



**MAIS ESTRANHO QUE A FICÇÃO:
O AUTOR E O HERÓI NA ESTÉTICA DO DISCURSO CINEMATOGRAFICO**

**STRANGER THAN FICTION:
THE AUTHOR-HERO RELATIONSHIP IN THE AESTHETICS OF THE
CINEMATOGRAPHIC DISCOURSE**

Grenissa Bonvino Stafuzza¹
UFG – Universidade Federal de Goiás

RESUMO: Propomos neste artigo realizar um estudo analítico e discursivo da relação autor e herói no longa-metragem *Mais estranho que a ficção* (2005). Partimos do debate sobre algumas proposições teóricas formalizadas por Bakhtin/Volochinov (2009), tais como a língua pensada em sua natureza social, a enunciação na relação de comunicação entre (inter)locutores e a construção da relação signo-ideologia na linguagem (aqui, a cinematográfica) para anteciparmos alguns questionamentos que implicam a relação autor e herói, fundamentada por Bakhtin (1992). Em seguida, transcrevemos alguns enunciados fílmicos eleitos para a análise, observando como a relação entre a autora, Karen Eiffel, e o herói, Harold Crick, se instaura por meio do intercâmbio dialógico em uma relação dinâmica na enunciação verbovisual de *Mais estranho que a ficção*, arquitetando o todo da obra cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: *Mais estranho que a ficção*; Discurso Cinematográfico; Autor; Herói; Diálogo; M. M. Bakhtin.

ABSTRACT: The aim of this article is to construct an analytical and discursive study concerning the relationship author-hero in the feature film *Stranger than fiction* (2005). We start the discussion considering some theoretical propositions formalized by Bakhtin/Voloshinov (2009), such as language conceived in its social nature, the enunciation in respect to the communication inter-locutors and the building of the relationship sign-ideology in language (in this respect, the cinematographic) to anticipate some questions involving the relationship author-hero, founded by Bakhtin (1992). Then, we transcribe some filmic statements selected to the analysis, noting how the relationship between the author, Karen Eiffel, and the hero, Harold Crick, is established by a dialogical exchange supported by a dynamic relation with the verbal-visual enunciation of *Stranger than fiction* which organizes the cinematographic work as a whole.

KEYWORDS: *Stranger than fiction*; Cinematographic Discourse; Author; Hero; Dialogue; M. M. Bakhtin.

¹ Professora e pesquisadora da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, atua no Departamento de Letras na graduação, bem como no Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem. É líder do GEDIS - Grupo de Estudos Discursivos. Acesso ao site do GEDIS pelo link: <http://www.letras.catalao.ufg.br/gedis/>

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Introdução

Na vida, o que nos interessa não é o todo do homem, mas os atos isolados com os quais nos confrontamos e que, de uma maneira ou de outra, nos dizem respeito. E, como veremos mais adiante, é ainda em nós mesmos que somos menos aptos para perceber o todo da nossa pessoa.

Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, 1992.

O longa-metragem *Mais estranho que a ficção* (2006) – em inglês, *Stranger than fiction* – é caracterizado pela crítica cinematográfica como uma tragicomédia. Dirigido por Marc Forster, com roteiro de Zach Helm, o filme possui duas linhas narrativas que organizam a trama: a primeira conta a estória de Harold Crick (interpretado por Will Farrell), um auditor sênior da Secretaria da Receita Federal (SRF) do governo estadunidense, de poucas palavras, que tem a sua rotina focalizada em seu trabalho, portanto, em auditorias e, conseqüentemente, na contabilidade. Harold conta desde as escovadas de dentes matinais até a quantidade de passos para se chegar ao ponto de ônibus, sendo considerado pelos seus colegas de trabalho um exímio contabilista. A segunda linha narrativa trata-se da estória da escritora Karen Eiffel (interpretada por Emma Thompson), famosa por matar seus heróis no fim de seus dramas. Kay, como é chamada, luta contra um “bloqueio de escritora” para finalizar seu livro. O bloqueio, no entanto, impede que ela mate seu herói. Ironicamente, as duas linhas narrativas se cruzam quando Harold tenta entender de onde vem a voz feminina que narra sua rotina diária e que tudo sabe sobre sua vida, seus sentimentos, desejos e aspirações. O que Harold não compreende, ainda, é que ele é o herói da inacabada ficção de Kay. A trama se intensifica quando Harold, em um ponto de ônibus, descobre, pela narradora de sua vida (a própria autora), que ele iria morrer:

20min 25s a 21min 34s: [Kay] Harold pensou que seu relógio tivesse simplesmente parado e nunca pensou que ele pudesse estar tentando dizer alguma coisa [o relógio reflete a imagem da Srta. Pascal caminhando do outro lado da rua]. Na verdade, Harold nunca prestou atenção no seu relógio a não ser para ver as horas. E, honestamente, isso deixou seu relógio maluco. Então, particularmente nessa quarta-feira ao anoitecer enquanto Harold esperava pelo ônibus, seu relógio subitamente parou.

