



Filmefobia (Kiko Goifman, 2009)

Entre documentário e ficção: Um estudo sobre sedução e manipulação da crença como recurso de divulgação a partir de *Filmefobia*¹

Isadora Ebersol²

Graduada em Cinema e Animação pela Universidade Federal de Pelotas

O presente artigo tem por objetivo investigar estratégias de divulgação utilizadas no filme *Filmefobia*, de Kiko Goifman - longa-metragem brasileiro que está na fronteira entre documentário e ficção. Partindo da possibilidade de que filmes neste estilo utilizem conscientemente a manipulação da crença nos materiais de divulgação para alavancar a audiência, a pesquisa busca elencar algumas estratégias publicitárias que servem para instaurar a dúvida, levando à sedução. A pesquisa busca compreender a relação de *Filmefobia* com a imprensa e, para isso, entra no campo teórico do estudo da sedução, de Jean Baudrillard, e no estudo do fingimento de real, de François Jost.

1. INTRODUÇÃO

“A única imagem verdadeira é de um fóbico diante de sua fobia”. Esta é a frase que impulsiona *Filmefobia* (2009), primeiro longa-metragem ficcional do diretor brasileiro Kiko Goifman, frase repetida, questionada e sussurrada inúmeras vezes pelo teórico Jean-Claude Bernardet durante o filme, também impulsionou este estudo sobre obras cinematográficas que estejam situadas entre documentário e ficção.

O objetivo deste artigo é pensar, a partir do longa-metragem

1 - Originário do trabalho de conclusão apresentado na UFPel como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Cinema e Animação, em 2011.

2 - isadora.ebersol@gmail.com

Filmefobia, os filmes que extrapolam a classificação de gênero e se utilizam de artifícios e códigos documentais para contar histórias ficcionais, misturando as duas vertentes em um filme híbrido, de forma a se apropriar da dimensão ética atribuída ao documentário e jogar com a credibilidade e crença do público nas imagens.

Percebe-se o jogo com a dúvida e a crença como um dos motivos para a venda desses filmes e a experimentação da própria linguagem do cinema como uma sátira da capacidade cinematográfica de “se fazer crer” pelo público.

Dentro deste estudo, procurou-se, então, focar na observação e análise da divulgação de filmes deste caráter e sua relação com a imprensa. Partiu-se de um problema que norteou a pesquisa: a dúvida que paira sobre a separação entre real e ficção é usada conscientemente como artifício publicitário na divulgação de filmes que transitam nesta região fronteira, visando à sedução do público pela curiosidade, mistério e polêmica e é potencializada na sua relação com a imprensa? Para responder a essa e outras questões, se fez necessário focar a análise em uma obra que pudesse ser inserida neste caráter de hibridismo e, para tanto, optou-se pelo longa-metragem brasileiro *Filmefobia* (2009), de Kiko Goifman³.

O filme de Goifman partiu de relatos sobre fobias e medos coletados através de um *site*⁴, onde os colaboradores poderiam se proteger sob um pseudônimo. Parte dos relatos enviados seria incorporada de alguma forma ao roteiro final. O filme mescla imagens de fóbicos reais, fobias reais, fóbicos interpretados através de atores e fobias interpretadas, onde os personagens são exibidos diante de máquinas e colocados frente a frente com suas fobias em situações exageradas e emocionalmente violentas, explorando os limites psicológicos daquelas pessoas - atores ou não - e explorando o jogo de crença na imagem trazida pelo estilo documental. *Filmefobia*, além da problemática do enredo e das imagens chocantes, nasce como filme dentro de um filme que fora abandonado. Trabalhando com a metalinguagem, potencializa seu jogo com a dúvida entre o caráter

3 - Kiko Goifman é antropólogo por formação e mestre em multimeios pela Unicamp. O cineasta brasileiro tem forte atuação como documentarista, tendo realizado diversos filmes documentários - *Morte densa* (2003), *Tereza* (1992), *Olhos Pasmados* (2000). Seu primeiro longa neste gênero foi *33* (2003), onde Goifman, que é filho adotivo, parte em busca de sua mãe biológica.

4 - Ver: <http://www2.uol.com.br/filmefobia/homex.htm>. Acesso em 28 Nov. 2011

de ficção e de documentário, já que o produto final é tido como o *making of*, realizado por Goifman, desta experiência documental sobre fóbicos e que estaria sendo dirigida pelo teórico e crítico de cinema, Jean-Claude Bernardet. Mais tarde, porém, os produtores confessam que não há e nunca houve documentário e sim, ficção.

