

Pandemia abalou ainda mais a estabilidade dos suportes midiáticos tradicionais

Pandemic further undermined the stability of traditional media

**ENTREVISTA COM VERA LÚCIA FOLLAIN DE FIGUEIREDO
EDUARDO MIRANDA SILVA¹**

RESUMO

A necessidade do isolamento social, diante da pandemia da Covid-19, desestabilizou a produção cultural e os lugares tradicionais do cinema, do teatro e da literatura, diminuindo a distância entre os campos artísticos. Esse fenômeno, que historicamente ocorre na literatura a partir de suas relações com o jornalismo e o audiovisual, “transformou o que era uma opção, isto é, o deslizamento das obras de um meio para outro, numa solução compulsória”, como explica Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Na entrevista a seguir, a pesquisadora defende a narrativa ficcional como espaço de resistência e subversão, tema central de seu recém-lançado livro “A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política”.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção; Narrativa; Mídia; Política.

ABSTRACT

The need for social isolation, in the face of the Covid-19 pandemic, destabilized cultural production and the traditional places of cinema, theater and literature, reducing the distance between artistic fields. This phenomenon, which historically occurs in literature based on its relationship with journalism and audiovisual, “transformed what was an option, that

is, the slide of works from one medium to another, in a compulsory solution”, as explained by Vera Lúcia Follain de Figueiredo. In the following interview, the researcher defends the fictional narrative as a space of resistance and subversion, a central theme of her recently launched book “A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política”.

KEYWORDS: Fiction; Narrative; Media; Politics.

Há pelo menos 30 anos, ficção, narrativa e América Latina têm sido os ingredientes de um robusto amálgama construído nas investigações de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, professora associada do Departamento de Comunicação da PUC-Rio e pesquisadora do CNPq. Em razão disso, suas obras se tornaram referência para os estudos interdisciplinares entre cinema e literatura no Brasil e suas aulas e palestras costumam ser concorridas. “Da profecia ao labirinto: imagens da História na ficção latino-americana contemporânea” (1994), “Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea” (2003) e, mais recentemente, “Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema” (2010), que vem sendo adotado em cursos de pós-graduação e graduação de ambas as áreas, são algumas das obras às quais se soma, agora, “A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política”. O último título, lançado em 2020, em parceria da Editora PUC-Rio com a Relicário, alerta de forma particular para os perigos resultantes dos ataques à ficção e reivindica o lugar do pensamento sem ancoragem na realidade também como forma de sobrevivência das utopias e da possibilidade de pensar mundos para além da “adesão pedestre à vida cotidiana”, como a autora sinaliza na presente entrevista. As novas configurações da literatura na contemporaneidade, como a letra expandida na cultura midiática, o estatuto das imagens técnicas frente à nostalgia da ideia de um mundo verdadeiro e o lugar do intelectual nos dias de hoje são alguns dos assuntos que não escapam do olhar da pesquisadora. Nos últimos anos, Vera Follain também vem analisando as representações do mundo do trabalho, outrora eixo central das ciências sociais, problematizadas no cinema brasileiro, bem como as rupturas e permanências no audiovisual latino-americano quando as memórias da ditadura dos pais passam a ser narradas pelo ponto de vista dos filhos. “A seu jeito, afinada com o individualismo reinante, uma nova

geração de narradores busca se inserir numa tradição de relatos orais ou escritos, ficcionais ou documentais sobre o passado sombrio de países da América do Sul”, pontua a professora.

EDUARDO MIRANDA SILVA: No âmbito das narrativas ficcionais, audiovisuais ou literárias, quais as repercussões temáticas ou formais da suspensão da vida normal, em função da pandemia da COVID 19, você destacaria?

VERA LÚCIA FOLLAIN DE FIGUEIREDO: Do ponto de vista temático, são várias as obras que encenam as peculiaridades da vida cerceada pela pandemia, seja abordando as limitações impostas à vida cotidiana pelo viés do humor, seja chamando a atenção para o sofrimento físico e psicológico decorrente da propagação do vírus, seja trazendo uma reflexão mais geral sobre fatores econômicos e políticos responsáveis pela expansão da doença. Do ponto de vista formal, sabemos que o isolamento social determinou, no campo do audiovisual, a opção por soluções domésticas, sem o recurso a aparatos de filmagem mais sofisticados, o que, evidentemente, interfere na fatura das obras, abrindo espaço para uma estética caseira, distante dos efeitos dos grandes estúdios. Surge uma estética do confinamento, em consonância com a revisão das escalas de valor que nossa época nos obrigou a realizar. Um exemplo bem expressivo dessa alteração, sem prejuízo da qualidade artística dos resultados, pode ser visto na série de curtas-metragens *Feito em casa* (2020), coordenada pelo chileno Pablo Larraín e lançada pela Netflix. São 17 vídeos de 4 a 11 minutos, inspirados pela pandemia da Covid-19, feitos por cineastas de diversos países e produzidos com as câmeras que os diretores tinham em casa, às vezes filmados com os celulares. Em alguns episódios, a simplicidade dos recursos materiais é inversamente proporcional à riqueza criativa.