[Harold pergunta às pessoas a sua volta] – Com licença, alguém tem horas?

[Um senhor] – Sim, são 18h18.

[Harold] – Obrigado.

[Harold arruma as horas em seu relógio e Kay prossegue narrando] Assim, o relógio de Harold o empurrou para o caminho da fé. Mal sabia ele, que esse simples e aparentemente ato inócuo resultaria em sua morte iminente.

[Harold perde a compostura e assustado com o que ouve questiona impetuosamente sua narradora ignorando as pessoas a sua volta] – O quê? Olá? O quê? Por quê? Por que vou morrer? Olá! Com licença! Quando? O quanto iminente?

A proposta que movimenta o presente estudo é a análise da relação autor e herói² no longa-metragem *Mais estranho que a ficção* (2006). Para isso, partimos da discussão sobre a consciência individual ser um fato socioideológico, de acordo com Bakhtin/Volochínov em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2009), pensando justamente em anteceder algumas questões e posicionamentos teóricos que se instauram na filosofia da linguagem e que servem para a discussão pretendida aqui: i) a língua pensada em sua natureza social; ii) a perspectiva da enunciação na relação de comunicação entre (inter)locutores³; iii) a construção da relação signo-ideologia na linguagem (cinematográfica). Posteriormente, consideramos a relação autor e herói, pensada por Bakhtin na *Estética da criação verbal* (1992), observando como essa relação pensada teoricamente se instaura discursivamente (e semioticamente) no filme em estudo.

Sabemos que a teoria do autor e o herói foi pensada, especificamente, para a obra literária, para o texto literário.⁴ No entanto, tomamos a teoria bakhtiniana da estética da criação verbal em uma instância discursiva para uma estética do discurso cinematográfico, considerando a amplitude da criação verbovisual para a análise pretendida. Em uma relação discursivo-semiótica, podemos pensar a estética da criação verbovisual como um possível fundamento para a análise e interpretação do discurso cinematográfico proposto para o estudo. Assim, trata-se de considerar a teoria bakhtiniana sobre o autor e o herói em uma relação dinâmica na enunciação fílmica: estudar a estética da criação verbovisual, neste artigo, significa analisar o intercâmbio dialógico que se instaura entre a autora, Kay Eiffel, e a construção do seu herói, Harold Crick.

A perspectiva enunciativa da relação signo-ideologia no discurso cinematográfico

A consciência individual é um fato socioideológico.

Bakhtin/Volochínov, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 2009

² A análise que vislumbramos aqui permanece no plano estético da enunciação fílmica, uma vez que ambos (autora e herói) são personagens em *Mais estranho que a ficção*. cremos que, mesmo com o lugar autoral sendo de ordem ficcional, refletir a partir da teoria bakhtiniana acerca do autor e do herói na atividade estética possa ser um percurso para pensarmos sobre os lugares discursivos do autor e do herói na enunciação do discurso cinematográfico.

³ Consideramos locutor o *sujeito falante*, aquele que está com a palavra; e, interlocutor, o *parceiro do diálogo*, conforme Bakhtin (1992, p.290-294).

⁴ Pensamos, em um momento posterior, em analisar a narrativa de *Mais estranho que a ficção* em relação ao diálogo estabelecido com o romance espanhol *Niebla* [*Névoa*], de Miguel de Unamuno. À semelhança da construção de Harold e de sua autora, Kay Eiffel, Unamuno constrói um personagem central, Augusto Pérez, que, em determinado momento de sua vida, percebe que é um personagem, uma criação de outrem. Ambos, criador e criatura se encontram e o embate sobre o fim do personagem de Unamuno passa a ser também o foco dessa narrativa. A descrição de Augusto e de sua amada Eugenia, em *Niebla*, também são referenciados em *Mais estranho que a ficção* por meio de Harold e Ana Pascal. Enfim, em ambas as narrativas, o autor cria o herói num todo independente, segregado do domínio do seu autor. É interessante pontuar que o tema do personagem que “ganha vida” está presente desde a obra que orientou o romance moderno, *D. Quixote*, em que a voz do personagem ganha tanto ou mais repercussão que a voz do próprio autor, Cervantes – ou melhor, sobrepõe-se a ela. Deixemos, então, essa questão para ser desenvolvida em um próximo estudo fazendo com que o discurso literário e o discurso cinematográfico dialoguem.

Ao pensar a cultura como um ambiente linguístico altamente semiotizado, Bakhtin/Volochínov (2009, p. 47) pontuam que

O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também *se refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*.

Assim como para Saussure, os pensadores russos observam a língua como um fato social, cuja existência se estabelece nas necessidades da comunicação. No entanto, contrariamente à linguística estruturalista saussuriana, que toma a língua enquanto um objeto abstrato ideal, com finalidade em si mesma, como um sistema sincrônico homogêneo, rejeitando suas manifestações (a fala) individuais, Bakhtin/Volochínov valorizam a fala, a enunciação, assegurando a sua natureza social, não individual. Nesse sentido, não se separa a fala das condições de produção da comunicação, que, por sua vez, encontram-se sempre conectadas às estruturas sociais.