Bernardet não classifica *Filmefobia* como ficção, documentário, tampouco falso e sim o chama de “autoficção”⁵, o que para o teórico, consiste em viver ficcionalmente a própria vida no cinema e trabalhar com a realidade que cada sujeito constrói para si. Para compreender esta ambivalência e para entender como o filme se utiliza conscientemente dela para criar dúvida, gerar polêmica, expectativa, seduzir e se divulgar, buscou-se, então, como construção teórica, trabalhar com o conceito de *fingimento de real* proposto por François Jost (2004 *apud* PENKALA, 2006), onde o filme buscaria a situação de representação da realidade histórica (entendida aqui como a verdade factual), a fim de causar determinada reação ou impacto, relacionando aos conceitos de artifícios publicitários de Nelly de Carvalho (1996), bem como a ideia de sedução trabalhada por Guiles Lipovetsky (2005), e Jean Baudrillard (1991). Pretende-se então, propor um diálogo entre estes e outros conceitos, a fim de compreender a manipulação da crença como mais um artifício de divulgação de uma obra audiovisual.

É importante perceber os processos pelos quais estas imagens ganham credibilidade na sociedade e como são usados, na divulgação de audiovisuais, os artifícios que dão diferentes graus de credibilidade à obra, fazendo com que, para o público, a dúvida entre o real e o ficcional seja levada aos mais variados extremos. Desse modo, este estudo contribui para o quadro teórico - ainda incipiente - sobre filmes que transitam nesta região fronteira e híbrida, focando em uma obra brasileira.

Filmefobia foi escolhido por ter participado de festivais tanto no gênero ficcional, como no gênero documentário⁶ e ter tido uma recepção polêmica do público no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2008, onde levou espectadores a saírem da sala de

5 - Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u429661.shtml>. Acesso em 28 Nov. 2011.

6 - Ver: <http://www2.uol.com.br/filmefobia/imprensa/index.html>. Acesso em 28 Jun. 2011.

exibição e a vaiarem⁷ quando o filme ganhou cinco candangos, dentre eles o prêmio de Melhor Filme do Júri naquele ano. Considera-se importante para análise e para este artigo que o público tenha insistido em categorizar *Filmefobia* como documentário e que a dúvida sobre seu caráter ficcional tenha se mantido, mesmo após confirmação do diretor e produtores.

Serão objetos de análise deste estudo textos e matérias veiculadas pela imprensa anterior e posteriormente ao lançamento de *Filmefobia* no Festival de Brasília. Para tal, foram selecionadas matérias do acervo digital da Folha de São Paulo, do ano de 2008 e 2009, e matérias publicadas na *web*. Serão também analisados os primeiros registros encontrados de divulgação vindos da própria equipe: o *blog* intitulado “*Filmefobia – Diário de Filmagem*”⁸, contendo relatos do roteirista da obra, Hilton Lacerda, sobre a gravação do filme durante o ano de 2007. É neste *blog* que a situação prévia do filme, sua realidade interna (diegética) é construída e informada ao público: nele o filme é colocado como uma experiência de caráter documental, onde o diretor é Bernardet e Goifman apenas realiza a captação do *making of*, como parte integrante da equipe de produção.

Os textos serão analisados observando-se a mensagem contida no material de divulgação e relacionando-a com os conceitos teóricos vistos até então no artigo.

2. SOBRE FRONTEIRAS

O ponto de partida deste artigo é a premissa de que o conceito sobre o que pode ou não ser chamado de documentário é bastante sugestível (NICHOLS, 2005), o que existe é a crença na imagem, em maior ou menor grau, que não tem, *a priori*, relação com a pré-disposição do espectador, ao assistir a um filme, em aceitar aquela história como parte de uma realidade interior pertencente à obra audiovisual. Entende-se crença, neste momento, por sensação de veracidade factual (correspondência direta) com o mundo histórico:

Certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar em uma correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas

7 - Ver: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,filmefobia-vence-o-festival-da-crise,284353,0.htm>. Acesso em 17 out. 2011.

8 - Ver: <http://filmefobia.blog.uol.com.br/> Acesso em 20 abr. 2012

efeitos de lente, foco, contraste, profundidade de campo, meios de alta resolução [...] parecem garantir a autenticidade do que vemos, no entanto, tudo isso pode ser usado para dar impressão de realidade ao que foi fabricado ou construído. (NICHOLS, 2005, p.19).

