

Por que narrativas de ficção no mundo da sociabilidade eletrônica?

Bernardo Barros Oliveira

Há coisa de duas semanas estava passando pela rua, perto de casa, e vi que acontecia alguma coisa. Os passantes não estavam em suas atitudes costumeiras de caminhada anônima pela calçada, cada um seguindo um caminho particular, mas sim paravam para olhar uma mesma coisa. Tratava-se de um princípio de incêndio, sem fogo visível, apenas cheiro de queimado e dois enormes caminhões de bombeiros já estavam chegando. Diversas pessoas empunhavam seus celulares e filmavam o acontecimento, desempenhando o papel de repórteres, de modo tão espontâneo quanto corriqueiro. Olhei para aquele gesto sem surpresa: o sujeito está passando pela rua, não tem nada a ver com o lugar onde há um princípio de fumaça, mas avalia o acontecimento e conclui que se trata de algo digno de compartilhamento em suas redes sociais. O gesto atesta o quanto os olhos e o celular estão afinados, olhos que realizaram uma inédita fusão com a perspectiva das câmeras jornalísticas, e como estamos hoje predispostos à coleta e difusão da informação. Tudo o que vemos passa por este crivo, sem que o percebamos, e se não estamos filmando algo, é porque não julgamos interessante para o uso nas redes. Trata-se de uma modificação da nossa sensibilidade, que vem sendo realizada desde os primórdios da difusão de notícias pela imprensa, mas que ganhou um impulso decisivo neste século, onde o tempo e o espaço estão absolutamente esquadrinhados por tecnologias de captação e divulgação de imagens e de sons, que podem sempre ser acompanhados de textos elaborados na hora por toda uma população de repórteres de prontidão.

Nosso tema aqui é o lugar do gesto de narrar, assim como de seguir uma história narrada, seja oralmente, por escrito ou em formato áudio visual e cinético. Walter Benjamin em “O narrador”, cita frase do fundador do jornal *Figaro*: “Para meus leitores é mais importante um incêndio numa mansarda do Quartier Latin do que uma revolução em Madrid.”¹ A frase presume um tipo de pessoa disposta a assumir o papel de leitor de um relato sobre o incêndio em um lugar que ele conhece bem. Para este, um incêndio em área que lhe é familiar, mesmo sem ter estado presente, ganha o aspecto de história real, aferível, verificável. Ele aceita o seu relato, com mais interesse do que o sobre a revolução em Madrid, que não era tão perto dele, morador de Paris, porque julga que

¹ Benjamin, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D’Água, 1992. P. 34.

poderia ter testemunhado o acontecimento ocorrido no *Quartier Latin*. Na cena que testemunhei, no entanto, aquele que empunha o celular e filma tudo com a maior naturalidade, se coloca, de fato, no lugar de testemunha que registra um acontecimento como notícia? Ele pensa no leitor para quem o incêndio é um acontecimento, e não perde tempo em registrá-lo. Ele se identifica plenamente com este leitor/espectador. Não se detém para *ver* o princípio de incêndio, não se detém o suficiente no acontecimento a ponto de esquecer o celular: ao contrário, manda os outros verem o incêndio, aqueles a quem remete as imagens e os sons, os que estão com os olhos em suas telas, não importa onde.

Há um tempo considerável os jornais incentivam seus leitores a fazerem isso, na figura do “eu repórter”, especialmente depois que se tornou comum a presença de câmeras fotográficas nos telefones móveis. Mas a última década transformou esse esporádico auxiliar das mídias informativas em um produtor de notícias infinitamente mais engajado na atividade. Não há necessidade do *Figaro* ou alguma outra instituição que assuma a responsabilidade de divulgar através de uma técnica própria o “furo” que seu leitor/repórter colheu, e, tampouco, precisa haver um incêndio para que ele assuma essa posição. Filmar o incêndio ainda traz resquícios do homem público, que registra um acontecimento de interesse de sua comunidade mais próxima. Mas hoje este gesto tira sua motivação principal da necessidade premente de se fazer presente para o olhar do outro. As chamadas redes sociais produziram uma modificação na sensibilidade de cada um que delas participa, pois seu olhar agora se especializou em transformar literalmente qualquer coisa em “incêndio em uma mansarda no *quartier latin*”, não tanto no intuito de manter sua comunidade alerta para o que ocorre dentro dela, mas antes, penso eu, a fim de alimentar uma espécie de presença aos olhos de quem necessitamos para nos fazermos lembrados. O que cada um vê, come, veste, com quem se encontra, o próprio rosto minuciosamente registrado em diferentes poses e paisagens etc, tudo se torna, sem a menor resistência, tema de foto, comentário e postagem. Aquilo que outrora era da ordem da vida privada, inacessível ao olhar do outro, tornou-se material de exibição, destruindo a separação entre vida pública e vida privada. “Produzo, circulo e recebo informação, logo existo”², diz Hans Gumbrecht, adaptando a famosa proposição cartesiana.

² Gumbrecht, Hans Ulrich. *Our Broad Present*. New York: Columbia University Press, 2014. Pp. 17.

O que este fato, tão banal e corriqueiro hoje, o de que todos se tornaram, no decorrer de no máximo duas décadas, produtores e repassadores de informações, tem a ver com o papel da arte de narrar nos dias de hoje?

Retomemos a rápida discussão sobre o tema da “informação” no ensaio “O Narrador”, onde é citada a frase acima. Ela surge no contexto de um esboço, o de um grande painel histórico do que Benjamin chama ali de “formas de comunicação”. Estas formas são 1) a narrativa oral tradicional, 2) o romance ou narrativa escrita de ficção, e 3) a informação, ou os textos, acoplados a ilustrações ou fotos, do jornalismo. A informação, segundo este esboço é equivalente à noção de “imprensa”³, isto é, os relatos jornalísticos referentes a algum acontecimento, realizado por escritores especializados, os jornalistas, e municiados pelo trabalho dos fotógrafos, visando alimentar com conteúdo atual a indústria de publicações diárias chamadas de jornais. No contexto da modernidade, esta “forma de comunicação” irá influenciar “as formas épicas” de um “modo determinante”⁴, diz Benjamin. Na época da escrita do ensaio, a informação não seria “menos estranha à narrativa do que ao romance”, e, por isso, se mostrava apta a ameaçar a primeira “muito mais” do que o romance já havia feito. Mas ainda se podia prever que “ela conduzirá o próprio romance a uma crise”⁵.