Sob a perspectiva da natureza social do signo e da enunciação, em que medida a linguagem determina a consciência do autor? Em que medida a ideologia determina a linguagem do herói?

Ao considerarem a palavra como uma arena onde se confrontam valores sociais contraditórios, Bakhtin/Volochínov observam que os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior do sistema. Sob essa perspectiva, é possível ponderar que a comunicação verbal (e visual) implica conflitos, relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia, utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder etc. Logo, os pensadores russos se interessam, primeiramente, pelos conflitos no interior de um mesmo sistema partindo da premissa de que todo signo é ideológico e que a ideologia é um reflexo das estruturas sociais. Assim, qualquer alteração da ideologia resulta em uma alteração na língua e, portanto, na cultura, na história, na sociedade.

Quando concordamos que *a consciência individual é um fato socioideológico* trazemos à tona a perspectiva da enunciação para pensarmos o processo de comunicação verbovisual no filme *Mais estranho que a ficção*: a enunciação pode ser entendida como uma réplica do diálogo social, uma vez que não existe enunciação fora de um contexto social. Há sempre um interlocutor, ao menos potencial, tanto no discurso interior (diálogo consigo mesmo) como no discurso exterior (diálogo com o outro). Nesse sentido, o locutor pensa e enuncia para um auditório social bem definido, seja o auditório um “eu”, um “nós”, seja um “tu” ou “eles”. Assim sendo, a consciência do locutor é condicionada pela linguagem e moldada pela ideologia, sendo, conseqüentemente, social.

Podemos considerar que tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo localizado fora de si mesmo. Nesse sentido, tudo que é ideológico é *sígnico*. Um corpo físico não diz respeito à ideologia, como bem atestam Bakhtin/Volochínov (2009, p. 31), no entanto, todo corpo físico pode ser apreendido como símbolo e toda imagem artística originada por um elemento físico já é reconhecida como matéria ideológica. Desse modo, o elemento físico transforma-se em signo e, sem abandonar a realidade material, reflete e refrata uma outra realidade. Essa pode ser essencialmente a condição do objeto do presente estudo: um rolo de filme é somente um objeto físico que ao projetar-se em uma tela materializa-se como produto ideológico de consumo e, sendo assim, faz parte de uma realidade como todo corpo físico, também refletindo e refratando outra realidade, exterior àquela que o filme representa ou intenta ser.

Um outro exemplo, agora do próprio filme-*corpus* deste artigo, é a representação sígnica do relógio de pulso de Harold para a construção dos sentidos da enunciação de *Mais estranho que a ficção*. A princípio, um relógio é apenas um objeto, e, a princípio, não lemos ideologias em um objeto físico; no entanto, Kay, enquanto autora-narradora, amplia o lugar do relógio de pulso de Harold como elemento que significa na/para a vida de Harold:

20min 25s a 20min 36s: [Kay narrando] Harold pensou que seu relógio tivesse simplesmente parado e nunca pensou que ele pudesse estar tentando dizer alguma coisa [o relógio reflete a imagem da Srta. Pascal caminhando do outro lado da rua, a confeitaria por quem Harold nutre desejos e paixão]. Na verdade, Harold nunca prestou atenção no seu relógio a não ser para ver as horas.

Observamos, pois, que um signo não existe apenas como ser de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra realidade. Assim sendo, todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica fomentada entre os interlocutores na enunciação. De acordo com Bakhtin/Volochínov (2009, p. 33): “Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.*” (grifos dos autores). Nesse sentido, se Harold prestasse atenção no reflexo de seu relógio, veria a Srta. Pascal, sendo seu relógio de pulso arquitetado, no exame do filme, como um espelho da realidade do herói.⁵

A palavra, que foi pontuada por Bakhtin/Volochínov (2009, p. 36) como o *fenômeno ideológico por excelência*, também é descrita pelos pensadores da linguagem como um signo neutro. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. Sob essa perspectiva teórica, o signo é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa. Nesse sentido, ao focarmos o discurso cinematográfico, visualizamos a dinâmica da natureza verbovisual que se instaura na tela, estética e ideologicamente. A palavra funciona como elemento fundante da criação ideológica cinematográfica. Assim, as manifestações da criação cinematográfica – todos os signos verbovisuais – constituem-se no/pelo discurso. A realização cinematográfica traduz as experiências/aspirações da vida em cena, sendo uma das maiores representações da força ideológica da consciência pelo/no movimento da palavra.

