aqui posteriormente³. O de Bruno Barreto é financiado pelo BNDES, pela Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo e por recursos captados através das leis do audiovisual e de incentivo à cultura; o de Padilha, patrocinado pela empresa Aster Petróleo, com captação através da Lei do Mecenato. Frente a isso, quais os limites da baliza da licença poética na ficção documental? O público, parte integrante de uma sociedade duplamente contribuinte (a

³ O viés político do debate não será aprofundado neste estudo, mas não poderia deixar de ser mencionado.

arrecadação de seus impostos financia o filme, para num segundo momento pagar por entradas no cinema), espera estar consumindo um “documento” sobre o “real” – pelo menos é assim que ambos os filmes foram divulgados – e não necessariamente uma construção subjetiva.

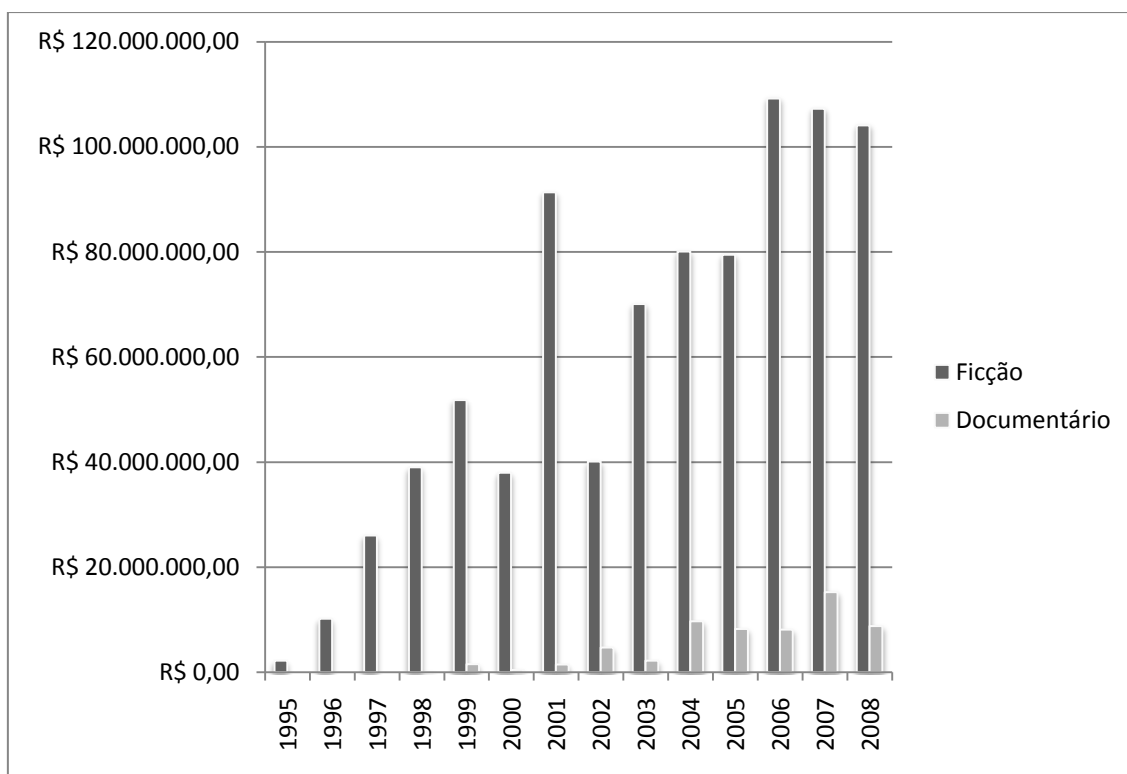


Figura 3 - Dados fornecidos pela ANCINE sobre a arrecadação de verba pública para realização de longas metragens nacionais no período de 1995-2008

Atualmente, o poder da construção da memória social se encontra nas mãos da indústria cultural; e sua maior motivação é a política de mercado. É a lei do lucro. Interesses econômicos de uma minoria sobressaem aos interesses e direitos da sociedade. Os profissionais da indústria cultural são forjados numa sociedade em crise de identidade e os interesses são ligados mais à noção de uma corporação transnacional que a idéia de Estado-nação, não havendo responsabilidade sobre os impactos das realidades propagadas na sociedade, e sim seus efeitos na corporação. Ou seja, o lucro. Interessa ao produtor a boa vendagem do seu produto, e para isso se visa o público internacional e suas demandas de representação do grotesco em detrimento dos efeitos dessa representação na vida dos representados. Talvez por isso não nos seja possível compreender algumas construções do real, que pela distância de seu referencial, muitas

vezes nos parecem absurdas – como imagens de um Brasil exótico, especialmente atraentes para espectadores estrangeiros, mas nem por isso fidedignas. (FREIRE-MEDEIROS, 2009)