A impressão de realidade, aqui citada por Nichols, pode ser utilizada conscientemente na realização de um documentário, onde a declaração do realizador de que o produto se trata de uma obra documental, dentre outros elementos estéticos e narrativos, basta para que esta impressão de realidade seja dada ao espectador e comece a suggestionar a credibilidade. No caso da ficção, esta potencialidade de real é dada através da utilização e manipulação de elementos que remetem ao que se conhece acerca do gênero documental, convenções constituídas a partir de uma linguagem cinematográfica que vem se construindo ao longo dos anos, desde o nascimento do cinema. Para Nichols, todo o filme é um documentário, à medida que reproduz a cultura e a aparência do mundo que vivemos (NICHOLS, 2005) e dentro desta concepção, ele divide os filmes em documentários de satisfações de desejos - que seriam normalmente chamados de ficções - onde o realizador cria o mundo de seus desejos tornando-os concretos e tangíveis de alguma forma e o documentário social (neste caso, filmes não ficcionais) que torna concreto e tangível o mundo em que habitamos, o mundo histórico.

A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instigar a *crença* (aceitar o mundo do filme como real). (NICHOLS, 2005, p.19)

Partindo desta ideia, a diferença está na utilização de formas e linguagens que remetam a um ou outro tipo de gênero cinematográfico para manipulação da crença do público de que o filme se trata de uma realidade de um *mundo de desejos*, ou uma realidade *do mundo histórico*. Parte-se, portanto, da utilização consciente de linguagem documental, dada principalmente pela intenção do autor em buscar dar ao filme uma dimensão ética atribuída ao cinema documentário.

Desde o surgimento da fotografia, antes mesmo do nascimento do cinema, que a imagem toma o caráter de potencialidade de real e nos transmite uma impressão de autenticidade. A necessidade da humanidade em registrar o mundo e fatos da forma como são

dados factualmente fazia com que, antes da invenção do dispositivo fotográfico, o renascimento pintasse quadros com a tentativa de maior relação com a verdade, desenvolvendo técnicas de perspectiva e proporção que buscavam a verossimilhança. A partir do momento que a fotografia trouxe a capacidade de captar o exato momento estático da forma como ele se deu no tempo e espaço, os artistas não precisavam mais retratar a realidade e a arte trilhou novos rumos, dando origem a movimentos como o surrealismo, cubismo, impressionismo, dadaísmo, expressionismo, dentre outros.

Em 1895, com o nascimento do cinema, a capacidade de captar e transmitir uma impressão de realidade se expandiu com o uso agora da *aparência* do movimento na tela. No cinema, a ficção poderia ser comparada aos movimentos artísticos que surgiram após o renascimento, pois, ao contrário do que se define por documentário, a obra ficcional não carrega consigo a responsabilidade da verdade, embora esta possa ser uma escolha estética e formal do realizador da obra.

John Grierson, fundador do movimento documentarista britânico nos anos 1930, definiu documentário como um “tratamento criativo da realidade” (GRIERSON, 1997, p.65-66). O tratamento criativo admite, portanto, um ponto de vista sobre a realidade histórica, deixando, mesmo ainda no gênero documental, de ser a correspondência exata da realidade. Entretanto, historicamente, o documentário carrega até hoje a responsabilidade da potência de real. A divisão - se é que pode ser chamada assim - cada vez mais tênue entre documentário e ficção, desde sempre foi confusa e alvo de questionamentos e controvérsias. O marco do gênero documentário, *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), por exemplo, é alvo das maiores especulações acerca de sua “verdadeira realidade”. O filme realizado por Robert Flaherty é acusado de idealização da realidade, e fingimento de uma realidade que fazia parte da memória de Flaherty sobre a cultura daquela comunidade de esquimós do Ártico (os *Inuit*), quando a visitou em uma viagem anos antes. Os registros fílmicos que fez nesta viagem, porém, se perderam, e anos depois Flaherty voltou e quis filmar novamente a sua memória. Dentre o uso excessivo de narração, manipulação e maquiagem da realidade, de que é “acusado” ainda hoje, como a indução de práticas culturais que há anos não se faziam mais presentes na comunidade, Nichols destaca:

E também, um pouco menos abertamente, representa a ideia que Robert Flaherty faz da cultura Inuit. A ênfase numa família nuclear, reunida para o filme, e nas habilidades de Nanook como caçador – apesar do fato de que a maioria dos esquimós na década de 1920 já não se fiasse nas técnicas tradicionais mostradas no filme, por exemplo – pertence ao cinema de satisfação de desejos: é uma ficção sobre o tipo de povos e culturas que alguém como Flaherty deseja encontrar no mundo. (NICHOLS, 2004, p.30).

A partir da fala de Nichols, podemos relacionar esta manifestação da verdade de Flaherty (e não a verdade histórica da comunidade *Inuit*) com o conceito de “autoficção” que Bernardet usou para definir *Filmefobia*, onde a verdade consiste em viver sua própria realidade nas telas, a realidade que cada sujeito constrói para si e só pertence, como verdade, a ele.