A frase acima citada de Villemessant, fundador do *Figaro* é apresentada como contendo a “essência da informação”: E Benjamin conclui: “Isto explica definitivamente porque é que, atualmente, se prefere escutar a informação que fornece pontos de referência sobre algo que está próximo, ao relato que vem de longe.”⁶ A narrativa oral tradicional, e até mesmo o romance, em comparação com a informação, “vem de longe”, porque sua razão de ser não depende de um referente próximo ao leitor. É antes a ausência deste que possibilita a sua leitura e sua recontextualização. Os universos narrados não estão à disposição da averiguação nem passam a impressão de o estarem, como o as notícias, estas, porém, muitas vezes à custa de truques e ilusionismos. Uma informação funciona quando nos persuade de que o fato referido está lá enquanto lemos o relato, ou que ao menos se trata da última atualização a seu respeito. Mas para entrarmos no universo do *Alice*, de Lewis Carrol, não precisamos acreditar que a menina do título existiu e que se encontrou com o Coelho Falante que e outras personalidades igualmente pouco usuais. O livro de Carrol é um bom exemplo, porque

³ Benjamin, Walter. Op. cit, p. 33.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Idem, p. 34.

as expectativas de uma possível averiguação são cortadas na raiz. A única concessão feita pelo narrador é sugerir que Alice estava sonhando. Esta concessão, aos olhos de Benjamin, nos parece, mostra *Alice* como um típico romance, não uma típica narrativa oral. O romance tenderia a dar mais explicações, de ordem social ou psicológica, para emoldurar suas personagens, ao passo que a típica história oral deixaria o seu ouvinte muito mais livre para recontextualizar e reinterpretar os fatos narrados. Mas esta diferença entre narrativa oral e romance não nos interessa tanto aqui. O que queremos sublinhar é que ambas as formas de comunicação, narrativa oral ou romance, são ameaçadas pela informação e sua ancoragem na referencialidade imediata, e é na trilha desta oposição excludente que discutiremos o contexto atual e o papel que a narrativa em geral pode ainda possuir.

A informação, no ensaio de Benjamin, é um artefato discursivo em forma de relato que tem, ou faz crer que tem, um referente imediato no mundo, e ela “só é válida enquanto atualidade”⁷, ou seja, enquanto seu referente é atual, ela também o é, e quando este é substituído por outro referente mais recente, a informação caduca. Qualquer um já experimentou a sensação estranha de folhear um jornal ou revista do dia anterior. O próprio jornal do dia se refere a coisas que aconteceram até 24 horas antes. O cronista Chico Sá afirma que este fato criava uma certa distância afetiva entre nós e a notícia, e que a ausência atual de distância temporal dificultaria o trabalho de quem se dedica à crônica, ainda mais em um país como o nosso, onde a produção de notícias estapafúrdias e inacreditáveis se dá de modo tão vertiginoso que não deixa espaço para a respiração⁸.

A distância de 24 horas foi alvo de incessantes tentativas de redução, por parte da indústria da informação. No tempo da escrita do ensaio de Benjamin, era comum a edição de jornais matutinos, vespertinos e noturnos, explorando e incentivando uma consciência geral cada vez mais adaptada a essa noção de uma referência que tinha de ser atual, produzindo uma avidez e ansiedade crescentes. O rádio, e posteriormente a televisão, ocuparam esse espaço de constante atualização de modo mais eficaz, e hoje o mundo está inteiramente interligado por um mecanismo onipresente infinitamente mais pervasivo do que essas antigas mídias, que realiza o mesmo serviço de forma muito

⁷ Idem, p. 35.

⁸ “O grande desafio do cronista é seguir a borboleta amarela e ignorar os dismantelos que o mundo esfrega na nossa cara. No tempo do jornal de papel até que era fácil, o drama nos chegava com umas 24 horas de atraso. Hoje o cadáver estrebucha online, não permite sequer tapar o nariz.” In. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/opinion/1506710881_244511.html?rel=mas

mais eficiente, especialmente após a fusão entre computador pessoal, telefone celular e sinal de internet em praticamente todos os espaços do mundo físico. Literalmente todos, se considerarmos os aparelhos ligados diretamente a sinais de satélites. A rapidez com que se reatualizam as referências expande a possibilidade também de transformarmos tudo ao nosso redor em notícia, incluindo nós mesmos, 24 horas por dia, sete dias por semana.

A dinâmica da informação descrita por Benjamin foi intensificada de um modo inimaginável, e podemos com bastante segurança dizer que hoje predomina de modo muito mais radical do que na época de elaboração do ensaio. Espaço e tempo estão totalmente modulados pelas possibilidades técnicas do chamado mundo digital: qualquer lugar do mundo, hoje, é passível de ser filmado e ter seus sons registrados, e em “tempo real”, estar em exibição imediata nas telas de qualquer lugar do mundo. Ou seja, um acontecimento em qualquer lugar pode estar em qualquer lugar, ao mesmo tempo em que acontece. O tempo hoje real é o da transformação de qualquer coisa em informação disponível. Dada a velocidade com que novas informações são divulgadas, o que importa não é ter produzido, circulado ou recebido informações, mas sim fazê-lo de novo, com material mais recente. A velocidade é tamanha que os fatos do presente não parecem ser suficientes e nunca se deu tanta atenção a previsões de futurólogos como hoje. São cada vez mais comuns as afirmações do tipo “em breve seremos capazes” de realizar algo ainda impossível.

*

O “incêndio em uma mansarda do Quartier Latin”, que para Villemessant era exemplo de coisa de pouca monta, em comparação com uma revolução em Madrid, se desdobrou em uma miríade de acontecimentos infinitamente menores. O seu grande manancial passou a ser o espaço outrora protegido e resguardado da vida pessoal, a chamada vida privada. O percurso que vai “da interioridade oculta para o comportamento visível”⁹, realizado ostensivamente e sem traços do antigo pudor burguês com relação à intimidade, é o vetor das modificações em curso nos modos de organizar a experiência. O intimismo do diário e das cartas privadas, da leitura silenciosa é substituído pela performance da “extimidade”. Uma vez que faço do simples fato de esbarrar num princípio de incêndio uma oportunidade para me fazer

⁹ Sibilía, Paula. “O universo doméstico na era da extimidade. Nas artes nas mídias e na internet”. Revista Eco Pós. V. 18. N. 1. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação da UFRJ, 2015. P. 140.

presente para o olhar do outro, e também o quadro que vejo em um museu, que fotografo sem sequer parar para ver, igualmente para mostrar ao mundo onde estou e quem sou, não existe mais o impulso por buscar esse espaço de isolamento e reconstituição através da contemplação silenciosa, da leitura solitária, dependentes de espaços privados e paredes, uma vez que não há mais necessidade de nada que apresente o menor traço de distância, de ausência de referente imediato e que resista a ser transformado em informação, isto sacramentaria então o diagnóstico de que a última grande forma épica, o romance, teria perdido sua base no mundo cotidiano? Tudo aquilo que sempre foi próximo, mas resguardado e oculto do olhar alheio por um tipo de ética hoje estranha, a intimidade, que se tornava assim de algum modo distante, é cada vez mais facultado e exibido.