Todo o exposto aqui, até agora, não quer dizer que falte um código de ética ou de responsabilidade social da mídia. O ideal de responsabilidade social entende que a mídia não deva ignorar o sistema econômico e buscar a obtenção do lucro, mas tenta colocar essas funções junto à promoção do processo democrático e a informação do público – “o público tem o direito de saber”, e esse direito pode ser vendido como qualquer produto. Esse mesmo fundamento democrático, no entanto, pode levar ao pensamento de que qualquer tentativa de formação de uma baliza ética para produtos culturais pareça pura e simples censura (ao direito de expressão e à liberdade de imprensa). Assim, a função democrática dessa construção comunicativa seria convertida em um dispositivo de defesa direta de uma postura capitalista do produtor audiovisual, já que o mesmo, ao menos no Ocidente, é levado a inserir sua obra na indústria cultural, numa lógica de mercado. Estes conceitos, no entanto, são ainda muito recentes e, com a fragilidade dos sistemas de formação, é cada vez mais difícil incorporar códigos de ética ao comportamento profissional – sob o risco da pecha de “censura”.

Como Brissac diz, o *mediascape* é a realidade onde os indivíduos vivem hoje. Se ele está certo, e acredito que esteja, não só jornalistas devem ter responsabilidades com o direito do público, mas todos os envolvidos na indústria cultural e na construção dessa suposta realidade. Quando um autor decide narrar uma estória⁴ pontuada no tempo e no espaço, com referentes definidos e nomeados na esfera social, ele deixa de fazer a “arte pela arte” para fazer um discurso social com possíveis consequências reais na vida das pessoas (ao menos na vida daqueles que estão sendo representados em sua narração). Acredito que os excessos da mídia (me refiro aqui tanto ao cinema quanto ao jornalismo), conforme criticava Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, conjugados dentro da estética do “choque do real”, de Beatriz Jaguaribe, não devam ser descartados nos casos de ambos os filmes analisados aqui, sobretudo se considerarmos interesses mercadológicos que cercam os produtos audiovisuais (o “choque do real” vende) e se seguirmos os apontamentos de Noël Carroll a respeito da importância das intenções assertivas autorais. A licença poética não pode, ou não deveria, de acordo com preceitos

⁴ Refiro-me à estória com E para estória e história, por entender que histórias nunca existiram de fato uma vez que toda história é apenas uma versão dos fatos e não a realidade em sua essência.

básicos do regime democrático de direito, invadir limites sentidos como calúnia ou difamação, sob risco de disputa judicial.

2.1

A construção da realidade e as teorias realistas

Para falar sobre uma tendência à *estética do real*, é preciso entender o que se define como *estética do real* no cinema brasileiro do século XXI. Não se quer aqui discutir o quanto de verdade esses filmes apresentam, visto que, *a priori*, a verdade é inatingível se não naquilo que em sua essência é possível de ser representado (FOULCAULT, 2007), tratando-se em verdade de um discurso construído pela sociedade, segundo os padrões vigentes em tempo e local determinados. Isso não significa, entretanto, que o indivíduo seja capaz de viver socialmente fora dessa realidade construída. Para manter a “ordem das coisas”, ele se vê obrigado a seguir um parâmetro de comportamento para não ser considerado louco ou transgressor, e, conseqüentemente, ser excluído.

Em *Crítica da Razão Pura*, Immanuel Kant desenvolve sua argumentação sobre como o homem se relaciona com a realidade e a representa. O autor define que “A matéria do conhecimento são as impressões que o sujeito recebe dos objetos exteriores, enquanto a forma exprime a ordem na qual essas impressões são colocadas” (KANT, 2000). Nesses termos, qualquer expressão, comprometida ou não com seus objetos motivadores, é extraída de uma experiência real, embora não possa apreendê-la em sua totalidade. É o que Pierre Bourdieu vai dizer em sua obra *A Distinção*, quando defende que o gosto é construído socialmente por um processo de construção do gosto social, como resultado das verdades que determinado grupo decidiu concordar que existem:

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação (BOURDIEU, 2007, p. 9).