Sob essa perspectiva teórica, tomamos a relação signo-ideologia na instância enunciativa do discurso cinematográfico e, nesse caso, surgem algumas questões⁶ que provocam reflexões mais amplas do que objetivamos para esse artigo, mas instigantes se pensarmos na esfera macro do discurso cinematográfico. Por isso, ao observarmos o cinema como discurso, podemos afirmar que ele (re)produz⁷ a realidade?⁸ Seria o discurso

⁵ Em várias cenas do filme, o relógio de pulso de Harold dialoga com o herói, sem que ele perceba a relação pretendida. O destaque representativo da importância do objeto-relógio de pulso para o todo da trama encontra-se no desfecho do longa-metragem e trataremos dele posteriormente.

⁶ Esses questionamentos foram inspirados pela leitura de Xavier (2008) que, ao analisar o discurso cinematográfico hollywoodiano, observa que: “Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação”. (XAVIER, 2008, p. 31).

⁷ Pensando na questão de o discurso cinematográfico refletir e refratar a realidade, temos que ele a reflete porque trabalha com aspectos da vida, busca reproduzir a realidade vivenciada na tela; e a refrata porque tenta produzir além da vida, alimentando-se de uma dosagem ficcional que o faz distanciar-se da realidade.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

cinematográfico sempre, essencialmente, um discurso ideológico sobre a realidade? Quais elementos fundamentam a natureza do discurso cinematográfico?

Pontuados os questionamentos, vejamos o quanto eles serão importantes para pensarmos sobre o autor e o herói na estética da criação verbovisual.

A relação autor e herói na estética da criação verbovisual: Harold Crick, o herói consciente de ser criação

Se houve alguma estabilidade na noção de autoria como a pretensa relação de propriedade entre criador e criação, essa ideia foi desestabilizada por Bakhtin (1992). O senso comum, produzido e veiculado em uma esfera cultural, pensa a autoria a partir da questão valorativa de domínio do ser criador sobre a coisa criada: o controle, a assinatura, a validade, a legitimidade, a designação autorais são perpetuados pelo senso comum como normas institucionais do criador sobre a coisa criada. Nesse sentido, pensa-se que a criação seja produto pronto e acabado, de propriedade (intelectual) de seu criador, cabendo aos outros somente os atos de interpretação sobre a criação.

No entanto, o autor-criador pensado por Bakhtin permanece no interior da linguagem, refratando a voz do escritor pessoa. O autor-criador apropria-se de uma voz social, sem revelar diretamente a voz do escritor pessoa e, assim, o autor-criador consegue coordenar um todo estético. Nesse sentido, é o autor-criador quem dá forma ao conteúdo que, a partir de posições axiológicas, relembra e organiza esteticamente os eventos da vida.

De acordo com Bakhtin (1992, p. 32-33),

A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia. O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse excedente, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra.

Sob esse ponto de vista, é possível perceber que o autor se esconde no mundo representado, em certo sentido, criado por ele. O autor conscientiza todo esse mundo de outras posições qualitativamente distintas: o autor é consciente do herói e *engloba e acaba a consciência do herói*. Assim sendo, os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem atravessar-se, e isso significa dizer que, entre eles, as relações dialógicas são possíveis.

Em *Mais estranho que a ficção*, o protagonista Harold Crick, ao saber de *sua morte iminente*, descontrola-se. Ao chegar ao seu apartamento, busca incessantemente um contato com a voz feminina que narra a sua vida e, nesse momento, é possível perceber que Harold possui uma consciência que a autora desconhece (conscientemente) até então: a vontade de viver.

⁸ Queremos deixar claro que esse questionamento não se trata de uma provocação em relação ao tema do filme proposto para análise, *Mais estranho que a ficção*. Hipotetizamos, sobretudo, que as estranhezas da vida são parte das inspirações na produção da arte e que a arte (estranha ou não) se reflete na vida.

21min 35s a 22 min 57s: [Harold entrando em seu apartamento agitado] – Onde está você?

[Dirige-se ao banheiro nervoso e começa a escovar os dentes imitando Kay] – “Harold escovava seus 32 dentes, 72 vezes.” Por que você não fala nada? Ouvi você.

[Olhando para o chuveiro, a câmera o mostra de dentro do chuveiro pelos pequenos furos] – Isso resultaria em sua morte iminente. Ouvi você!

[Dirige-se para o quarto] – Vamos, sua voz estúpida!

[Narrando suas próprias ações] – Harold agarrou seu abajur freneticamente. Harold ficou totalmente descontrolado sem uma razão aparente! E o jogou no chão, chutando-o repetidamente. Harold pegou sua caixa de lenços, e a jogou pelo quarto e então, destruiu o armário! Vamos lá. Diga alguma coisa. Alguma coisa. Diga algo! Diga algo! Harold... se acalme. Deus. Harold... se acalme. Harold...

