A VIDA ESTÁ BASEADA EM FATOS REAIS

I

COMO O CINEMA APRENDEU A MENTIR

Rosebud

"O melhor filme já feito", continua a ser a avaliação previsível de *Citizen Kane*, em oito de cada dez obras dedicadas ao cinema. A bomba que soltou Pauline Kael em 1971, apontando um erro fatal no roteiro de Herman Mankievicz (depois de restituir-lhe o crédito negado por Orson Welles, pelo qual ganharia em 1942 o único Oscar da sua vida), me parece um desses acontecimentos meio negligenciados que interpretam algo fundamental daquilo a que se referem, neste caso, o cinema enquanto tal.

Eis a falha notada no roteiro: *ninguém estava lá* para ouvir o moribundo cidadão pronunciar a sua famosa última palavra, razão de ser do filme mesmo. E, de fato, como se pode ver na tela, a enfermeira entra *depois* de ouvir o barulho do enfeite ao quebrar-se. O homem morreu só e abandonado de todos, *ergo*, tudo que se segue em decorrência daquele botão de rosa (*rosebud*), que os jornalistas do filme pretendem fazer

desabrochar até abarcar o sentido da vida do falecido, nunca poderia ter acontecido[1].

Por que digo que há aqui algo de essencial, não apenas sobre um filme, *este* filme, mas sobre *todos* os filmes; algo que concerne ao cinema mesmo? Porque sem querer revela-se o mecanismo pelo qual este nos fascina. O que o comentário maldoso, envenenado mesmo, de Pauline Kael mostra é o que não deve aparecer para que o encantamento não se rompa. Trata-se de um *recalque necessário*.

E por falar em recalque, permita-se-me dizer que sempre se menciona a contemporaneidade entre o cinema e a psicanálise, mas raramente tira-se a menor conseqüência da tal sincronia. Ela é tratada como uma coincidência, não como uma comunidade de estrutura. Voltaremos sobre isso.

Minha única objeção ao perspicaz argumento crítico em defesa da objetividade, é que não me parece exato afirmar que ninguém estava presente junto ao leito de morte do cidadão Kane. Estávamos *Miss* Kael e eu, entre outros: o cineasta ali nos colocara, a favor da verdade e contra a verossimilhança.

Parafraseando Gala[2], digamos que se Orson Welles o fez de propósito, isso seria magnífico, mas se o fez sem se dar conta, seria sublime. A armadilha de Welles, como a de Henry James[3], não está destinada aos incautos. Foi armada para

---

[1] Pauline Kael (cf. *The Citizen Kane Book*; edição comemorativa dedicada a este filme, cujos dados editoriais não lembro, mas que pode ser consultada na biblioteca da ECA-USP).

[2] Prefácio a *El mito trágico del* Angelus *de Millet*. Barcelona: Tusquets, 1980

[3] *The Notebooks of Henry James*, (eds) Matthiesson & Murdock, OUP, New York, 1976

engrampar os lúcidos, que não se conformam com as aparências. Não há mérito em lograr os tolos ou os indiferentes. Em determinadas circunstâncias, reflete Poe[4], a saída mais inteligente talvez seja agir como um *dupe*.

Ato falho ou gesto espirituoso, o truque de Mankiewicz / Welles consiste simplesmente em aproveitar o traço mais característico do cinema — aquele, portanto, em que menos reparamos —, a ilusão do espectador de estar assistindo, através do *olho de uma fechadura*[5] gigante, uma cena da qual está excluído, para fazer cair o público pelo seu desejo de *voyeur*.

O cinema, sobretudo o cinema americano, toma o maior cuidado para que não apareça, para que se esqueça, a quarta parede, a que falta, e detrás da qual encontra-se a câmera, isto é, *o ponto de vista*.

Pierrot Le Fou

Assistam *Pierrot Le Fou.* O que faz Godard? Primeiro, faz a atriz dizer ao ator: "precisamos fazer direito que isto aqui não é um filme". Parece uma ironia, mas não é, já que a menção ao cinema dentro de um filme é um lugar comum que serve para esconder melhor o fato de *o cinema* mesmo, pela sua forma, já ser uma *máquina irônica*. Ou seja, um filme se refere a si mesmo, mesmo e sobretudo quando mostra outra coisa.

---

[4] Edgar Allan Poe "*The purloined letter*" in .

[5] Há de se convir que a figura do olho cabe com mais precisão ao buraco da fechadura que a qualquer outro buraco.