Assim, ao gostar desse ou daquele filme, o sujeito se insere num determinado grupo social. A construção do gosto não é o convencimento retórico, mas a construção

da realidade individual a partir das experiências de vida as quais a sociedade submete o sujeito.

Como o filme se configura não só uma oratória, mas uma experiência sensorial, ele passa a ser uma ferramenta de construção do gosto. Essa função social do filme se torna mais determinante quando a proposta do autor vai além do entretenimento, em direção à construção da memória social. Nesta pesquisa identificamos que alguns artistas brasileiros do audiovisual contemporâneo têm escolhido se comprometer com a narrativa dos fatos sociais em seus discursos. Interessa-nos descobrir o porquê destes objetivos, e se esta escolha vai além da opção estético-mercadológica.

As estéticas realistas são várias e cada uma pode ser desdobrada em outras tantas. James Dudley Andrew oferece um panorama da formação da teoria realista em *As principais teorias do cinema*, 2002. Refere-se ao realismo no primeiro cinema como uma tentativa de concorrência aos filmes realizados para entretenimento. O intuito seria atrair o grande público e tornar o espetáculo do real um evento lucrativo. É o cinema documental de Grierson, que visava o financiamento estatal (ANDREW, 2002). Outro tipo de realismo apontado por ele é o engajado, exemplificado pelo cinema russo soviético com seu rigor estético e metodológico. Nesse caso, a produção fílmica torna-se ferramenta de produção da consciência política do cidadão. O autor também aborda o documentário e o neo-realismo, como escolas estéticas realistas. É importante observar que Andrew trata de teorias, não da história da estética realista, e se limita aos teóricos que considera referências nesse tema: André Bazin e Siegfried Kracauer (ANDREW, 2002). As teorias do realismo no cinema atravessam as décadas posteriores em espaços menores, em função do surgimento do estruturalismo, que propunha um sistema de significação complexo e ainda não completamente superado. A busca de solução para essa complexidade leva a pós-modernidade a trazer o pós-estruturalismo. É comum a confusão no uso desses termos, e só os estou usando na medida em que se faz necessário enxergar uma sutil ruptura ainda não datada, mas perceptível nas relações comunicacionais e conseqüentemente nas representações sociais. Aqui, se entende, a partir do pensamento de Michel Perters em *Pós estruturalismo e filosofia da diferença*, a pós-modernidade como um período histórico e pós-estruturalismo como um desdobramento de uma linha teórica de análise da construção do discurso.⁵ O pós-modernismo seria um desdobramento da era moderna, quando a mistura, o hibridismo, a

⁵ Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Lacan são pensadores importantes dessa linha teórica.

mestiçagem de culturas, estilos e modos de vida iniciados no modernismo se faz agora de forma irreversível. No pós-estruturalismo o sujeito, passaria a ser o simples resultado do processo de produção da cultura social, algo já bem desenvolvido por Pierre Bourdieu com o conceito de inculcação. Ao contrário do estruturalismo, não se pode falar de sistematização. O pós-estruturalismo só é possível na pós-modernidade. (PETERS, 2000)

É nesse quadro de pós-estruturalismo na pós-modernidade que Beatriz Jaguaribe desenvolve o conceito de “choque do real”, que se emprega aqui para trazer as concepções de Bazin e Kracauer para o contexto deste estudo. Se Andrew diz que “Podemos ver desde o início que a teoria realista do cinema está intimamente ligada ao senso da função social da arte” (ANDREW, 2002, p.91), Jaguaribe define o “choque do real” como as

(...) estéticas realistas visando suscitar um efeito catártico no leitor ou espectador (...) está relacionado a ocorrências cotidianas, históricas e sociais (...) quer desestabilizar, a neutralidade do espectador/leitor sem que isso acarrete, necessariamente, um agenciamento político (JAGUARIBE, 2007, p.100/101).

A estética entendida como “choque do real”, que admite-se aqui ser a vertente do realismo praticado no cinema brasileiro de ficção contemporâneo, consiste num misto de visão mercadológica que estava presente já no primeiro cinema, com o senso da função social da arte que marca a teoria realista exposta por Andrew.