A consciência de Harold para a vida acontece exatamente ao saber que iria morrer. No entanto, de acordo com a cena descrita, notamos que a autora Kay não pode ouvir Harold, pois este é o momento em que Kay encontra-se deslocada de sua função autoral, sem saber como matar seu herói. Nessa cena, Harold (como o herói ficcional do drama de Kay) ganha vida própria ao questionar sua morte (iminente!) com sua autora ou, em uma análise mais verticalizada, seria a própria Kay colocando-se no plano ficcional de seu romance como um pedido de socorro ao seu herói para que lhe ajude a encontrar um final para o drama – no exame em questão, esse entrecruzamento de vozes é uma constante. Especialmente, no trecho “Isso resultaria em sua morte iminente”, nota-se que não é apenas Harold imitando Kay, mas o herói devolve a questão para sua autora (como uma ameaça?), sendo esta uma das possibilidades de interpretação: se você me matar, esse pode ser também o seu fim como autora. Kay, por sua vez, encontra-se em uma situação delicada na editora: ela deve terminar seu livro e tem um prazo determinado para a entrega do material. O que a perturba é não saber como matar seu herói, Harold Crick.

No plano estético, tomando como fundamento a filosofia da linguagem, quando Harold contesta seu destino narrado por Kay, ele desestabiliza a exotopia da autora. A exotopia de Kay possui um limite e não se desdobra até ser exotópica à visão de mundo de Harold; a contestação desestabiliza a exotopia. (BAKHTIN, 1992, p. 192).

Concordamos com Bakhtin (1992, p. 187-188) quando afirma que

É evidente que teremos dois planos de percepção dos valores, dois contextos de valores para a consciência (um deles engloba os valores do outro e prevalece sobre o outro): 1) o horizonte do herói e o significado de seu procedimento ético-cognitivo tal como ele é para o próprio herói; 2) o contexto do autor-contemplador para quem esse procedimento se torna uma caracterização do todo do herói e adquire um significado determinante e organizador (a vida é modo de vida). O autor é crítico (enquanto autor, claro): lança mão de todos os privilégios da sua exotopia completa em relação ao herói. Nessa forma de inter-relação o herói é independente, vivo, consciente e resolutivo no escopo de sua vida, em seus valores éticos e cognitivos; o autor situa-se diante dessa atividade do herói e dá sua transposição em linguagem estética; cada um dos aspectos da atividade que o herói desenvolve em sua vida encontra sua determinação artística, transcendente a essa vida.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

A relação entre a autora e o herói visa arquitetar o todo do herói, concebido, a princípio, como pessoa determinada: desde o início o herói nos é apresentado como um todo, Harold possui uma biografia e possui um caráter formado, e desde o início a atividade da autora se exerce nas fronteiras que circunscrevem o herói (Harold tem conhecimento da existência de sua autora por ela permitir que isso aconteça; é Kay quem abre a escuta do herói e o torna consciente de sua existência e, por fim, da própria existência dele enquanto criação de outrem). Nesse sentido, todas as construções cenográficas têm por função caracterizar o herói e a circunstância vivenciada, com o intuito de questionar (e responder): quem é Harold?

Após tomar consciência de sua morte e se debater sobre isso, Harold demonstra não ser o herói acabado, conforme previsto por Kay, mas em construção, em transformação, mostrando sua força em busca da vida. O herói parte para uma busca com o intuito de descobrir sobre a voz feminina que narra os acontecimentos de sua vida continuamente, na esperança de sobreviver: primeiro ele visita uma psiquiatra, Dra. Mittag-Leffler (interpretada por Linda Hunt) e, a cena acontece em sua sala clínica de atendimento aos pacientes:

22min 58s a 24min 40s: [Dra. Mittag-Leffler para Harold] – Temo que o que o senhor está descrevendo é esquizofrenia.

[Harold] – Não é esquizofrenia. É só uma voz na minha cabeça. Digo, a voz não está me dizendo para fazer nada. Está me dizendo o que já fiz. Perfeitamente e com um vocabulário melhor.

[Dra. Mittag-Leffler] – Sr. Crick, tem uma voz falando com você.

[Harold] – Não, não comigo. Sobre mim. Estou envolvido em algum tipo de história. Como se eu fosse um personagem na minha própria vida. Mas o problema é que a voz vem e vai. Como se houvesse outras partes da história que não fico sabendo e preciso saber que outras partes são essas antes que seja tarde demais.

[Dra. Mittag-Leffler] – Antes que a história termine com a sua morte.

[Harold] – Sim.

[Dra. Mittag-Leffler] – Sr. Crick, detesto parecer repetitiva, mas isso é esquizofrenia.

[Harold] – Você não parece repetitiva, só não é esquizofrenia. E se o que eu disse fosse verdade? Hipoteticamente falando, se eu fosse parte de uma história, uma narrativa mesmo que fosse só na minha mente, o que você sugere que eu faça?

[Dra. Mittag-Leffler] – Sugeriria que tomasse uns medicamentos.

[Harold] – Além disso.

[Dra. Mittag-Leffler] – Não sei. Suponho que o enviaria para alguém que conhece literatura.

[Harold] – Ok. Essa é uma boa ideia. Obrigado.