Depois, porém, no meio de uma conversa dentro da "realidade diegética" (o tempo e o espaço dentro da trama), Belmondo nos inclui com um comentário, nos faz participar diretamente da conversa com a namorada, que não acha nada demais e continua com seu assunto[6]. Isto, sim, é uma subversão das convenções cinematográficas, cuja regra de ouro é: jamais lembrar a câmera ao espectador. Aqui Godard faz como Magritte com seu quadro *Isto não é um cachimbo*, vira irônico para valer e faz o filme dizer: "isto *é* um filme". Ele já tinha feito isso antes *de facto* (mostrando o cenário como cenário, os cadáveres como bonecos, um cadáver no quarto de quem ninguém se ocupa, etc.), mas agora ele faz isso *de jure.*

Note-se que falar em "narração" cinematográfica é usar uma figura de expressão tirada da literatura, já que em cinema não existe narração, a não ser quando um ator conta alguma coisa diretamente à platéia ou a outro ator. Assim que a câmera começa a mostrar o que se passa, digamos, deixamos de ser ouvintes ou leitores para nos tornarmos *testemunhas*, espectadores, dos fatos mostrados.

"Baseado em fatos reais"

Alguns filmes, que não são documentários, acrescentam a observação de que foram baseados em fatos reais. Trata-se de um apelo de marketing, mas caberia perguntar por que saber

---

[6] O casal está tomado de costas enquanto dirigem pela estrada em um carro conversível com a capota aberta. Lá pelas tantas, no meio de uma discussão com a namorada, Belmondo vira rapidamente para a câmera e comenta: "as mulheres são todas iguais". A mulher se vira para ele surpresa e pergunta: "com quem você está falando?" E ele: "com o público". Depois continuam discutindo esquecendo-se de nós, na platéia.

disso faz diferença na hora de ir ao cinema. Tudo se passa como se nos fosse poupado o trabalho de "suspender a descrença" de que falava Coleridge. Podemos crer no que nos é mostrado, por mais inverossímil que pareça, porque nos foi dito que tudo isso aconteceu *mesmo*.

Aos seis anos, quando tinha recéio de que eu não acreditasse em algo que ele me contaria, meu filho usava a fórmula "vi no *Discovery Channel*". Tinha percebido minha fé no discurso da ciência e apelar a ele era como acrescentar um metatexto que dizia: "o que vem a seguir é verdade". Note-se, o recado não é "créia em mim"; anuncia uma verdade abstrata que não depende de interpretações; que já foi provada ou demonstrada. Não é à toa que as fraudes científicas demoram tanto em ser desmascaradas, é da natureza do discurso da ciência fazer esquecer que não há discurso que não seja *du semblant*, como diz o outro.

No dia seguinte ao escândalo conhecido como *O Caso Wilkomirski*, depois que o livro tinha se transformado no acontecimento mais importante da literatura testemunhal desde Anne Frank e Primo Levi, e livro de referência para os Estudos sobre o Holocausto, em Jerusalém, estive com uma colega judia que ficara em estado de choque ao saber que não passava da invenção de alguém que só tinha estado nos campos como turista e nem judeu ele era.

Como ficavam os sentimentos dela, que o livro despertara, se tudo fosse mentira? Não, não era possível que fosse falso. Tudo menos isso! Tinha de ser verdade! E então, a vejo lançar-se a uma tentativa desesperada de preservar a existência de

Wilkomirski[7] a qualquer preço. A sua rede de segurança contra a queda do livro do seu *status* de "literatura testemunhal" foi tecida com conceitos que iam desde a "verdade psíquica", de Freud, até o "inconsciente coletivo", de Jung. Tudo para cumprir com a tarefa de convencer, a si mesma, antes de mais nada, que *apesar* de ser forjado, mesmo assim, o testemunho era verdadeiro.