Autores como Nicholas Carr e Maryanne Wolf¹⁰, na esteira das pesquisas de Walter Ong e Marshal McLuhan, argumentam que a cultura da prosa longa, fruto de longo processo cultural, estaria sendo rapidamente substituída por um meio áudio visual, que inclui textos curtos, mas não a prática da imersão em um só conteúdo. Esta imersão é fruto de uma certa cultura, a da escrita prosa longa. A prosa longa, ficcional ou não, depende de e pressupõe um leitor de fôlego igualmente longo. A imersão em um conteúdo, no entanto, é imprescindível para que o texto seja realmente absorvido através da incorporação ao arcabouço cultural do leitor, produzindo associações inesperadas, que necessitam um certo tempo e acaso para ocorrerem. Os novos hábitos, criados e cultivados durante o intensivo e extensivo contato com telas online, contrasta fortemente com tudo o que foi lentamente criado e cultivado durante a longa história da construção da prosa longa e sua tecnologia básica, o livro. A decadência da cultura da prosa longa afeta o modo com lemos as imagens e os textos a elas acoplados. O imperativo agora não é a imersão, mas a velocidade. O modo como lemos deixou de ser linha por linha, da esquerda para a direita, e passou a se fazer numa rápida diagonal. A transformação da intimidade em extimidade, a fusão constante das consciências com as telas, a construção de novos hábitos perceptivos especializados em acompanhar rápida e superficialmente uma série de conteúdos ao mesmo tempo, destroem o habitat natal da prosa longa, e do tipo de ficção a ela associado, predominante nos séculos XVIII e XIX, com reflexos e desdobramentos ainda no XX.

¹⁰ Cf. Carr, Nicholas. *The Shallows. What the internet is doing to our brains?* New York: W.W. Norton, 2010. Wolf, Maryanne. *Proust and the Squid. The story and Science of the Reading brain.* New York: Harper Perennial, 2007

A “crise” da narrativa em geral, e do romance em particular, prevista por Benjamin, produzida pela ótica da informação, parece ser ainda mais inevitável se atentamos para o fato de que a essa ótica, ao se introjetar em nosso olhar cotidiano, e transformar nossa vida diária em um espetáculo, coisa antes só disponível para as celebridades, faz deste repórter de si mesmo uma espécie de *personagem*, que depende do olhar do outro para existir. As câmeras captam a performance de um sujeito que se auto produz como espetáculo e que estuda cuidadosamente seus próprios gestos e seu entorno no intuito constante de estar presente para o olhar do outro que, ao aplaudí-lo, atestará o sucesso e efetividade da performance. A palavra performance, no uso cotidiano, traz conotações relativas à qualidade de um desempenho, seja em que área for, e também, em um âmbito mais restrito, denota uma atividade poética centrada no gesto, no corpo em movimento, em necessária exposição ao olhar do outro, que lhe confere existência social¹¹. Nas redes sociais, o sujeito tem a incessante oportunidade de performatizar a sua performance no mundo, demonstrando extensivamente em que áreas de saber ou de poder ele quer ser situado aos olhos dos outros. Ao montar sua performance, necessariamente para o olhar do outro, o sujeito tenta fixar sua marca. A quantidade de seguidores atestará de modo incontestável o sucesso deste empreendimento. A estratégia de auto promoção de um sujeito que empreende ou milita em alguma área tem precedentes estéticos. A auto exposição turbinada pelas ferramentas digitais “compõem atualmente uma lógica (e uma logística), baseada na indeterminação entre vida real (o âmbito do ordinário) e ficção (a teledramaturgia)”¹². A teledramaturgia, tendo fornecido, durante décadas, um modelo de linguagem e atuação, encontra agora toda uma humanidade disposta a intercambiar uns com os outros uma forma de existência que poderia ser descrita como uma série infinita de espetáculos televisivos conectados.

Então informação e narrativa (e palavras associadas, como dramaturgia e ficção) não estão em campos tão opostos assim? Mas isso pode não ser um bom sinal para a narrativa de ficção. O campo da informação, ao colonizar o domínio do que outrora era protegido pela privacidade, invade um feudo ocupado pela ficção, em especial pelo romance e suas formas derivadas. Mas isto vai ainda além. “Se”, diz Paula Sibilia, “‘ser alguém’ equivale a interpretar um personagem, e se a vida tende a se

¹¹ Cf. Sibilia, Paula. “Autenticidade e performance. A construção de si como personagem visível”. Revista Fronteiras – estudos midiáticos 17(3):353-364 setembro/dezembro 2015

¹² Brasil, André. “A performance: entre o vivido e o imaginado.” Anais do XX Encontro da Compós. Porto Alegre: Compós, 2011. P. 2.

parecer cada vez mais com uma narrativa midiática, isso ocorre porque costumamos sublinhar nossos gestos e ações ‘para aqueles que assistem’¹³. Vista por este prisma, a vitória da ótica da informação é ainda mais completa, pois não só toma o lugar das formas narrativas mais recentes, representadas pelo romance, mas até mesmo do cinema e da televisão. A sociabilidade digital é capaz de produzir uma narrativa midiática com personagem, em que todos são, ao mesmo tempo, atores, produtores, roteiristas, redatores, fotógrafos, cinegrafistas, *videomakers* etc, e também, espectadores uns dos outros. Dispensando, portanto, os tradicionais produtores de artefatos ficcionais, os escritores, roteiristas, diretores atores etc. E concorrendo com a mais tradicional atividade da ficção, a construção de personagens, tornando obsoleta a função especializada do receptor (ouvinte, leitor, espectador) para quem o personagem se mostra. Através da produção e compartilhamento de informações sobre si e seus próprios gosto, o sujeito da sociabilidade eletrônica procura incessantemente não observar um personagem, mas ser um.

Entendendo narrativa aqui como um artefato pronto, com enredos e personagens, produzido para ser atualizado e apropriado por um leitor ou espectador, centro de um arco que vai das expectativas do receptor, para a obra formada, que é então por ele apropriada. Para que algo assim hoje? Porque se contentar com o papel passivo de mero espectador se podemos participar de uma rede interconectada de ficções, na qual somos partes ativas, onde podemos, inclusive, conquistar, com muita perseverança, o status de celebridades reais e ganhar espectadores cativos?

Podemos ir ainda um pouco mais adiante na descrição dessa invasão do espaço ficcional pela informação. Em seu segundo ensaio sobre Baudelaire, Benjamin nos mostra a ponta de um fio cujo novelo hoje é cada vez mais gigantesco: “Quando alguém manifesta o desejo de ouvir uma história, é cada vez mais frequente surgir o embaraço entre as pessoas que o rodeiam.”¹⁴ Não são histórias, o que se tem para intercambiar na modernidade, mas sim notícias, informações. O homem moderno, um “espoliado em sua experiência”, as obtém nos jornais relatos jornalísticos, que não provém nem se incorporam à sua experiência, e que só funcionam como relatos por não se incorporarem. É por isso que “os jornais tem altas tiragens. Nenhum leitor dispõe tão

¹³ Sibilía, Paula. Op. cit. P. 355.