A consciência habilidosa de Harold em negar-se esquizofrênico, mesmo contra todos os preceitos que vigoram a realidade da natureza de ouvir vozes, e a de se projetar em uma história (“Não, não comigo. Sobre mim.”), dizendo-se, talvez, um personagem de tal história, é que nos permite afirmar que bakhtinianamente Kay engloba a consciência de Harold, uma vez que, no mundo real, o sujeito que ouve vozes está fadado ao uso de medicamentos. Essa consciência de não estar/ser doente só poderia vir de uma consciência maior com um excedente de visão sobre a (sua própria) realidade.

Seguindo o conselho da Dra. Mittag-Leffler, Harold vai ao encontro do professor de literatura Jules Hilbert (interpretado por Dustin Hoffman). A cena acontece na faculdade em que o professor Jules Hilbert leciona:

24min 41s a 28min 12s: [Prof. Jules Hilbert subindo às escadas tomando um café e Harold o segue] – Você é o cavalheiro que me ligou sobre o narrador.
[Harold] – Sim.
[Prof. Jules Hilbert] – O narrador diz que você vai morrer.
[Harold] – Sim.
[Prof. Jules Hilbert] – Quanto tempo ele te deu?
[Harold] – Não sei.
[Prof. Jules Hilbert entrando no banheiro seguido por Harold] – Ironia dramática. Vai te ferrar sempre. Você é doido ou o quê?
[Harold] – Bem...
[Prof. Jules Hilbert] – Você pode dizer isso para pessoas loucas?
[Harold] – Não sei.
[Prof. Jules Hilbert, urinando] – Certo. Quantos degraus no corredor lá fora?
[Harold] – Como?
[Prof. Jules Hilbert, fechando o zíper das calças] – Você os estava contando enquanto andávamos, não estava?
[Harold] – Não.
[Prof. Jules Hilbert] – Claro. Em qual banco você trabalha?
[Harold] – Banco não. Agente da SRF.
[Prof. Jules Hilbert] – Casado?
[Harold] – Não.
[Prof. Jules Hilbert] – Nunca?
[Harold] – Era noivo de uma auditora. Ela me deixou por um estatístico.
[Prof. Jules Hilbert] – Coração partido. Mora sozinho?
[Harold] – Sim.
[Prof. Jules Hilbert, lavando as mãos] – Bichos de estimação?
[Harold] – Não.
[Prof. Jules Hilbert, secando as mãos] – Amigos?
[Harold, lavando as mãos] – Não. Bem, Dave, do trabalho.
[Prof. Jules Hilbert] – Entendo. Esse narrador, com o que ele parece?
[Harold] – É uma mulher.
[Prof. Jules Hilbert] – O quê?
[Harold] – É uma mulher.
[Prof. Jules Hilbert, tomando o café] – Ela lhe parece familiar?
[Harold, secando as mãos] – Não.
[Prof. Jules Hilbert, saindo do banheiro] – Alguém que você conhece?
[Harold o acompanhando] – Não.
[Prof. Jules Hilbert] – Deu tempo de contar os azulejos do banheiro?
[Harold] – Não estava contando os azulejos.
[Prof. Jules Hilbert, colocando uma moeda em uma máquina de café] – Café?
[Harold] – Não, obrigado.
[Prof. Jules Hilbert] – Tem certeza?
[Harold] – Tenho.
[Prof. Jules Hilbert] – Então essa mulher, a voz, disse que você ia morrer.
[Harold] – Ela não me disse. Ela não sabe que eu a posso ouvir.
[Prof. Jules Hilbert] – Mas ela disse isso.
[Harold] – Disse.
[Prof. Jules Hilbert] – E você acreditou.
[Harold] – Ela estava certa sobre outras coisas.
[Prof. Jules Hilbert, pegando o café da máquina] – Coisas como?