Sendo a situação em frente à câmera pertencente à realidade histórica (factual) ou não, o cinema não deixa de ser parte de um registro, um “índice daquilo que registra” (NICHOLS, 2005, p.64), é, portanto, representação acima de tudo. A diferença entre estes filmes, filmes como *Nanook, o esquimó* e filmes de ficção está no tamanho do comprometimento com a realidade factual que esse registro pretende. Este comprometimento pode ser entendido, através de Jost, pelo que ele considera como *promessa de gênero*. Nas palavras do autor, o audiovisual “[...] é produzido em função de um tipo de crença visada pelo destinador, em contrapartida, ele só pode ser interpretado por aquele que possui uma ideia prévia do tipo de ligação que o une a realidade” (JOST, 2004 *apud* MUNGIOLI, 2006, p.64).

Para que consigam manipular a crença, conferir e gozar de uma dimensão de credibilidade do público, alguns filmes lançam mão de formas e linguagem documental, permeando, portanto, na região de fronteira do documentário e da ficção, o que, de acordo com Jost pode ser conceituado como *fingimento de real*. Para o autor, “Entre a realidade e a ficção há o fingimento. A ficção faz como a realidade; o fingimento faz como se fosse a realidade” (JOST, 2004

apud PENKALA, 2006, p.90). O fingimento, dado da maneira como conceitua Jost, não é buscar o realismo ou a verossimilhança, mas sim fingir estar mostrando a relação correspondente ao evento factual, portanto, esta região híbrida e intermediária entre os gêneros estaria sujeita a como o filme se enuncia e qual a *promessa de gênero* que lhe é conferida. Em outras palavras, percebe-se novamente a “crença visada pelo destinador” (JOST, 2004 *apud* MUNGIOLI, 2006, p.64), no caso, o realizador da obra audiovisual, ou a intenção do autor citada anteriormente, como importante processo na atribuição e manipulação da crença.

O conceito de “*autoficção*” que Bernardet usa para classificar *Filmefobia*, que seria a representação de uma realidade como se fosse (fingindo ser) a própria realidade factual, pode entrar na designação de fingimento de real de Jost. No caso de *Fimefobia*, Bernardet vive na tela o processo de aplicação de injeções no olho esquerdo como tratamento para a perda de visão gradativa que está o deixando cego. Estas injeções fazem parte do tratamento realizado por Bernardet na vida real. Goifman, que tem fobia de sangue, também vive isso na tela e “empresta” para o filme parte de sua realidade, desmaiando três vezes ao entrar em contato com o sangue⁹. Na atmosfera do fingimento de real, toda a equipe empresta suas fobias reais ao filme, os fóbicos, mesmo que interpretados, interpretam por vezes algo que faz parte da realidade de alguém, mesmo que não naquele tempo e espaço.

Partindo desta esfera de como o filme *quer* ser enunciado e como, juntamente com outros elementos, isso contribui para a crença, Jost ainda trabalha a ideia de que o fingimento muitas vezes é dado por elementos externos à obra, onde diz, sobre os programas de televisão: “(...) quando se estuda um programa de televisão, não se deve ficar restrito apenas à consideração do próprio programa, mas tem que estudar o que se fala a seu respeito, como se fala e o que se diz. [...]” (JOST, 2004 *apud* MUNGIOLI, 2006, p. 63). Jost ainda afirma: “O conjunto dessas fontes contribui para formular a promessa feita ao telespectador, promessa essa cujo cumprimento será necessário conferir no espaço representado pelo próprio programa [...]” (*op. cit.*, p. 63).

9 - Ver: <http://rollingstone.com.br/noticia/polemico-filmefobia-chega-aos-cinemas/>. Acesso em 20 Jun. 2011.

Podemos, então, compreender os textos de imprensa divulgados sobre o filme como parte do que Jost diz compor a situação extrínseca ao produto audiovisual. A criação desta atmosfera documental que começa a construir o jogo com a crença se dá nos elementos que rodeiam o filme, no que é falado na imprensa, no que é relatado pelos realizadores e divulgado ao público por algum tipo de veículo de comunicação. Nichols complementa:

Em *A bruxa de Blair* (Eduardo Sanchez e Daniel Myrick, 1999), para dar credibilidade histórica a uma situação fictícia, esse fascínio não se fia apenas nas convenções do documentário como realismo [...] ele também se utiliza dos canais promocionais e publicitários que cercam o filme propriamente dito e que ajudam a nos preparar para ele. Esses canais incluíam um site com informações preliminares sobre a bruxa de Blair, testemunhos de especialistas e referências a pessoas e acontecimentos reais, tudo planejado para vender o filme não como ficção, nem simplesmente como documentário, mas como as imagens originais de três cineastas que desapareceram tragicamente. (NICHOLS, 2005, p.18).