¹⁴ Benjamin, Walter. Op. cit., p. 28.

facilmente de qualquer coisa que o outro queira lhe contar.”¹⁵ A sugestão do trecho citado que nos interessa é a de ligar a necessidade de ler jornais com a de ter o que comunicar aos outros. Esta necessidade não é, como quase todas, natural, foi necessário uma forte mudança de hábitos para que a imagem do indivíduo moderno no início do dia se transformasse na de um sujeito (masculino) escondido atrás de um jornal aberto. Curiosamente, como nos mostra Peter Brooks, os jornais, na primeira metade do século XIX, precisaram da narrativa para alavancarem sua base de assinantes. A história dos folhetins ou dos romances publicados em episódios se confunde com a dos primeiros jornais diários. O elemento narrativo e a curiosidade despertada por um episódio interrompido em um clímax foi um poderoso estímulo para criar o hábito de ler jornais diariamente. Segundo Brooks, o diretor do jornal *La Presse* teve, na primeira metade do século XIX, quando o hábito não estava ainda estabelecido, a ideia de incluir uma “dose diária de ficção do folhetim, impressa na parte de baixo da página, que procurou atrair a leitura de jornais de notícias por parte de quem nunca antes havia sentido a necessidade de jornais.”¹⁶ A fórmula deu certo e foi copiada pelos outros jornais. Uma vez adquirido o hábito, a informação se introduz nas conversas como nunca antes, e o folhetim deixa gradualmente de ser tão necessário. Mas os órgãos de informação nunca deixaram de fazer algum uso do poderoso estimulador de conexão e continuidade que são as narrativas longas em episódios, como o atestam o caso das radionovelas e telenovelas, ou seja, a ficção sempre teve lugar dentro de suas grades de programação, numa implícita admissão do caráter limitado que a mera sucessão de notícias demonstra, ao menos enquanto fidelizador de leitores ou espectadores.

Os jornais, ao contrário dos folhetins, não prometem nenhuma continuidade. Sheerazade teria dificuldades para entreter seu sultão caso dispusesse apenas de um jornal como conteúdo de sua fala. Ao contrário, seu sucesso se deve ao fato de contar histórias que desembocam naturalmente em outras. Segundo Benjamin, “Novidade, concisão, clareza, e sobretudo *a não relação das notícias umas com as outras*”, constituem a lógica da informação.¹⁷ O relato informativo depende apenas da sua atualidade, não da notícia vizinha na página do jornal ou tampouco da que foi assistida no telejornal no instante que acabou de passar. Nas sessões temáticas do jornais ou

¹⁵ Benjamin, Walter. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire.” Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvin, 2007.

¹⁶ Brooks, Peter. *Reading for the plot. Design and intention in narrative*. Cambridge: Harvard University Press, sd. P. 146. Tradução nossa.

¹⁷ Benjamin, Walter. Op. cit. P. 109. Grifo nosso.

telejornais, onde a semelhança de assunto não chega a comprometer declaradamente a independência da notícia em relação às suas vizinhas de página, pode-se, no entanto, sugerir uma relação entre as notícias. A veracidade da informação a princípio, depende do caráter referencial, não da coerência interna do veículo, do meio. Esta última forma de coerência, ao contrário, é típica das narrativas. O enredo é um construto de interligação entre fatos por causalidade interna, causalidade esta que faz prescindir de qualquer referência a uma sequência de fatos externos ao discurso narrativo. Esta é a base da famosa distinção aristotélica entre enredo e história. Esta última se limita a apresentar os fatos, uns depois dos outros, na dependência da referência ao tempo dos acontecimentos, ao passo que a poesia épica ou dramática os apresenta ligados por laços de necessidade. O que Aristóteles chama de história tem sua credibilidade ancorada, então, na sequência dos fatos, e nisto reside sua força. De modo análogo, a não relação das notícias umas com as outras, no entanto, se mostra imprescindível para a lógica da informação. Mas esta força aumenta se aliada, de modo subliminar, à lógica do enredo. Notícias agrupadas com arte e sutileza sugerem uma coesão entre fatos distintos, e os redatores chefe sempre souberam se utilizar disso, quando havia interesse, sem assumir a referida arte enquanto tal.

Esta foi a estratégia que a informação aperfeiçoou de modo inesperado nos canais de sociabilidade eletrônica. Pois neles podemos com facilidade extrema eliminar notícias que não nos interessam, bloqueando seus remetentes de modo a, por fim, produzir um contínuo de notícias idênticas, em termos de gostos e perspectivas comportamentais, sexuais e políticas. Os hoje famosos “algoritmos” dos novos grupos de mídia se encarregam de fazer isso por seu usuário, lhe apresentado apenas notícias e anúncios que, pelo seu histórico, lhe atrairão. Neste início de 2018 acontece uma discussão carregada dos mais diversos interesses, sob o nome de “*Fake news*”, que pode ser apenas uma tentativa desesperada de grupos de mídia mais antigos, no sentido de tentarem recuperar parte do arbítrio sobre o verdadeiro e o falso de que já dispuseram outrora. E de quebra recuperar verba publicitária também. Para nós, o que importa aqui é que o gesto tão típico do usuário de redes sociais, de repassar notícias que julga pertinentes, eliminando as que considera irrelevantes ou ofensivas, selecionando o que se vê em seu mural, compartilhando-o com os demais amigos, cada vez mais afinados com o mesmo conteúdo, ou mesmo o ato de aceitar que os algoritmos o façam, significa mais um terreno do ficcional que é incorporado pela informação. Postar significa disseminar, e o critério deste gesto reside nas preferências de cada um: o que *eu* prefiro

que seja repassado. O compartilhar é um *eu compartilho*. A escolha dos assuntos e notícias compartilhadas ou produzidas obedece a um cuidadoso estudo da imagem deste eu a ser exibida ao outro. A marca que se busca construir pode ser ameaçada por postagens de tendências políticas variadas, por exemplo. Para se ter seguidores, é preciso possuir uma nítida plataforma estética e ideológica. Esta busca de coerência diz tanto respeito à escolha de quem cada um irá seguir, como é decisiva para formar o perfil do meu próprio número de seguidores, de quem também sou espectador. A tendência é, então, a intensificação, por repetição, de plataformas semelhantes, fomentando, por exemplo, radicalismos políticos e intransigências violentas com uma intensidade que há muito não se via, e que se replica, com consequências visíveis nas ocasiões em que ainda ocorrem discussões presenciais ou escolhas offline. A expressão “rede social” é ilusória, pois o que de fato existe é uma miríade de redes sociais, ou de bolhas estético políticas, que, dotadas de força de retro alimentação e potenciação de opiniões e comportamentos, tornam cada vez mais impossível o intercâmbio de notícias entre grupos diferentes ou mesmo a noção de uma sociedade. O princípio da informação passa a ser seleção e ênfase, mais do que já o era na época de predomínio dos velhos grupos de informação, mecanismos típicos da construção de enredos ficcionais, com consequências reais.