Eu acrescentaria que era verdadeiro *precisamente* por ser forjado, mas seu testemunho o era da verdade da fantasia, que o gênero documentário se empenha em ocultar. Desejaria ser claro neste ponto, *não* digo que *Fragmentos* revele a verdade inconsciente do Sr. Grosjean, mas que a credibilidade de Wilkomirski desvenda a *função da fantasia como organizadora da realidade*, digo, da realidade *factual*. Freud denominava *proton pseudos*, "mentira originária", a fantasia traumática na origem do sintoma histérico atual. E o toque de gênio que inaugura a psicanálise foi dessistir de procurar os fatos por trás da ficção mas reconhecer o valor etiológico da ficção mesma. Foi isso que

---

[7] Em 1995 Binjamin Wilkomirski, clarinetista profissional e luthier morador da parte alemã da Suiça, publicou uma memória intitulada *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (mais tarde publicado em inglês como *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*). No livro, descrevia o que afirmava serem as suas experiências como criança sobrevivente do Holocausto. Em agosto de 1998, um escritor e jornalista suiço chamado Daniel Ganzfried questionou a veracidade de Fragmentos em um artigo publicado no semanário suiço Weltwoche. Ganzfried arguia que Wilkomirski conhecia os campos de concentração como turista apenas, e que, longe de ter nascido em Latvia, na Polônia, ele era Bruno Grosjean, filho ilegîtimo de uma mulher solteira chamada Yvonne Grosjean de Biel, na Suiça. O menino tinha sido mandado a um orfanato, de onde tinha sido adotado pelos Dössekker, um casal da classe alta suiça sem filhos. O livro foi saudado pela crítica no mundo todo e ganhou diversos prêmios, entre eles o *National Jewish Book Award* nos Estados Unidos, o *Prix Memoire de la Shoah* na França, e o *Jewish Quarterly literary prize* na Grã Bretanha. Wilkomirski chegou a ser comparado a Elie Wiesel, Primo Levi e Anne Frank. Foi convidado a participar em programas de rádio e televisão como testemunha e especialista e foi entrevistado e gravado para arquivos sobre a Shoá.

me levou a fazer observar à minha perturbada colega que se tinha algo de real nessa história toda era precisamente os sentimentos dela despertados pelo livro, independentemente de que a personagem com quem ela empatizava fosse fictícia.

Uma vez participei de uma mesa redonda com um jornalista que tinha escrito uma biografia sobre um craque histórico de futebol, banida por um processo movido pela família do biografado. E algum imprudente na mesa soltou a fórmula "a realidade tem estrutura de ficção". Para quê! O autor ficou furioso. Também pudera, acabara de concluir horas e horas de pesquisa documental e de entrevistas para nada. Um ano de trabalho foi para a lixeira, só porque algúm familiar se sentiu ofendido pela imagem do jogador mostrada pelo livro, e me chega um psicanalista sabichão para dizer que não há diferença entre realidade e ficção. Dá licença!

De modo inverso à contestação da biografia em nome da realidade do craque, a revelação da irrealidade do Wilkomirski alterou o *status* da sua biografia incontestada. As palavras eram as mesmas, mas a obra, não. Muitos críticos, talvez os mesmos que antes se encantaram com ele, insistiram que *Fragmentos* não tinha já qualquer valor literário. “Uma vez que a pretendida inter-relação entre a narrativa em primeira pessoa, a história dos campos de extermínio que ela conta e a realidade histórica é comprovadamente falsa, o que era uma obra prima vira kitsch[8]” (Maechler, 2000, p. 281). Por que? Porque ao cair de *nonfiction*

---

[8] Stefan Maechler, *The Wilkomirski Affair: A Study in Biographical Truth*. New York: Schocken Books, 2000.

para *fiction* o livro perde a aura que o tornava encantador. Em um ensáio sobre regras de estilo literário, Guy de Maupassant observa que "a verdade não é verossímil". Ou seja, para podermos acreditar em um fato, não basta que ele tenha acontecido, deve ser narrado de uma determinada maneira e não de outra. Vira kitsch, então, porque uma vez que sabem (mas, quê sabem?), os leitores não podem continuar a se iludir à vontade. Ao lhe ser retirada a tarja "baseado em fatos reais", o estilo por si só não basta para sustentar a credibilidade do relato.

A tarja "baseado em fatos reais" ajuda a esconder melhor de nós mesmos que *não existe fato que não seja apreendido mediante uma fantasia*. O "fato puro" não passa de uma ilusão. A biografia, o documentário ou o jornal diário, televisionado ou não, não apresentam fatos brutos, mas respondem a regras de composição; são, por dizer assim, um gênero entre gêneros. Gênero que se pode imitar, até tal ponto que uma fraude consiste precisamente em iludir os peritos, que chancelam um quadro pintado por outro ilusionista, o suiço Hans Von Meegere, como um "*real Vermeer*", por exemplo[9]. Na tarja "baseado em fatos reais" existe portanto um poderoso fator publicitário para empurrar as vendas de livros e filmes, que eu chamaria o "fator *menganaqueugosto*".