No caso de *Filmefobia*, a criação desta atmosfera se dá principalmente na divulgação da história *pré-filme*, usada para divulgar a realização de um documentário -dirigido por Bernardet - com relatos verídicos colhidos através de um *blog* de produção¹⁰ e que fora abandonado, onde, posteriormente, as imagens captadas no *making of* desta experiência documental são montadas, dando origem ao produto audiovisual que se conhece.

Ao tomar conhecimento de relatos desse tipo sobre o filme - veiculados pela imprensa e na maioria das vezes proferidos pelos realizadores - é criado no espectador um tipo de predisposição a aceitar aquele relato como verdade. Deste modo, pode-se dizer que parte do público que teve contato com essas informações tende a chegar na sala de cinema com um conceito pré-formado sobre a história do filme. De que modo, então, este conceito age sobre a divulgação da obra audiovisual? De que modo os realizadores utilizam desta atmosfera de crença e utilizam artifícios publicitários para a sedução?

10 - Ver: <http://filmefobia.blog.uol.com.br/>. Acesso em 29 Nov. 2011.

3. SOBRE SEDUÇÃO E RETÓRICA NA PROPAGANDA E EM FILMEFOBIA

Na qualidade de propagação de informação, ideias e valores (SANDMANN, 1993) a propaganda utiliza recursos estilísticos e argumentativos “ela própria voltada a *manipular*” (CARVALHO, 1996, p.9). Aqui, como propõe Carvalho, manipulação está ligada à ideia de convencimento, persuasão, e indo mais adiante, de sedução.

Fazendo cada vez mais parte da cultura moderna de grande difusão de imagens, a obra cinematográfica está cercada por esta atmosfera de canais publicitários, extrínsecos ao filme, que ajudam na preparação do público para recebê-lo, conforme já foi visto o proposto por Nichols e Jost. Esses canais seriam utilizados de forma consciente, assim como os artifícios da propaganda, para ao final, seduzir o público e levá-lo a uma determinada ação – no caso, ir assistir ao filme. Como explica Carvalho (1996), sobre a linguagem publicitária “há uma base informativa que, manipulada, serve aos objetivos do emissor. A diferença está no grau de consciência quanto aos recursos utilizados para o convencimento [...]” (CARVALHO, 1996, p.9).

Aqui se tentará compreender alguns desses recursos e como o emissor, nesse caso, o realizador da obra audiovisual, pode ter se utilizado deles conscientemente para seduzir o público.

Tanto a *crença* quanto o *fingimento de real* não agem sozinhos no processo de sedução e criação de expectativa. No caso de *FilmeFobia*, um filme que quer se valer da credibilidade do público e da utilização da linguagem documental para sugerir uma dimensão ética inerente ao filme documentário, toda a criação da história pré-filme e a predisposição do público em aceitar aquela história posteriormente como verdade contribuem para criar impacto e *polêmica*. A polêmica se dá, em uma primeira instância, pela dúvida e confusão que a aceitação daquele filme como documentário causa. Goifman afirma: “Eu considero *FilmeFobia* meu primeiro longa de ficção, embora ele contenha elementos documentais. Se fosse um documentário ‘puro’, eu seria preso”¹¹. Goifman se refere

11 - Ver: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/168/reportagens/show-de-horror/page-1.html/>. Acesso em 29 Jun. 2011.

à dimensão ética atribuída ao documental e parte do pressuposto de que as imagens de seu filme – chocantes e que levam o “fóbico” ao extremo psicológico – caso fossem “puramente reais” (parte de uma realidade aqui designada como factual) estariam ultrapassando limite do considerado ético. Para o público que já está disposto a aceitar o filme como experiência documental devido ao contato com a história pré-filmica, este confronto com o caráter antiético das imagens se mostra em forma de propagação da polêmica. Este foi o caso que levou muitos espectadores a abandonarem a sala de exibição na sessão de *FilmeFobia* no Festival de Cinema de Brasília em 2008, quando alegaram se tratar de tortura¹².