Além de realizar uma aproximação, não assumida enquanto tal, com mecanismos da ficção, tais como personagem e enredo, a informação potencializa algo que sempre esteve presente, a inversão da relação entre referente e notícia. Desde o início da imprensa informativa diária, em princípios do século XIX, a seleção e ênfase operada pelos redatores dos jornais e telejornais cuidadosamente montadas como ficções não assumidas, operam efeitos reais no mundo das relações humanas. O gesto de informar sempre pôde estar modulado na busca de gerar a persuasão da existência do referente, produzindo-o por disseminação. O enclausuramento dos usuários em suas bolhas sociais é uma condição de potenciação deste poder da informação. A famosa máxima atribuída a Goebbels ganha agora uma atualidade renovada. Repetir a mesma mentira mil vezes ficou fácil, não necessitando necessariamente de custosos aparatos de propaganda, muito embora estes também se utilizem das redes para deflagrar campanhas maciças. A mesma mentira, sendo repetida por milhares de pessoas no espaço de poucos minutos exerce um poder de realidade que transcende em muito o campo subjetivo da persuasão. Ora, a palavra *fictus*, de onde provém ficção, teria, em latim, originariamente o significado de plasmado, configurado. Fazer um boneco com

forma humana com o barro, por exemplo. O mundo em que se vive hoje já não tem traços gerais e comuns. Cada um vive no raio de realidade do que é plasmado em sua rede social. Nela circulam as informações que definem o que é e o que deve ser o real. Circunscritos a uma ala específica, com a qual nos identificamos, ao bloquearmos o contato com coisas em que não desejamos acreditar, vivemos em um mundo onde tudo faz sentido e nada pode estar fora de lugar, como uma má ficção. A outrora tão rígida e acalentada distinção entre real e fictício se desfez. No entanto, essa ficção não se assume enquanto tal, assumindo, nas perspectivas de cada grupo, realidades absolutas e fundadoras, ou seja, mitos. Frank Kermode trata do nazismo como um tipo de narrativa mítica: “Ficções degeneram em mitos onde quer que elas sejam sustentadas como não ficções”¹⁸, diz ele. Sabemos o quanto aquela agremiação política se utilizava da circulação de *Fake News*. Obviamente isto não é privilégio do Nazismo, foi fartamente usado na política, mas hoje está ao alcance de qualquer um participar mais ativamente do processo. Pesquisa realizada por membros do MIT Media Lab, mostra que as notícias falsas circulam em média 70% mais rápido na rede do que as mais verificáveis¹⁹. Os autores da pesquisa argumentam que a notícia falsa muitas vezes é mais emocionante, mais impactante, causa mais surpresa, e, por isso, mais condizente com o status de novidade. O caráter de novidade cresce, em detrimento da verificabilidade.

Abordando o caso do linchamento virtual do artista performático Wagner Schwarz, a jornalista Eliane Brum se pergunta “por que caminhos, objetivos e subjetivos, se tornou possível convencer tantas pessoas a acreditar numa ficção de má qualidade, porque totalmente inverossímil, como a de que o problema do Brasil são pedófilos abrigados em museus e exposições de arte.”²⁰ Uma foto, tirada por um espectador da performance, em que uma menina tocava o tornozelo do artista nu, “viralizou”, como tanto se diz, de uma hora para outra, reproduzida milhares de vezes em poucos minutos, totalmente fora do contexto, transformando o artista em vítima dos mais violentos vitupérios, ameaças de morte e notícias falsas de seu suicídio ou de sua morte a pauladas. Posto que evidentemente má, trata-se, ainda, de ficção, e é neste terreno movediço que a discussão sobre o fictício se encontra hoje. De modo um tanto surpreendente e distorcido, parece fazer novo sentido a frase de Raymond Williams, em

¹⁸ Kermode, Frank. *The sense of an ending*. Oxford. Oxford University Press, 2000. P. 39. Tradução nossa.

¹⁹ <https://www.media.mit.edu/projects/the-spread-of-false-and-true-info-online/overview/>

²⁰ Brum, Eliane. El País Brasil.

Olinião. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

texto do início dos anos 70, que afirma que nunca se assistiu a tantos dramas quanto naquela época, que um habitante do mundo industrializado assistia a mais dramas em uma semana ou mesmo um dia do que um indivíduo de épocas antigas o fazia durante toda sua vida²¹. A diferença é que hoje este habitante não só assiste, mas transmite e até produz. E o faz não como se lidasse com ficções, mas com fieis relatos do real mais imediato, como pretendem ser as informações. Ainda Kermode nos lembra que as ficções são encenações da mortalidade, do tempo com início meio e fim. Este é, para ele, o grande poder e atrativo das histórias, e é através delas que obtemos modelos para organizar o nosso tempo e estabelecer nosso lugar nele. Os humanos nascem, vivem e morrem *in media res*, e “para fazer sentido de sua trajetória precisam de acordos fictícios entre origens e fins... o fim é uma figura para suas próprias mortes”²²A má ficção, para Kermode o mito, como o caso do anti-semitismo nazista, “é uma ficção de escapismo que não lhe diz nada sobre a morte, mas a projeta sobre os outros”²³.

**

Fizemos este rápido percurso, que mereceria espaço muito maior, tentando mostrar o quanto a informação, aliada à necessidade e prazer na auto exposição, parece ter hoje todas as condições para prescindir das “formas épicas” e de todas as modalidades de narrador, do contador oral de histórias ao cineasta. Por isso tudo, qualquer modalidade de narrativa que ainda subsista fora deste espetáculo cotidiano da sociabilidade eletrônica merece um novo tipo de atenção. Um mundo da informação que preza mais que nunca a atualidade, e, ao mesmo tempo, transforma seus usuários em personagens que produzem e atuam em realidades ficcionais nas quais vivem, parece ser um mundo que prescinde de narrador, pois tem-se aí, aparentemente, plena posse do que tanto a informação quanto a ficção têm a oferecer. Caso ainda incluamos o papel dos jogos digitais, veremos que a incorporação de terrenos da ficção continua, pois ali são oferecidas oportunidades de participar ativamente, como personagem e autor de enredos. Poderíamos ainda incluir outros hábitos atuais, como o *cosplay* e os memes nesta lista, mas não podemos dedicar o tempo que todos estes fenômenos merecem, com suas nuances e possibilidades. O que o mundo perde, se de fato não há mais necessidade de ficção propriamente dita? Claro, se o mundo não tem mais necessidade de ficção, ele não perde nada. Então, melhor formulando: o que se está no risco de perder?

²¹ Cf. Williams, Raymond. *Television*. London: Routledge, 2003. P. 56.

²² Kermode, Frank. Op. cit. P. 7.

²³ Idem, P. 38.