Na literatura, a chamada autoficção, que já vinha declinando antes mesmo da pandemia, parece bastante esgotada: a escrita de si perde fôlego diante dos dramas que afetam a coletividade.

EMS: Na atual pandemia, vemos teatro em mídias eletrônicas, *streaming* avançando sobre a hegemonia das salas de cinema, entre outros cruzamentos. Essas hibridizações se intensificaram no contexto presente?

VLFF: As interseções entre os campos da produção cultural, assim como o trânsito de narrativas por vários meios e suportes, como sabemos, não são de hoje, embora tenham chegado ao paroxismo com as tecnologias digitais. Basta pensar na íntima relação entre literatura e jornalismo que se estabeleceu no século XIX. Em função da nova economia da escrita instalada com a multiplicação e transformação dos jornais, os romances passaram por mutações, em decorrência, inclusive, do fato de serem publicados em capítulos, sob a forma de folhetins, nos jornais. O entrelaçamento entre a prosa literária e a reportagem está na origem das convenções de representação que caracterizaram o romance realista, do mesmo modo que a proximidade com a nascente cultura periódica abre caminho para o surgimento do conto policial e da crônica moderna. Por outro lado, se o cinema sempre lançou mão do material literário, esse diálogo obedeceu a diferentes motivações, realizando-se de maneiras diversas conforme o momento. Nesse sentido, para Robert Stam, com a *Nouvelle vague*, nos anos de 1960, já estaríamos lidando com a proposta de uma colaboração transartística de mídias.

A pandemia, dispersando as plateias, transformou o que era uma opção, isto é, o deslizamento das obras de um meio para outro, numa solução compulsória, abalando ainda mais a estabilidade dos suportes tradicionais, e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre os campos artísticos.

EMS: No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a ficção brasileira audiovisual esteve muito ancorada na imagem documental. Hoje, vemos o cinema nacional afinado com o cinema de gênero, sobretudo a ficção científica e o terror. Que tipo de significado podemos enxergar nessa mudança?

VLFF: Essa é uma das questões que norteiam o meu último livro, *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*, lançado no ano passado. Ao longo da segunda metade do século XX, acentua-se, nos centros hegemônicos da cultura ocidental, a tendência de crítica às narrativas com princípio, meio e fim, cuja trama se constitui pelo encadeamento causal dos fatos. Em oposição aos fechamentos teleológicos, aos ilusionismos da cultura de mercado, cada vez mais, se valorizou o inacabado, o fragmentário, ou seja, tudo que pareça se contrapor ao “efeito hipnótico” da intriga, frequentemente associado à ficção. O documen-

tal com sua abertura para o imprevisto ganhou, então, proeminência. O reconhecimento das possibilidades subversivas da ficção foi cada vez mais restringido ao fato de permear os discursos tidos como documentais, abalando o regime de verdade que pressupõem.

Mais recentemente, o cinema brasileiro de ficção parece ganhar novo vigor com o recurso às convenções genéricas, particularmente as do terror. Creio que a recorrência da mediação dos gêneros narrativos não se deve apenas ao desejo de atingir um público maior, mas serve, principalmente, ao propósito de quebrar a ilusão referencial, chamando a atenção para aspectos estruturais da narrativa, além de colocar o texto em diálogo com a cultura em que está inserido. Por esse viés, o terror tem servido como instrumento agudo de crítica social, como se vê em filmes como *Trabalhar cansa* (Brasil, 2011) e *As Boas maneiras* (Brasil 2018), ambos de Juliana Rojas e Marco Dutra. Nestes filmes, recorre-se ao gênero “filme de terror” para fazer uma crítica contundente das contradições sociais no país e dos impasses criados para o trabalhador pelo capitalismo neoliberal.

EMS: No início do século, o slogan de um programa chamado “DOC TV”, da TV Brasil, estimulava por meio de um edital a inscrição de documentários a partir do seguinte slogan: “Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer documentários”. Podemos subverter essa frase? Se sim, que ficções ainda podem e estão por serem feitas diante de uma realidade tão surreal?