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

[Harold] – Como me sentia sobre o meu trabalho.
[Prof. Jules Hilbert] – Você não gosta do seu trabalho?
[Harold] – Isso.
[Prof. Jules Hilbert, caminhando para a sua sala] – Bem, não é a voz mais compreensiva do mundo, é? Primeira coisa na lista dos mais odiados pelos americanos: trabalho. Em segundo lugar, tráfego. Terceiro, meias perdidas. Está me entendendo?
[Harold o segue] – Mais ou menos.
[Prof. Jules Hilbert] – Eu disse que você iria morrer, você acredita em mim?
[Harold] – Não.
[Prof. Jules Hilbert] – Por quê?
[Harold] – Não o conheço.
[Prof. Jules Hilbert, entrando em sua sala seguido por Harold] – Mas não conhece essa narradora.
[Harold, parando em frente a porta] – Bem...
[Prof. Jules Hilbert] – Sr. Crick, não posso ajudá-lo.
[Harold] – Por quê?
[Prof. Jules Hilbert] – Bem, não sou perito em malucos, sou perito na teoria da literatura. E tenho que te dizer, até aqui não parece haver uma única coisa literária sobre você. Não duvido que você ouça uma voz, mas não pode ser uma narradora porque, francamente, não parece ter muito o que narrar. Além disso, nesse semestre estou dando cinco cursos. Sou o mentor de dois candidatos a doutorado e sou o salva-vidas da piscina da faculdade.
[Harold] – Só pensei que você pudesse...
[Prof. Jules Hilbert] – Talvez você devesse manter um diário. Escreva o que ela disse. [Fechando a porta em Harold] Isso é tudo o que posso sugerir.
[Harold, entrecostado na porta] – Mal posso me lembrar. Eu só lembro: Mal sabia ele, que esse aparente ato inócuo levaria a sua morte iminente.
[Prof. Jules Hilbert, sentado a sua mesa, surpresa] – O quê?
[Harold] – “Mal sabia ele...”
[Prof. Jules Hilbert] – Você disse “mal sabia ele”?
[Harold] – Sim.
[Prof. Jules Hilbert] – Escrevi artigos sobre “mal sabia ele”. Costumava dar uma aula sobre o “mal sabia ele”. Uma vez fiz um seminário inteiro baseado no “mal sabia ele”. Filho da mãe, Harold. “Mal sabia ele” significa algo que ele não sabe e isso significa que tem algo que você não sabe. Sabia disso? [Olhando no calendário] Quero que volte na sexta-feira. Não, “iminente”, você poderia estar morto na sexta-feira. Volte amanhã às 9h45min.
[Harold] – Dez segundos atrás você disse que não me ajudaria.
[Prof. Jules Hilbert] – Foram dez segundos muito reveladores, Harold.

Não está em questão analisar os elementos que fazem com que o caráter do personagem Jules Hilbert extrapole a comédia moderna e se configure em uma tragicomédia, no entanto, o seu perfil de professor excêntrico amalucado destoa do caráter sério e pacato de Harold, um sujeito de poucas palavras, concentrando sua vida em seu trabalho. No discurso cinematográfico de *Mais estranho que a ficção*, essa configuração do elemento sério com o elemento cômico, cria uma conjuntura propícia para o riso, para o humor, além do mais, definitivamente, o personagem professor Jules Hilbert faz jus ao título do filme.

Para tentar descobrir se Harold era louco, o professor Jules Hilbert faz uma série de questionamentos que, a princípio, parecem ser de ordem investigativa sobre a

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

sanidade mental do seu interlocutor. Durante os questionamentos, Harold demonstra novamente consciência sobre a sua existência como homem (o *eu-para-mim*) ao mesmo tempo em que demonstra crédito na existência do ser mulher, dona da voz que sabe de sua vida (o *outro-para-mim*).

Especialmente em “Ela estava certa sobre outras coisas”, Harold vivencia a insatisfação com seu trabalho, como quando em tom de confissão, diz ao seu colega de trabalho, Dave, que estava sendo seguido por uma voz de mulher e tentou demonstrar, enquanto arquivava os processos no arquivo da Secretaria da Receita Federal, a voz narrando: “O som que o papel fez ao encostar na pasta teve o mesmo som que uma onda roçando contra a areia. E quando Harold pensou sobre isso, escutava tantas ondas todo dia que criou o que ele imaginava ser um profundo oceano sem fim.” (*Mais estranho que a ficção*, 2005, 8 min 14s a 8min 31s). Dave nada ouve, uma vez que a narração concentra-se na escuta de Harold. A voz feminina demonstrar conhecimento sobre o descontentamento de Harold em relação a seu trabalho e ser solidária a ele requer mais que uma dose de empatia, requer ser consciência do herói, mas que de seu todo estético se distancia: “Ela não me disse. Ela não sabe que eu a posso ouvir.”

Consideramos o estudo da estética da criação verbovisual em *Mais estranho que a ficção* ao assinalarmos a proposta de pensar a relação autor e herói na enunciação fílmica e, assim sendo, analisar o intercâmbio dialógico que se instaura entre a autora Kay, e seu herói, Harold, de modo mais pontual.

Nesse sentido, quando Harold, numa quarta-feira, amanhece ouvindo a narração de sua vida por Kay, ele se dispersa. A cena de Harold em seu trabalho é ilustrativa do diálogo que se inicia entre o herói e a autora:

6 min 35s a 7min 15s: [Kay narra a cena; Harold caminha pela SRF] Harold não conseguia se concentrar no trabalho.

[Uma colega de trabalho de Harold] – Com licença Harold? [Harold parece não ouvi-la].

[Kay] Seus pensamentos estavam espalhados. A sua mente em outro lugar.

[Harold tromba em um colega] – Perdão.

[Dois auditores conversam entre si] – Alguém aqui deve ser capaz de arrumar... espere um segundo. [Harold passa por eles e um deles o questiona] – Harold. Quanto é 67 vezes 453.

[Kay interfere] Quando um colega de trabalho perguntou o produto de 67 e 453...

[Harold para Kay] – Quer saber? Não consigo pensar enquanto você fala.

[Kay] Deu um branco nele.