Neste caso, o que parece acontecer é que a utilização destes elementos – fingimento de real, crença, criação da história pré-filme – seja dada conscientemente como recurso publicitário: a criação de impacto que estimula o *interesse*. Carvalho (1996, p. 14), sobre a linguagem publicitária, destaca: “Impacto psicológico: efeito surpresa, despertar do interesse [...]”. O interesse será tratado como sensação do receptor a se sentir instigado a descobrir ou saber de algo. O interesse, neste caso, segundo Carvalho, pode ser despertado de diversas formas dentro da linguagem publicitária. De acordo com a autora, “acima de tudo, publicidade é discurso, linguagem e, portanto, manipula símbolos para fazer a mediação entre objetos e pessoas” (CARVALHO, 1996, p.12).

Adentrando a atmosfera da manipulação da linguagem e dos símbolos como artifício publicitário, como define Carvalho, podemos conceber uma relação, portanto, da linguagem publicitária com a sedução trabalhada segundo a tese de Jean Baudrillard, onde a sedução é colocada como artifício, como jogo de signos e de aparências, e como ritual. Nas palavras do autor: “Ora, a sedução nunca é da ordem da natureza, ela é da ordem do artifício, nunca da ordem da energia, mas é da ordem do signo e do Ritual” (BAUDRILLARD, 1991, p. 1). Mais adiante, o autor afirma: “A sedução apresenta o domínio do universo simbólico” (1991, p.13). Na tese de Baudrillard, a manipulação que molda as aparências não necessariamente mantém uma relação de fidelidade com a “realidade” e a sedução para o autor, seria, de forma geral, o ato de apropriar-se das representações a fim de encantar o outro e com isso causar uma pulsão de desejo.

12 - Ver: <http://rollingstone.com.br/noticia/polemico-filmeFobia-chega-aos-cinemas/>. Acesso em 20 Jun. 2011.

Uma das formas de manipulação de que fala Baudrillard, seria a apropriação deste universo simbólico de qual ele trata, a fim de apresentar partes de um todo, sem, no entanto, deixar conhecer o todo. Nas palavras do autor, “A sedução retira alguma coisa da ordem do visível” (BAUDRILLARD, 1991, p. 43). Com isso o público é instigado a saber mais sobre o todo, a descobrir o enigma criado pelo ato de esconder parte das informações. Retirando algo da ordem do visível, se provoca no público o sentimento de *curiosidade*. A curiosidade desperta o interesse e o desejo de construção da informação que não foi cedida ao passo que se converte em expectativa. Esta criação de segredo e enigma pode ser entendida também como sedução, de acordo com Guilles Lipovetsky (2004), a partir da ideia do espetáculo e de apropriação da subjetividade da sedução, onde ele destaca: “E isso influi sobre o imaginário das pessoas, aguçando-lhes o apetite pelo lúdico, pelo teatral, pelo espetáculo” (LIPOVETSKY, 2004, p. 35).

Em *Filmefobia*, grande parte destes conceitos podem ser identificados e interpretados como forma consciente de seduzir o público, de acordo com a manutenção deste espetáculo de apropriação de signos, manipulação de aparências, e jogo sutil com a subjetividade da tese de Baudrillard (1991). O fato dos realizadores divulgarem que o filme mescla imagens de fóbicos reais, com fobias inventadas e interpretadas, sem, no entanto, revelar quem é intérprete e quem não é, provoca o sentimento de curiosidade. Pode-se dizer que público é atraído por esta problemática a procurar construir e entender por si a informação que não é revelada. A *confusão*, outro recurso de que a linguagem publicitária e a sedução lançam mão, também busca atrair o espectador pela dúvida e provocar um instinto de confirmação e construção de informação. A dúvida é trabalhada em *Filmefobia* e filmes que transitam entre o real e o documentário pelo processo de ambivalência e transição entre os dois gêneros. No filme de Goifman, a dúvida quanto ao fingimento de real se potencializa, visto que realizadores “emprestam” aos personagens de si próprios no filme, seus medos e fobias reais, como o caso já mencionado de Bernardet e Goifman, dentre outros integrantes da equipe.

4. ANÁLISE

Foram selecionados, dentre exemplares pertencentes ao acervo¹³ da Folha de São Paulo, bem como matérias veiculadas pela web e textos extraídos do blog “Filmefobia – Diário de filmagem”, cinco textos para serem analisados, seguindo uma técnica desenvolvida para este estudo, onde privilegia-se a análise do material fazendo-se uma relação da mensagem veiculada no texto com os conceitos sustentados durante o artigo, a fim de compreender a utilização deles na divulgação de *Filmefobia*.