2.2

“Inspirado” ou “baseado” em fatos reais – representação poética e reflexão objetiva

Suponhamos que ao chegar ao cinema nos deparemos com dois cartazes:

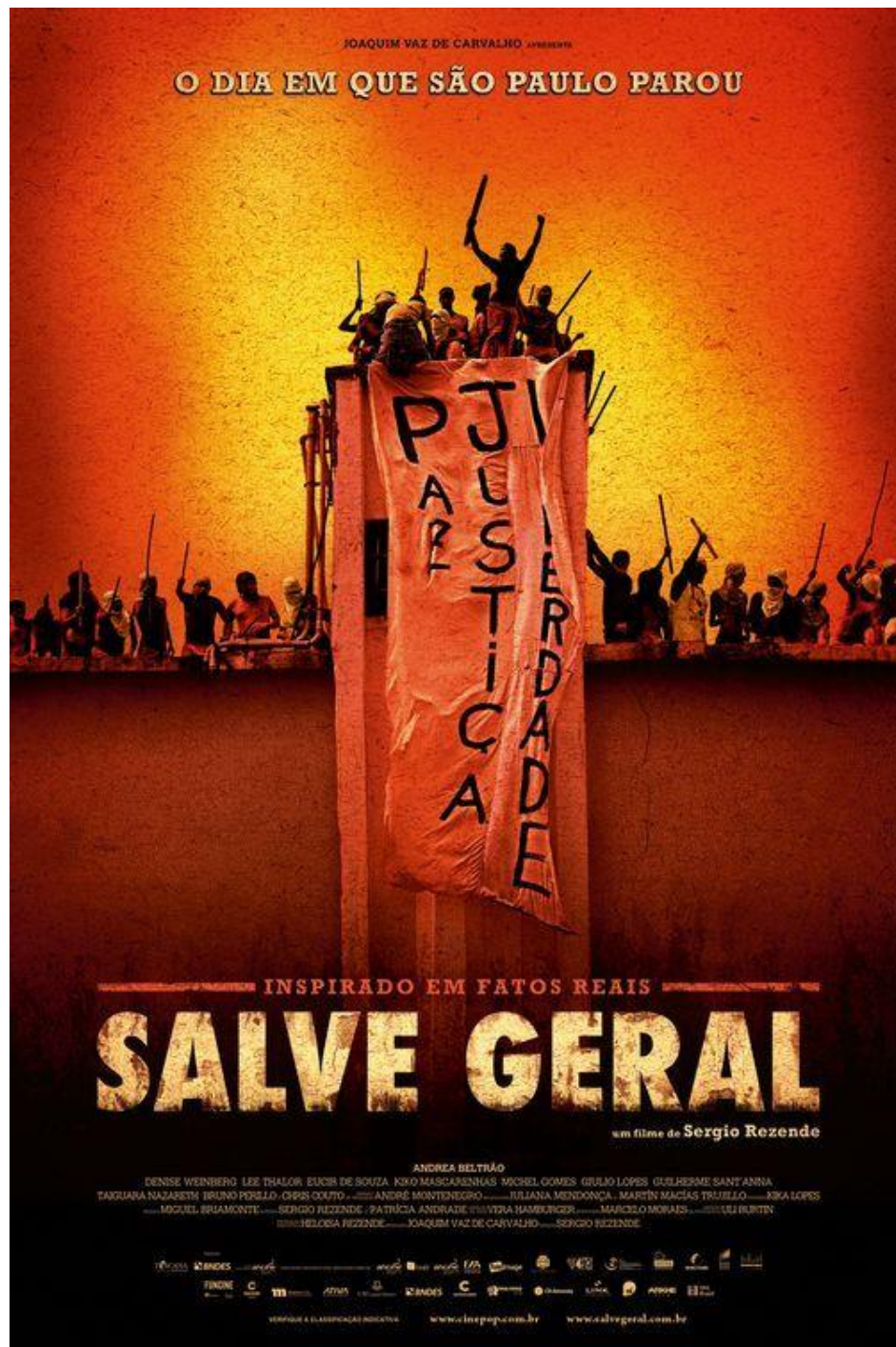


Figura 4 - Cartaz do filme *Salve Geral*

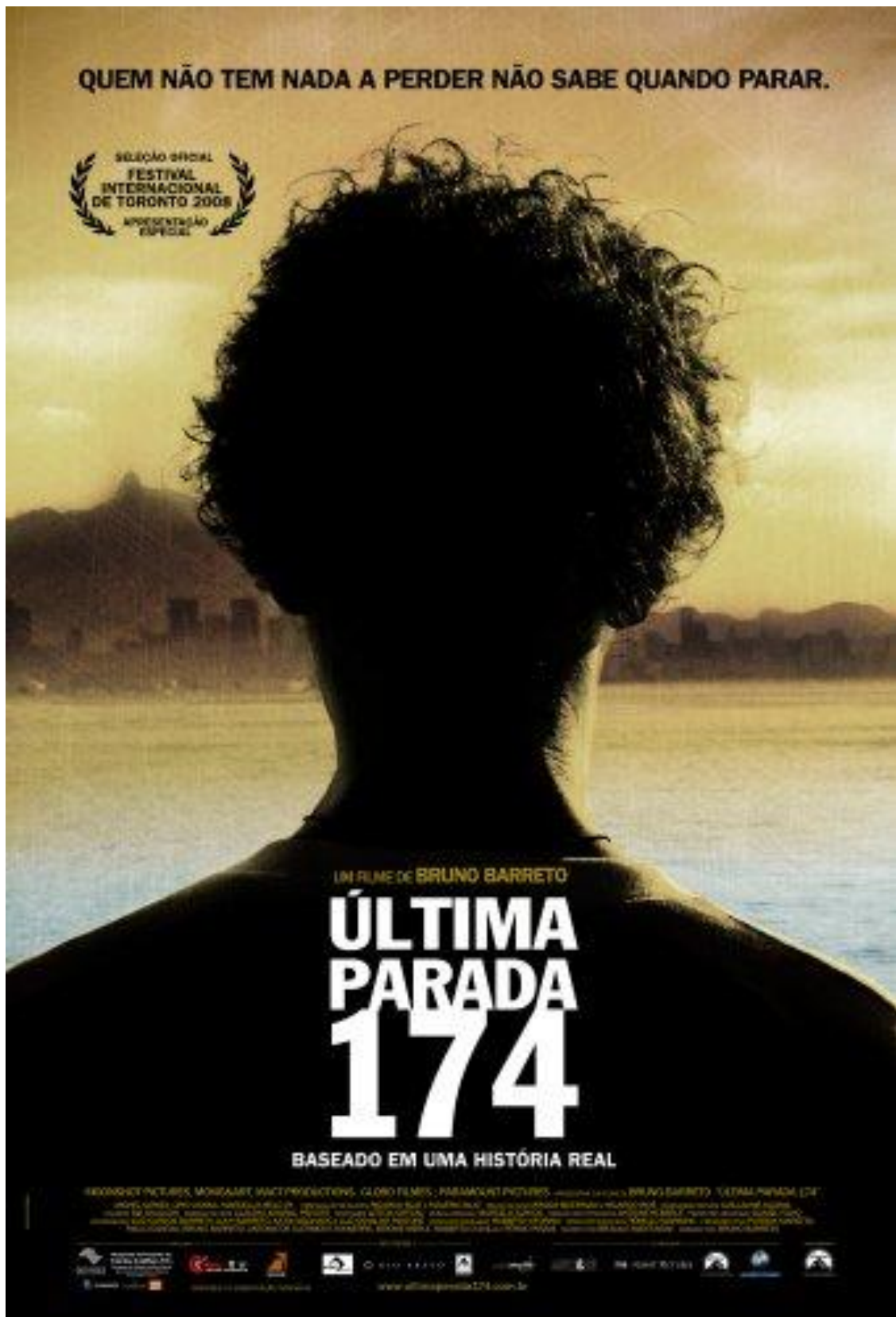


Figura 5 - Cartaz do filme *Última parada* 174

Em ambos apresentados há uma indicação do tipo do filme que nos é oferecido. Um se trata de uma inspiração em fatos reais, outro se diz baseado em uma história real. Mas o que significa isso? Não seria, assim como o discurso do trailer, um acordo com o usuário da representação? Para entender que acordo é esse, busquemos o sentido das palavras segundo o dicionário Aurélio:

1. Baseado – (Part. de basear) **Adj.1.** Firme, fundamentado, abalizado. 2. Seguro do próprio valor ou habilidade. 3. Astuto, sagaz. 4. *Bras.S.* Experimentado, experiente. 5. *Bras.N.* E Bem feito, bem acabado.
2. Inspirado – (Part. de inspirar) **Adj.1.** Que procede sob o influxo de uma inspiração mística ou poética. 2. Que tem ou revela inspiração (6), verdadeira inspiração: *poeta inspirado; um poema inspirado; discurso inspirado.* 3. Teol. Diz-se dos autores dos livros canônicos da Bíblia. – **S.m.** 4. Aquele que revela inspiração (7).