---

[9] Referência ao caso de Hans van Meegere, condenado por vender ao nazista Göring parte do patrimônio artístico holandês: teve que pintar um Vermeer na frente do juiz, depois avalizado por um perito, para provar que nada tinha tirado, já que a obra era forjada.

Por isso, *o cinema não sabe mentir*, ou, melhor, não tem como dizer "eu minto". Isso não quer dizer, porém, que não nos engane, já que o faz o tempo todo. Quando nos logra, toma o maior cuidado de botar a culpa pelo engano sobre um dos personagens do enredo; cedo ou tarde, deixa bem claro que estamos vendo cenas "irreais", do ponto de vista da realidade diegética; dramatizações da versão de uma das personagens de ficção —como a reconstituição de um crime feita segundo orientações do acusado[10].

Jamais o cinema mostraria cenas do ponto de vista impessoal da câmera objetiva que, depois, se revelassem falsas. Seria como pedir ao público que não acredite no que vê. Um filme que fizesse isso seria, no melhor dos casos, visto como uma comédia e, no pior, como um absurdo. Fracasso de bilheteria, seguramente.

Orson Welles, então, *não* está nos contando: "era uma vez um homem muito rico e muito cruel, que morreu sozinho e abandonado, na mansão em que morava". Orson Welles está nos *mostrando* Charles Foster Kane morrendo só e esquecido do mundo. E este drama íntimo, que não devíamos estar assistindo, só não nos parece patético e obsceno, porque esquecemos

---

[10] *Roshomon*, de Kurosawa, seria talvez um bom exemplo deste cinema agnóstico. Uma série de versões sobre um fato, que não são decididas pela autoridade suprema do realizador. Ele não opta por nenhuma, nem costura as versões, contraditórias entre si. O cineasta nos deixa com a impressão de que os fatos são incognoscíveis.

nossa presença impotente frente à agonia do outro, do lado de cá da tela[11].

Até a última tomada, em que os dois planos se separam, estamos na mesma posição dos jornalistas da ficção, ou melhor —e este seria o toque de estilo que propús qualificar de magnífico ou sublime—, as personagens da realidade da trama foram colocadas na mesma posição de saber ou de ignorância que nós, espectadores (testemunhas?). Elas, como nós, viram Kane morrer pronunciando seu "rosebud" e, como nós, desconhecem o que isso possa querer dizer. Só nos separamos delas na seqüencia final. So nós, da platéia, ó santa ilusão!, terminamos sabendo.

Quando o cineasta nos revela, antes de deixar-nos, a chave do enigma: o *referente* do nome *Rosebud*. Quase chegando ao fim, o diretor corta uma fenda entre as opiniões públicas de um lado e do outro da tela, ao dar a esta última uma informação que aquela não tem[12].

Acredito que Orson Welles teria se deliciado vendo uma jornalista "de verdade" confirmar, no próprio gesto de rebaté-la, a tese que os jornalistas "de mentira" foram chamados a

---

[11] O engessado impotente frente a uma janela, encenado por James Stewart em *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, metaforiza muito bem a posição do espectador de cinema. Quando decide atravessar a janela, sai matando todo mundo na sala de cinema.

[12] Buñuel toma sua distância irônica deste efeito, quando, em seu *O charme discreto da burguesia*, nos mostra o grupo de convidados a um jantar que descobre, para seu espanto, que a mesa à qual sentaram está montada sobre um palco e que, do outro lado há uma platéia esperando por sua atuação. A "realidade" do jantar aparece engavetada entre duas platéias: uma dentro e outra fora da tela. O resultado é cômico.

demonstrar, a saber, que nenhuma biografia alcança o real, apenas versões.

A última tentação, em relação à armadilha de Welles, é acreditar-se livre dela quando se percebe seu mecanismo. É nesse momento que ela funciona com maior eficácia. Porque denunciar a falta de verossimilhança do filme só pode ter o intuito de encontrar refúgio no que o último grande utopista antes de Marx, Hegel, denominava a racionalidade da realidade. Recusar-se a seguir os passos dos jornalistas atrás do sentido de *Rosebud*, em nome do realismo, nada mais é do que uma profissão de fé. Porque a crença de que os fatos falam por si próprios, fora de um discurso que os apresenta como fatos, não é apenas uma crença mas uma verdadeira *política*, na qual a mídia (e não só ela) está, hoje, mais engajada do que nunca.