No texto 1, observou-se que a expressão “acordo com os fóbicos” (Folha de S. Paulo Ilustrada, 05 de agosto de 2008, p.4) começa a sugerir a criação de *dimensão ética* da aparição de fóbicos “reais” no filme e inicia-se a criação da *dúvida* pelo é ou não realidade factual. Outros elementos podem impulsionar a *curiosidade* do público, como a divulgação de que Goifman, Bernardet e outros componentes da equipe “interpretam personagens de si” no filme, o que, pelo visto na sustentação teórica, já começa a flertar com o *fingimento de real* da teoria de Jost e com a *autoficção* proposta por Bernardet. O texto ainda entra na designação de uma “atmosfera de documentário” que tem toda a relação com a apropriação consciente dos signos documentais para o fingimento de real. Também no texto 2 é inserida a questão do *fingimento de real* com a frase “[...] ficção que finge ser documentário” (Folha de S. Paulo, 30 de abril de 2009, p. 6). É divulgada a existência de uma “agenda secreta” que escondia dos fóbicos algumas das coordenadas das gravações. Tanto a divulgação da existência desta agenda, quanto a afirmação de que existiu a participação fóbicos verdadeiros durante o filme, se relacionam com a criação do mistério e do enigma que impulsionam a curiosidade e a sedução. Já no texto 3¹⁴, relato pertencente à história pré-filme, a *promessa de gênero* começa a se formar a partir de vários elementos dados pela própria “instância realizadora” do filme. Dentre esses elementos, pode-se destacar a indeterminação do filme como qualquer gênero, na medida que o texto o caracteriza sempre como projeto ou experiência e a presença de fóbicos reais. Um importante elemento que confere credibilidade à história pré-filme se dá na relação de profissionais da equipe e suas funções. Goifman, colocado como realizador do *making of* e Bernardet como

13 - Todos os textos e informações retiradas da página <http://acervo.folha.com.br/> nas referidas datas de publicação.

14 - Ver http://filmefobia.blog.uol.com.br/arch2007-10-07_2007-10-13.html#2007_10-08_21_00_40-125970151-0

idealizador e diretor do filme, faz relação direta com a realidade interna do filme (diegética), porém não com a factual, onde Goifman é o diretor do produto final e Bernardet, somente interprete de um diretor documentarista.

No texto 4¹⁵ novamente a afirmação da presença de fóbicos, sem designação, a relação da equipe fazem contribuição para a criação de credibilidade na história pré-filme e criação da atmosfera de documentário que se faz em volta da obra. Afirmações como “[...] veêm o projeto saltando para o abismo do esquecimento” e “[...] me aconselharam a parar com o projeto” (LACERDA, 2007) fazem ainda mais relação com a história pré-filmica, a qual indica que o filme se tratava de uma experiência documental que foi abandonada.

Já o texto 5 (Folha de S. Paulo, 17 de julho de 2009, p. 3) serviu para análise pela categorização arbitrária e fechada do filme como “documental”, onde divulgações desta natureza contribuem para a criação de uma predisposição já citada do público em aceitar que o filme seja documentário.

Percebe-se que o material de imprensa analisado diverge quanto à conceituação do filme, não havendo consenso definido quanto a sua determinação. Tais divergências surgem da dificuldade, ainda muito presente, de se delimitar esta região de fronteira entre gêneros, O que se percebe é a recorrência da categorização como “experiência”, “experimentalismo”, apesar de aceitarem o gênero oficial de ficção. Uma importante observação, no entanto, deve ser feita: nos dois textos retirados do blog “*Filmefobia – diário de filmagem*”, respectivamente referentes a primeira e última postagem no blog, em 2007, a dificuldade de conceituar a obra se mostra ainda maior. Tal dificuldade pode ser dada pelo estado ainda recente da produção, porém é mais natural que, na medida que a produção já estava sendo gravada, esta indeterminação seja parte do que podemos considerar de “determinação do autor”, importante elemento que confere à obra um rótulo que faz parte de como ela quer ser chamada, visando certo impacto causado por esta escolha.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciou-se o estudo teórico focando no conceito de *crença*, e partindo da ideia de que ela pode ser criada e modificada por um emissor através da relação e manipulação de signos. Esta manipulação pode dar-se de várias formas, e algumas delas foram abordadas neste estudo, como o fingimento de real, através da teoria de Jost (2004 *apud* PENKALA, 2006) e da sedução, através dos conceitos de Baudrillard (1991) e Lipovetsky (2005). A sedução, por sua vez, lança mão de vários recursos próprios para causar no público uma ação, no caso do filme, ao de ir assisti-lo. Ao longo do estudo, podemos perceber que estes recursos se complementam e são relacionados entre si: a instauração da dúvida que instiga a curiosidade. A vontade e a curiosidade despertadas no público são altamente responsáveis pela sensação de expectativa que, por fim, podem levar o espectador à ação.