Posto isso, podemos concordar que o filme que se diz inspirado faz uma referência ao evento que despertou sua criatividade, enquanto o outro, ao rotular-se como baseado está garantindo ao público que sua produção é resultado de uma base firme de conhecimento e pesquisa. Mais do que um mero discurso publicitário, em ambos os casos, acredito que as frases de “baseado” ou “inspirado” em fatos reais servem àquilo que Noël Carroll definiu como o cinema de asserção pressuposta;

(...) uma condição crucial que define a asserção pressuposta é a de que esta envolve uma intenção assertiva, por parte do cineasta, de que o público adote uma postura assertiva com respeito ao conteúdo proposicional do filme. (...) um filme é de asserção pressuposta se e apenas se envolve uma intenção de sentido por parte do cineasta que fornece a base para a compreensão de sentidos pelo público, assim como uma intenção assertiva por parte do cineasta que serve como base para a adoção de uma postura assertiva pelo público. (CARROLL, 2005, p. 90/91)

Creio que a intenção de sentido de cineastas, ao optarem pelo uso de tais frases em suas obras, esteja diretamente ligada a uma intenção de reflexão social, um sentido que demarca que seus filmes estão procurando explorar uma situação “real”, vivida pela sociedade. Daí esperar-se que o emprego dos termos exerça tanto fascínio no público, a ponto de ser usado como um discurso publicitário, mas não um mero, inocente e inconsequente artifício de fins somente propagandísticos – justamente porque esta forma de propaganda só pode ser considerada como tal por chamar a atenção para uma série de fatos incrustados na problemática social: o produto cultural em questão trata de

peças que “realmente” existem ou existiram, as consequências de seus atos interferiram diretamente no cotidiano urbano, quando não, “isso poderia ter acontecido com você”. Acredito que a forma como o filme se apresenta se “vende”, faz parte da obra. As informações pré-filme conduzem o olhar do espectador a uma direção e qualquer ruído nesta comunicação pode levar a representação ao descrédito do público.

Pode ocorrer de, uma vez na sala de cinema, o espectador não ser atendido pela promessa de venda do filme e isso acarretar em duas consequências: no primeiro caso, se o espectador atento percebe que o filme é mais documental do que se propunha, a reação, em geral, seria positiva, como se o filme superasse suas expectativas. Afinal, tratamos de um produto “baseado” ou “inspirado” num acontecimento real; ele comprou entretenimento e ganhou conhecimento “extra”. Mas em um hipotético segundo caso, se o espectador atento percebe que no lugar de um discurso fundamentado como prometido, o que se oferece é uma ficção descolada do referente à representação, o natural é que desperte um sentimento de confiança traída, já que comprou uma informação que não foi entregue pelo produto. Quebrado o acordo, o futuro dessa representação pode ser o insucesso (comercial, intelectual, crítico, etc., já que critérios de “sucesso” são relativos), representado, em primeira ordem, numa baixa bilheteria – a não ser que consideremos que justamente por isso o produto fílmico esteja cercado de polêmica, algo que pode elevar a procura por parte do público. Daí, julgo importante que o público saiba que não está consumindo uma narrativa *ipsis literis*, mas sim cinema de asserção pressuposta ou filmes de traço pressuposto, de acordo com Carroll.

O tecido social somente é coeso porque somos peritos em discernir as intenções alheias, incluindo as dos cineastas. Não há nenhum fundamento para pensar que, por princípio, as intenções dos outros são inescrutáveis. De fato, não o são. (...) Os estudiosos do cinema e das humanidades geralmente se mostram reticentes à idéia da intenção autoral, porque acreditam que argumentos poderosos, com nomes como “falácia intencional” ou “morte do autor”, evidenciaram que as intenções autorais são inacessíveis, ou que assim deveriam ser consideradas. Mas tais argumentos são inconclusivos, e vários autores (entre os quais me incluo) já têm procurado demonstrar extensivamente as razões por que são também equivocados. (...) ainda que os referidos argumentos fossem incontroversos, não constituíam razão para uma atitude cética com relação às intenções assertivas exigida pelos filmes de asserção pressuposta, pois a falácia intencional e a morte do autor dizem respeito à interpretação do sentido dos textos, e não à sua categorização. (CARROLL, 2005, p. 96/97)