Com Ricoeur²⁴, por exemplo, lembramos que a leitura de textos narrativos radicaliza um aspecto importante da linguagem, que ele chama de “referência de segundo grau”. Na referência de “primeiro grau”, que acontece, por exemplo, na interação entre um falante e um ouvinte, o referente está implícito à situação que os une, e pode, se for necessário, ser esclarecido, e por vezes até apontado, embora em geral não haja necessidade disso. O contexto de uma conversa fornece o referente, os falantes estão razoavelmente de acordo a respeito do que estão falando. Um texto descritivo, por sua vez, pode se referir a algo que, na hora da leitura, não exista mais e não esteja disponível para a aferição, mas produz no leitor a persuasão de que o referente ao menos existiu em algum momento. Os textos informativos, por exemplo, são desta ordem, os de historiografia, em geral também. Os textos ficcionais, por sua vez, de saída negam este tipo de referencialidade para afirmar uma de outro tipo. O referente de um texto de ficção terá de ser buscado no horizonte de memórias e no arcabouço cultural do receptor. Este fornecerá o material necessário para que o mundo ficcional seja plasmado e ganhe o tipo de existência que ele pode obter. Caso o leitor julgue ser necessário buscar documentos comprobatórios da existência de uma certa Ana Karenina e da São Petersburgo por onde esta teria se movido, para então poder seguir sua história, a leitura não acontecerá de fato nunca. Por isso, a princípio cada Ana Karenina produzida em cada leitura, é uma. Isso não exclui o fato de umas Kareninas sejam mais bem construídas do que outras, que algumas reconstruções sejam mais distorcidas do que outras, e que algumas apropriações possam levar o romance de Tolstoi até mesmo para o terreno mítico da má ficção, mas não temos espaço para adentrar essa discussão aqui.

Mas a sedução do referente de primeiro grau ronda a nossa época. Notemos que nos dias de hoje, a expressão “baseado em fatos reais” é um chamariz poderoso que recomenda uma obra narrativa de ficção para grande parte de um público educado na lógica da informação. Este mesmo público aceita de bom grado se colocar como espectador de um tipo de ficção televisiva que se pretende informação, os “*reality shows*”, nos quais se presume que não há dramatização, mas simples captura por imagens e sons do que de fato acontece quando um grupo de pessoas interage espontaneamente diante de câmeras. No domínio bibliográfico, livros de auto ajuda e biografias cumprem o papel de um tipo de texto que fornece um referente: as biografias, a vida passada de alguém, os livros de auto ajuda, a vida futura e melhorada do leitor.

²⁴ Procuo resumir aqui as formulações contidas em “La fonction herméneutique de la distanciation”, que faz parte de *Du texte à l’action*. Ricoeur, Paul. Paris: Éditions du Seuil, 1986. Pp. 113 a 132.

Em um plano abertamente artístico ou “literário”, podemos até pensar que o fenômeno da auto ficção, que perpassa boa parte da produção em prosa romanesca nas últimas décadas, trabalha com as expectativas deste público, que quer um texto que possua âncora em um real próximo.

A construção da personagem de ficção, no entanto, mesmo quando apoiada em documentos históricos, é de fato plasmada na interseção, dirá Ricoeur, entre o mundo do texto e o mundo do leitor. O personagem ficcional, para a tradição representada por Ricoeur, é um construto do ato da leitura, não do livro. Na interseção ficcionalizante, o receptor é quem produz a coabitação dos dois mundos, produzindo um terceiro, momentâneo, onde habitam as personagens. Este terceiro se incorpora à sua vida, resultando em uma experiência. O mesmo vale para a ficção dramática áudio visual, o cinema e as séries televisivas: mesmo que a presença imagética dos atores e dos ambientes deixe menos espaço para a imaginação do receptor, o sentido das ações e as emoções suscitadas são fruto de um encontro entre o espectador e a imagem, e não uma passiva incorporação de algo pronto. Claro que existem enormes diferenças entre ler uma prosa de ficção e assistir um filme, mas não poderemos entrar neste assunto agora. O que importa é que, para autores que se debruçaram sobre o ato da habitação de artefatos ficcionais, como Paul Ricoeur ou Wolfgang Iser, a fusão do mundo do texto com o do leitor, é tudo menos uma incorporação passiva de um conteúdo pronto por uma consciência, mas sim uma verdadeira experiência fruto da plasmagem de um mundo.

Tanto nas línguas neo latinas quanto no alemão, a palavra experiência traz embutida a memória de atividades da ordem do deslocamento espaço temporal. Ter uma experiência traz conotações de atravessar uma distância, de correr riscos, encontrar uma saída, chegar modificado ao fim do processo. Seguir uma história de modo intenso e imersivo é algo como um deslocamento, que termina por des situar momentaneamente o próprio viajante, o que perfaz a própria noção de viajar. Teorias como as de Paul Ricoeur e Wolfgang Iser se incluem em uma tradição teórica que busca expandir o sentido da palavra experiência, estreitado após sua apropriação por parte do discurso filosófico e científico dos séculos XVII em diante, que a remeteu apenas ao domínio das ciências da natureza. De qualquer modo, o uso da palavra experiência neste último contexto significa “ir lá até o objeto e voltar com um saber”, ou seja, sendo afetados

pelas coisas, voltamos modificados²⁵. Esta tradição a que nos referimos antes pode ser remontada à discussão sobre o valor das ciências do espírito na segunda metade do século XIX, por Dilthey, por exemplo, herdada em parte pela hermenêutica contemporânea. Sem espaço para entrar em mais detalhes aqui, diríamos que um traço geral a ser depreendido destes teóricos é que a recepção de artefatos narrativos, escritos ou áudio visuais, é uma forma de conhecimento, e talvez a mais comum e presente nos estratos da vida cotidiana individual e coletiva. Wolfgang Iser, que investigou a recepção de narrativas, se interessou basicamente pela interação entre leitor e narrativas escritas. O pressuposto, que partilha com Ricoeur, é que a interação é o ponto decisivo do ficcional, posição que desloca o enfoque tradicional no ato criador do escritor, em suas influências e sua biografia. Só porque uma obra foi lida e produziu seu efeito, é que alguém vai se lembrar de descrever seus elementos formais ou analisar seu autor.

É justamente de experiência que os textos de ficção em geral tratam, nos dizem os narratologistas Monika Fludernik e Marco Cacciolo²⁶. Seja o texto composto em prosa de ficção ou em versos, obra escrita, canção ou narrativa áudio visual, o ponto zero da ficcionalidade é o experienciador. A ficção implica em *Embodiement*, termo inglês de difícil tradução, que diz respeito ao ato de existir e experienciar possibilidades reais no tempo. Acompanhar a trajetória temporal de uma personagem é colocar-se na situação dela, vivendo o presente, sem saber como tudo terminará. Uma hábito cultural de longa história, no entanto, nos faz esperar que todas as vicissitudes vividas pela personagem conduzam a um encerramento, que propicie a contemplação de um sentido. Ou seja, confiamos que alguém, o narrador, já sabe o que *aconteceu*, durante todo o tempo em que co-experimentamos o que está *acontecendo*. Mesmo que tal encerramento não se confirme de todo, pois, como nos mostra Frank Kermode, o peso e papel do fim nas narrativas varia muito de acordo com as necessidades de cada época, o decisivo, para Fludernik e Cacciolo, é o compartilhamento do ato de experimentar. Este acontece no momento da fusão de mundos, para voltar a Ricoeur (ou de horizontes, dizia Gadamer), o do leitor e do narrativa e seus personagens. Histórias sem

²⁵ Sobre o percurso da palavra experiência cf. Ortega Y Gasset, José. *La idea de principio em Leibniz y la evolucion de la teoria deditiva*. Madrid: Ediciones de la Revista del Occidente, sd. Pp. 200 a 209.