VLFF: Quando ficção e realidade se confundem, dissolve-se a oposição. Para existir ficção, ela tem de se distinguir da realidade. O simples fato de você identificar uma narrativa como ficção já implica que ela é uma construção, que não tem compromisso, ao contrário da notícia, da reconstrução histórica, com a busca de uma fidelidade ao contexto externo. Por isso, a ficção não se confunde com a mentira. Ela constrói um mundo com suas próprias verdades, que acabam por iluminar o chamado mundo real. Como assinala [o antropólogo Marc] Augé, o simples fato de a ficção ter autor já significa que ela é uma construção de alguém. Por isso, teme-se que o mundo vire uma ficção sem autor. Isto é, uma construção que oculta o seu caráter de construção, que se vende como transparente.

Talvez não se trate, então, de substituir a ficção pelo documentário, mas de reafirmar a necessidade de imaginar mundos alternativos ao que chamam de mundo real, de distender os limites do possível. O declínio da ficção no campo da arte, em prol de uma adesão pedestre à vida cotidiana, reforça a convicção tão corrente hoje em dia de que devemos ser realistas, entendendo-se como “ser realista” aceitar que nada mais resta a fazer para tentar minorar os males que se abatem sobre nossas sociedades, que não existem caminhos alternativos ao capitalismo globalizado tal como se configura na atualidade.

EMS: Em seus dois últimos livros, mas sob aspectos diferentes, você aborda as ficções dos filhos. Agora, em “A ficção equilibrista”, você investiga romances de autores como Patricio Pron e Julián Fuks, cujos narradores são detetives da memória dos pais que viveram ditaduras latino-americanas. Há despolitização nessa retomada? Que diferença ocorre entre essas gerações quando pensamos na fatura ficcional do relato?

VLFF: Romances como *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patricio Pron, e *A Resistência*, de Julián Fuks, foram analisados no livro com o objetivo de rastrear os recortes temáticos e os impasses formais enfrentados na representação do passado traumático das ditaduras militares, por autores das gerações posteriores, cuja infância transcorreu durante os regimes totalitários. Nessas obras, com forte base biográfica, as narrativas são perpassadas pela subjetividade dos filhos, que buscam, sobretudo, a sua própria identidade: procuram compreender a trajetória dos pais para poder saber quem eles próprios são, qual o lugar que ocupam na História, que papel lhes foi reservado. Buscam reconstituir histórias alheias, partindo de uma investigação pessoal: não contam a história como lhes foi contada, não a repassam como foi registrada na memória dos pais, não endossam uma verdade colocada de antemão. Assim, a seu jeito, afinada com o individualismo reinante, uma nova geração de narradores busca se inserir numa tradição de relatos orais ou escritos, ficcionais ou documentais sobre o passado sombrio de países da América do Sul.

EMS: Em alguma medida, a narração em primeira pessoa tem influência nessa perspectiva menos macropolítica? O que a narração em primeira pessoa nos ensina? Você, inclusive, mostra o falseamento do

eu na obra de Rubem Fonseca. Qual é o peso da forma narrativa na abordagem de temas da história e da política na ficção?

VLFF: A convicção, acentuada no início do século XX, de que antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade, aponta para a crise do ato mesmo de narrar, colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um artil discursivo, ao que não tem sentido. Esse ceticismo diante da possibilidade de uma representação objetiva acentuou-se ao longo do século, colocando em xeque a estética realista.

A enunciação passa, assim, para o centro da cena, diluindo-se as fronteiras entre narrativa e discurso. Como consequência, a terceira pessoa foi cedendo lugar aos relatos em primeira pessoa, em que o narrador, frequentemente, se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza.

Na contemporaneidade, a prevalência da primeira pessoa na ficção caminha junto com a crescente afirmação de um tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho. Nesse sentido, o relato em primeira pessoa acompanhou a rejeição das abordagens universalizantes e das macronarrativas. No caso da literatura de Rubem Fonseca, no entanto, como você lembrou o “eu” não serve de ancoragem para nada, a primeira pessoa é sempre uma construção fluida, sem lastro.

EMS: O crítico de arte estadunidense Hal Foster, no recém-lançado “O que vem depois da farsa?”, sinaliza para uma “mudança de uma política da testemunha, fundada no ‘depoimento individual’”. Existe um cansaço em relação às narrativas testemunhais ou o mercado ainda absorve esse nicho?

VLFF: Creio que as redes sociais, ao mesmo tempo em que conferem visibilidade a sujeitos até então silenciados, também contribuem para a diluição da força desses depoimentos em função do excesso e da diversidade de discursos e confissões que abriga. Talvez o cansaço venha desse excesso. O número de seguidores, o depoimento que viraliza, têm

servido de termômetro para o mercado. De qualquer forma, me parece que o ambiente digital se tornou o grande palco dos testemunhos, que se espriam pelos mais diversos campos da experiência.

NOTAS

¹ Doutor em Literatura, cultura e contemporaneidade (PUC-Rio). edumirando@gmail.com