Um ponto importante alcançado aqui é a visão de que boa parte da manipulação da crença, atribuição de credibilidade à obra, tenha a ver com fatores externos ao filme, como os canais publicitários que o cercam, de acordo com Nichols, e em como o filme pretende se enunciar – através da palavra do autor - tudo isso constituindo o que Jost (2004 *apud* MUNGIOLI, 2006) define como Promessa de gênero, ou seja, a criação consciente da atmosfera em que o filme será recebido. Em *Filmefobia*, esta atmosfera exterior e promessa de gênero são criadas principalmente na história pré-filmica fermentada pelos autores antes do lançamento do filme. A análise de textos divulgados pelos realizadores com este intuito pode servir para confirmar estas hipóteses.

Ao fim desta investigação, após análises e correlações entre conceitos de publicidade, pode-se entender o “experimentalismo” em *Filmefobia*, presente como definição do filme em boa parte dos materiais de divulgação analisados, como nada mais do que a utilização de signos já convencionados e testados pela linguagem publicitária a fim de criar determinada reação de impacto no público. Partindo deste entendimento, não poderia ser considerado, portanto, experimentação de linguagem, e sim forma consciente de autopromover um produto.

15 - Ver http://filmefobia.blog.uol.com.br/arch2007-10-28_2007-11-03.html#2007_11-01_21_28_44-125970151-0

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Silvana. “**Filmefobia**” mistura atores e fóbicos para intensificar exposição ao medo. Folha de S.Paulo: Folha Online Ilustrada: São Paulo, p. 1-1. 05 ago. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u429661.shtml>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

ARAUJO, Cíntia Langie. **A sedução nas telas do cinema**: uma análise dos trailers de Cazuza e Olga. Diss. (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - PUCRS. Porto Alegre, 2006. 146 p.

BARBOSA, Neusa. “**Filmefobia**” discute limites de documentário e ficção. Publicado no Jornal O Globo 30/04/2009 [online]. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/04/30/filmefobia-discute-limites-entre-documentario-ficcao-755515395.asp>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

BALLOUSSIER, Anna Virginia. **Polêmico Filmefobia chega aos cinemas**. *Rolling Stone* [online]. Abr. 2009. Disponível em <http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/5112/>. Acesso em: 20 jun. 2011

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas: Papyrus, 1991. 207 p.

CARVALHO, Nelly de. **Publicidade. A linguagem da sedução**. São Paulo: Ática, 1996

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder, a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FILMEFOBIA. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/filmefobia/>>. Acesso em: 28 jun, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2006.

GRIERSON, John. **Primeiros Princípios do Documentário**. Revista Cinemais, n.8, p.65-66, nov./dez. de 1997, Campinas.

JOST, François. **Seis lições sobre a Televisão**. Porto

Alegre: Sulina, 2004.

LABAKI, Amir. **É Tudo Verdade: reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: Francis, 2005.

LACERDA, Hilton. **Filmefobia**. Blog – Diário de filmagem. Disponível em <<http://filmefobia.blog.uol.com.br/>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 294 p.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sedução não pára**. In: _____ . *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2005. p.1-16.

MOURÃO, Dora Maria; Labaki, Amir. **O cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **MINISSÉRIE GRANDE SERTÃO: VEREDAS**: Gêneros e Temas. Construindo um sentido identitário de Nação. Tese (mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de comunicações e artes, 290 f., 2006. Disponível em: <<http://pandora.cisc.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-11052009-153059/publico/2139781.pdf>> Acesso em: 30 de nov. 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 270p.

PENKALA, Ana Paula. **Um campo de concentração brasileiro**: marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diegética de Cidade de Deus. Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 227 f, 2006. Disponível em: <http://penkalaportfolio.files.wordpress.com/2008/11/dissert_penkala_final-31-03-2007-rdx.pdf> Acesso em: 15 de nov. 2011.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **FilmeFobia vence o festival da crise**. O Estadão de S. Paulo. São Paulo, p. 1-1. 27 de nov. 2008. Disponível em <[\[crise,284353,0.htm\]\(http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,filmefobia-vence-o-festival-da-crise,284353,0.htm\)>. Acesso em 17 out. 2011.](http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,filmefobia-vence-o-festival-da-</p></div><div data-bbox=)

PINTO, Ivonete Medianeira. **Close-up**: a invenção do real em Abbas Kiarostami. Tese (mestrado) - USP/ECA, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-203915/pt-br.php>> Acesso em 30 dez. 2011.

SANDMANN, Antônio. **A linguagem da propaganda**. São Paulo: Contexto, 1993