²⁶ Cf. *Towards a natural narratology*. Londres: Routledge, 1996. Cacciolo, Marco. "Experientiality" Verbete de *The Living handbuch of narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality>

personagens não são ficções, posição partilhada por Anatol Rosenfeld²⁷. O atrativo que as histórias oferecem, portanto, não é o de sua verificabilidade, mas sim o de estas se colocarem como possibilidades de experimentar, de passar por algo, que pode ser co experimentado por outros. Mesmo nunca tendo existido a personagem cujas experiências são postas para um jogo de apropriação pelo receptor, o que o artefato ficcional oferece é repetir uma experiência, a paradoxal atividade de ao mesmo tempo, ser alguém e vê-lo atuando, coisa que não ocorre na vida cotidiana. Em toda narrativa parece que nos é dado o tempo para em um só gesto agir e sofrer e observar o que é o agir e sofrer, tempo que nos é dado na vida dita real. Para tanto, mobilizamos todo um saber prévio que às vezes nem mesmo sabemos que possuímos, e todo um vocabulário pre narrativo que usamos para organizar as ações humanas ao nosso redor, e entramos em um campo de experimentação onde os acontecimentos estão destacados e formalizados²⁸. A personagem de ficção está lá, gravada em luz ou palavras, pronta para esta operação, da qual resultará uma experiência sempre nova, a cada nova fusão. Diferentemente de produzir uma coreografia gestual para persuadir o outro de que sou aquele que digo que sou, ou seja, me fazer personagem, como nas redes de sociabilidade eletrônica, o jogo da ficção me convida a ver na personagem um outro de mim mesmo, uma possibilidade fronteira minha, que incorporo a mim sendo de mim diferente²⁹. Esta distância que se abre entre nós e a personagem é o que faz da ficção uma experiência, um trajeto onde algo muda. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozie Adichie, em palestra intitulada “The danger of a single story”³⁰ conta que ao chegar aos EUA como estudante, percebia que sua condição de africana suscitava em seus colegas americanos sempre a mesma história, que incluía temas como pobreza, violência, animais selvagens. Ela tentava então desconstruir os estereótipos mostrando os aspectos singulares de sua situação particular, que não excluía necessariamente aqueles temas, mas uma trajetória que precisava ser contada para não ser submersa pelos traços da história que todos já julgam saber. Ser colocado no lugar daquele de quem todos julgam já saber o princípio, o meio e o fim de sua história, é a armadilha sempre pronta a ser ativada nas más ficções. Ela se surpreende consigo mesma, em uma viagem ao México,

²⁷ Cf. Rosenfeld, Anatol. “Literatura e personagem”. In. Candido, Antonio (Org). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

²⁸ Sigo aqui a teoria da tríplice mimesis, exposta por Ricoeur em *Tempo e narrativa*, volume I. Cap. 3, pp. 93 a 156. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

²⁹ Cf. Ricoeur, Paul. *Soi meme comme um autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

³⁰ https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript

no entanto, ao se ver espantar um pouco ao observar os habitantes locais realizando uma série de rotinas e comportamentos que fugiam ao estereótipo que tinha do mexicano em geral. O espanto inicial a fez pensar que possuía dos mexicanos uma *single story*. A base de sua palestra é então apreciar o fato de ter tido acesso a narrativas, no caso, escritas, que exercitaram nela, desde a infância, o sentimento de uma diferença, que, aplicadas aos fatos do dia a dia, fazem aflorar a suspeita de que sempre pode haver outra história. Ela atribui, a posteriori, esta possibilidade à frequência dos livros de ficção. É esta possibilidade de aprender com a experiência alheia que tornamos nossa por um momento, sem nos tornarmos esta personagem, que fornece uma saída de si mesmo, que até o mais inveterado frequentador das redes de sociabilidade eletrônica busca nos artefatos narrativos que ainda visita.

É no universo da narrativa de ficção e seus personagens que alguém como o acima citado Wagner Schwarz, vítima do que pode haver de mais perigoso no universo da ficção mascarada, vai buscar uma forma de tornar visível a sua experiência.

“Na internet, fui morto, como se matam os zumbis da série *The Walking Dead*. Logo depois, disseram que eu havia me suicidado – tema muito discutido em 2017 após o lançamento de outra série, *13 Reasons Why*. Customizaram a violência, com o intuito de tornar real a intenção fabulada nos seriados via *streaming*. Criaram mortes tão reais para mim quanto as que podem virar filmes. Aproximaram a ficção da vida off-line.”³¹

Duas séries televisivas, da fase atual em que estas são assistidas online: este é o modo de narrativa que surge na fala de Schwarz. Não temos condições de especular se as duas séries citadas são obras especialmente apreciadas por ele. Nos parece antes que se trata de nomes de narrativas de largo espectro de recepção, obras que ele conhece, que sua entrevistadora conhece, o público da entrevista, e até mesmo seus perseguidores digitais também, pois são títulos de séries norte americanas de alto custo de produção, veiculadas nos canais de *Streaming*, os artefatos narrativos mais amplamente conhecidos e seguidos da atualidade, no Brasil. Arriscamos a especular o primeiro dos motivos da citação escolhida por ele. Séries dramáticas ou cômicas como *Walking Dead* e *13 Reasons Why* se enquadram dentro de um modelo de narrativa áudio visual no qual

³¹ Brum, Eliane. Op. cit.

personagens são apresentados em temporadas de 10 a 12 capítulos, em média. O acúmulo destas temporadas termina produzindo efeito semelhante à relação que um leitor desenvolve com uma prosa longa de ficção, onde os indivíduos que nos são dados observar na intimidade mais recôndita se desdobram no tempo, observação esta que, devido à frequência com que ocorre, desde os primórdios do romance, deve constituir fonte de prazer e de algum tipo de conhecimento. E este conhecimento se deve à observação, que nos é negada ou extremamente dificultada na chamada vida real, de observar o percurso temporal completo e acabado de pessoas. Isto vale tanto para o romance como para o tipo de narrativa mais em voga na atualidade, em termos de amplidão de recepção, as séries televisivas dramáticas de longa duração.

Benjamin assim descreve este interesse por observar a vida de uma personagem de romance: “O romance não é, pois, significativo por nos descrever, de um modo um tanto instrutivo, um destino alheio, mas porque esse destino, graças à chama de que se alimenta, nos dá um calor que não encontramos no nosso próprio destino.”³² O “calor”, porém, provém da morte da personagem: “o leitor do romance procura, realmente, pessoas nas quais possa ler o ‘sentido da vida’. Por isso tem de estar certo de que assistirá à sua morte. Em último caso, a uma morte em sentido figurado. Mas, de preferência, a verdadeira.”³³ O trecho está perpassado pela avaliação comparativa que Benjamin faz da diferença entre narrativa oral e romance, mas mesmo assim, acreditamos, toca no ponto que diversos outros teóricos do romance também perceberam, a partir de perspectivas diferentes. Mikhail Bakhtin observa, a respeito da personagem romanesca, que a personagem, ao contrário das pessoas que encontramos na vida real, necessitam de acabamento. Uma personagem sempre já morreu, pois precisamos pressupor o seu todo temporal, visto de fora, pelo espectador/leitor³⁴.