O Brasil é atualmente um estado democrático. Pressupõe-se que em estados democráticos haja liberdade de expressão. No que tange ao formato ficcional essa liberdade ganha proporções muitas vezes desmedidas ao ponto de não se saber quais

seriam os limites éticos dentro das várias estéticas que compõe este tipo de representação. O pavor de uma medida que restrinja a livre criação, vista como o retorno da censura dos tempos da ditadura militar, mesmo que se atenha à defesa da privacidade ou da integridade moral de um indivíduo, ou a direito de resposta sobre uma representação ou colocação política, abafa o pensamento e o diálogo acerca desses limites – como se para a ficção tudo fosse permitido (o problema, aí, reside no fato de que algumas ficções são “baseadas” em fatos “reais”). Afinal, já que as intenções do autor são, em geral, consideradas inacessíveis, seja pela falácia intencional ou pelo conceito barthiano da morte do autor, elas acabam existindo sem balizas éticas formais. O que se propõe aqui não é de forma alguma cercear a criatividade da experimentação artística ou mesmo a liberdade de expressão. Mas sim esclarecer problemas de categorização fílmica e procurar lançar luz sobre as questões aqui apontadas que residem nas intenções de assertividade autoral, além de procurar identificar onde começa o direito do outro (espectador) em adquirir um produto fiel ao que lhe foi prometido e o direito do outro (pessoa/sociedade representada) em ser representado sem prejuízos à sua vida pessoal. Seguindo a premissa democrática de que o direito de um termina quando começa o direito do outro, podemos, talvez, chegar a um parâmetro dos limites da representação social no cinema de ficção.

Formalmente, de acordo com o significado de “inspiração” em dicionários, o que se espera de um filme “inspirado” em fatos reais seria uma construção poética acerca dos fatos, que dá margem à imaginação e à livre expressão – algo que não exclui possibilidades de reconstrução de acontecimentos que podem ter realmente acontecido, mas que não foi possível, por qualquer motivo, registrar. Algumas ficções inspiradas em fatos reais realizam isso com tamanha naturalidade que produzem um entendimento do fato, muitas vezes, mais convincente que os próprios registros oficiais e históricos. Com o passar do tempo tendem a se tornar fontes de referência do ocorrido, ainda que todos tenham ciência de que não passa de uma ficção, por mais realista que seja. O filme *Bicho de sete cabeças*, de Laís Bodanzky é um bom exemplo disso. Em entrevista à revista *Isto é* (Disponível em: bichodesetecabeças/clipping), a diretora revela que nunca quis fazer desse filme uma ficção, por isso teria usado todos os recursos de linguagem de um documentário – as locações são reais, os figurantes são pessoas do local de filmagem, a atuação é naturalizada – mas ainda assim é um filme de ficção, apenas porque não é um registro do relato narrado, mas uma narração baseada num livro, assim como foi *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e *O que é isso companheiro*, de Bruno

Barreto – todos filmes que informam ao espectador que foram realizados com base numa produção literária não ficcional. De toda maneira, creio ser cabível a sugestão da alcunha de cinema de asserção pressuposta a esses produtos.

Já o que se espera de um filme “baseado” em fatos reais, pelo próprio peso da palavra, é que ele apresente informações que se confrontadas com fontes fidedignas possam ser confirmadas, ao contrário da inspiração onde se permite vôos criativos e construção de personagens fictícios para compor a narrativa dramática. Neste filme o que se espera é uma reconstituição dos fatos já apurados pelos órgãos responsáveis a fim de levar a público um discurso organizado desta apuração, muitas vezes, dispersa pela mídia diária. Penso que, neste caso, o uso do discurso de que este tipo de cinema tenha uma “base” real, uma intenção assertiva mais marcante que uma “inspiração”, aproxima o produto fílmico à idéia de cinema de traço pressuposto de Carroll:

O conceito de cinema do traço pressuposto é distinto do de cinema da asserção pressuposta. Este último é, em geral, mais amplo, pois se refere a obras cujo realizador tem as mais diversas espécies de intenção assertiva, ao passo que o cinema do traço pressuposto diz respeito apenas aos filmes cujos realizadores têm uma intenção assertiva muito particular, qual seja, a de que as imagens sejam entretidas como uma asserção de que são traços históricos. A noção de cinema do traço pressuposto compreende a dimensão “documental” que muitos associam ao chamado cinema documentário. (CARROLL, 2005, p.94)