No trecho acima citado da entrevista de sua entrevista, Wagner Schwarz busca nas séries televisivas lembradas um pequeno ponto de contato e de contraste com relação ao furacão de notícias para o olho do qual foi tragado, duas narrativas de domínio comum na atualidade, em cujos personagens buscou elementos para verbalizar sua própria situação. O trecho, no entanto, tem para nós a grande virtude de não fantasiar um lugar mágico e protegido onde habitariam as ficções. Antes, ele as situa na linha de frente de uma batalha ferrenha que a narrativa trava com a informação. A mão

³² Benjamin, Walter. Op. cit p. 47-48.

³³ Idem, p. 47.

³⁴ Cf. Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Especialmente pp. 115 a 125.

é dupla: as personagens de séries como as citadas podem realimentar o exercício mítico ficcional operado muitas vezes pelas redes sociais. Personagens de ficção não estão isentos de serem apropriados pelas mesmas forças que seduzem multidões para um exercício ficcional de má qualidade, para a sedução da história única. A violência vivida pelas personagens citadas pode ser “customizada”, como diz Schwarz. Isto é: criou-se um referente de primeiro grau para a ficção, contrariando sua tendência de não se referir de modo imediato a nada de existente. E assim, como nos ensina Kermode, deixam de ser ficções, por não nos dizerem mais nada sobre a morte, sobre a finitude como fator de ligação entre os humanos vivos, mas a morte é uma ficção escapista, projetada sobre o outro, só o outro morre, e esse outro tem nome e endereço.

As narrativas, mesmo as que porventura consideremos as mais elevadas e formalmente conflitantes com os padrões da indústria cultural (que para um intelectual hoje, geralmente, ainda são as obras da antiguidade clássica, e as do romantismo, realismo e modernismo europeus), não são por si só artefatos mágicos capazes de repelir o mal. As citadas por Schwarz tampouco, mas são narrativas, no entanto, que, independente de nosso juízo, nutridos nos paradigmas acima elencados, se apresentam como as que possuem significação social efetiva, as que estão na encruzilhada perigosa onde se bifurcam, mas também podem se confundir, o ficcional que nos aproxima de nós ao nos tirar de nós por um momento, e a violência viral do mundo da informação ficcionalizada. Muito secundariamente, prosas longas contemporâneas como as de Jonathan Franzen e Haruki Murakami conseguem não perder de todo o contato com o pelotão da frente³⁵. Ícones do modernismo ou do grande romance europeu do século XIX, embora possam nos servir de parâmetro, porque desempenharam este papel para todos os teóricos do romance que nos balizam, não estão convocados diretamente para a batalha, e é por isso que um artista como Wagner Schwarz, coerentemente, não cita nada desta ordem, mas sim *Walking Dead* e *13 Reasons Why*.

Além de serem séries de larga circulação em escala mundial, características de seus enredos e situações de seus personagens obviamente influenciaram a escolha, em detrimento de outras narrativas televisivas que forneceram o principal esteio narrativo neste século, como *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *The Wire*, *Mad Men* etc. Na primeira das séries citadas por ele, o mundo está dividido entre vivos e mortos vivos, uma insistente obsessão da indústria do entretenimento, que mereceria uma análise que

³⁵ Excluímos propositalmente romances *best sellers* que se tornam imediatamente adaptações para filmes ou séries.

não podemos fazer aqui, resultando em uma luta encarniçada pela vida, de conotações perigosas, porque primariamente dualista. Depois que reduzimos o outro a um horrendo morto vivo com chagas no rosto e comportamento inumano, só nos resta apontar e puxar o gatilho. E é deste modo que Schwarz metaforiza sua situação após a foto descontextualizada de sua performance ser compartilhada de forma tendenciosa em matérias amadoras que se propagaram como vírus altamente letais. A segunda, *13 Reasons Why* constitui caso mais complexo, e esteve no centro de uma discussão, mesmo que efêmera, sobre o papel das narrativas como indutora de ações reais, com reais consequências, como o suicídio de adolescentes. Houve quem criticasse a tendência da série de fazer com que jovens acreditem que após o suicídio, a vida de algum modo continua, e coloca o suicida no centro das atenções, e toda a sua particularidade será, enfim, compreendida e admirada por todos. As duas séries, porém fizeram parte da vida comum, colocando a morte em foco. Por serem assumidamente narrativas, e não relatos informativos, elas chamam para um espaço de discussão que resiste, até onde isso ainda é possível, ao fluxo torrencial da má ficção que circula nas bolhas sociais. Sim, pois o mais inveterado produtor e repassador de perigosas (para o outro) notícias ficcionais, ainda precisa, sob pena de ridículo até entre seus pares, distinguir entre afirmar que um determinado político, por exemplo, *se parece* com a personagem da série *House of cards*, o congressista caricatamente inescrupuloso Frank Underwood, e dizer sem mais que ele *é* Frank Underwood.

Caso consideremos como um todo o universo de valores em disputa aqui, que tentamos de algum modo retratar, as séries como as citadas são, hoje, em termos de significação social de largo espectro, o começo do jogo narrativo, o ponto onde a lógica da história única começa a perder força absoluta ao pelo menos se encontrar com as margens de um terreno que lhe é desconhecido, o realmente ficcional e narrativo. O tema das séries televisivas online é hoje, esta é nossa posição, o lugar onde o elemento narrativo se mantém mais amplamente válido socialmente, capilarizado na vida social de todos os estratos econômicos e culturais das sociedades industrializadas, centrais e periféricas. São as narrativas que possuímos em comum com qualquer pessoa, do intelectual ou esteta com quem partilhamos algumas outras referências, ao grupo de adolescentes desconhecido que ouvimos conversando sobre séries no interior de um ônibus barulhento, as únicas ainda com algum poder de retirar momentaneamente cada um de seus feudos online de má ficção e trazer para algum resquício de espaço público. Mas isso não nos exime de realizar uma discussão crítica sobre o porquê de sua enorme

aceitação nos dias de hoje, sobre como elas herdam funções e formas do passado, e como elas influenciam os caminhos da arte narrativa hoje. Ou dos porquês de sua aceitação como forma: a narrativa cinematográfica longa e seriada enquanto forma de narrar afinada com as condições da experiência atual, sua relação com a técnica, com a forma como se organiza o tempo, além de uma avaliação de suas possibilidades, através de uma comparação com alguns romances contemporâneos que dialogam de algum modo com as séries. Neste caso, se falamos em começo do jogo narrativo, é só começo da conversa. O que nos interessa aqui não são as séries, mas apenas sublinhar o novo e importante papel que o jogo narrativo assumidamente ficcional reconquistou em nosso mundo, campo minado de más ficções.