[O primeiro auditor] – O quê?

[O segundo auditor] – O quê?

[Kay] Harold rapidamente respondeu, 30.351.

[Harold para os colegas] – O quê? Nada. 30.351.

[Kay] Apesar da resposta ser 31.305.

[Harold volta-se rapidamente aos colegas] – Espera um pouco. 31.305. Desculpe.

Comicamente, Harold não conseguia se concentrar no trabalho porque Kay narrava seus pensamentos, suas ações, seus sentimentos. E, quando Harold contesta Kay em “Quer saber? Não consigo pensar enquanto você fala”, ironicamente, Kay narra em sua ficção, que Harold havia se esquecido do valor da conta, “Deu um branco nele”. A expressão

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

reflete e refrata a realidade vivenciada pela escritora: Harold não conseguia fazer a conta por Kay o atrapalhar com sua narração, Kay, por sua vez, não conseguia encontrar um motivo para a morte de Harold em seu livro. No entanto, Kay interfere na vida (humana?) do herói ao se revelar como a consciência de Harold para ele: o exímio contabilista é levado pela autora a dizer aos seus colegas o resultado errado da conta proposta, 67 vezes 453, que é, na verdade, o primeiro valor, 30.351, não o segundo, conforme Kay leva Harold a dizê-lo.

Nessa cena podemos visualizar o autor como o autor-criador e o que dispersa essa análise de ser determinante é a contestação de Harold à Kay (“Quer saber? Não consigo pensar enquanto você fala”). É possível observarmos pelo menos duas realidades propostas pelo discurso cinematográfico e, aqui, tomamos Lótman e Tsvian (2001) como referência: a realidade da tela e a realidade da vida. Na realidade da tela é possível perceber o trabalho estético de roteiro e direção ao entrecruzar as vozes da autora e do herói, estabelecendo um jogo dialógico dinâmico que compõe a cenografia de *Mais estranho que a ficção*. Na realidade da vida, vemos a impossibilidade do herói questionar, a não ser que a autora assim o permitisse. Em um jogo entre consciência e inconsciência, talvez, Kay quisesse dar voz a Harold para saber dele, como ela poderia finalizar seu livro.

A trama prossegue e Harold começa a se aventurar na vida, pois é interpelado pelos conselhos do professor Jules Hilbert em começar a viver, de modo a tentar driblar sua própria morte. Por isso, Harold compra uma guitarra e parte para conquistar a bela Ana Pascal (interpretada por Maggie Gyllenhaal). Na mesma ocasião, Kay, quase sempre acompanhada de sua assistente editorial Penny Escher (interpretada por Queen Latifah), entra em uma crise depressiva obsessiva, perseguindo a morte com a ideia fixa de encontrar a morte perfeita para seu herói, Harold.

Uma cena que mostra bem esse distanciamento que Harold sofre de sua autora Kay é a que transcrevemos a seguir:

59min 32s a 1h 00min 57s: [Harold toca sua guitarra no apartamento de Dave, onde está de passagem enquanto Kay narra] Com cada desafinada estranha, Harold Crick se tornou mais forte em quem ele era, o que queria e porque estava vivo. [Harold jantando com Dave] Harold não comia mais sozinho. [Harold escovando os dentes] Não mais contava as escovadas. [Harold sentado na sacada do apartamento de Dave, Dave diz a ele: – Harold, até logo] Não usava mais gravata. [Harold responde-lhe, acenando-lhe: – Tchau, Dave!] E, então, não se preocupava mais com o tempo que levava para colocá-las. [Harold caminhando sobre uma calçada, passa por um ponto de ônibus] Não contava mais os passos até o ponto de ônibus. [Harold no cinema assiste a um filme] Em vez disso, Harold fez aquilo que o aterrorizava antes. Aquilo que o iludiu de segunda a sexta-feira por tantos anos. [Harold caminha na calçada despreziosamente] Aquilo que estava ligado às letras de muitas músicas de punk-rock que diziam a ele para fazer: Harold Crick viveu sua vida. [Harold pega um elevador e na próxima cena, já noite, aparece tocando sua guitarra. Na sequência, ele encontra-se deitado na cama, pronto para dormir] Mas apesar de ter ressuscitado sua vida, revivido sua esperança, e instilado poucos calos fracos a jornada de Harold ainda estava incompleta. E o relógio de Harold não permitiria que perdesse outra oportunidade [a cena foca o relógio de pulso de Harold sobre o endereço de Ana Pascal, em cima do criado mudo].

Harold *viver a sua vida* é semioticamente inverso ao que a autora Kay procurava para finalizar sua obra, no entanto, ao admitir a atitude de começar a viver a vida de Harold por Harold, vemos o encontro de duas consciências, sendo que ambas encontram-se de acordo, e suas visões e percepções de mundo quase coincidem: o mundo da autora, nesse sentido, não se favorece pelo princípio que lhe garante seu excedente. Do mesmo modo, falta “o princípio segundo o qual duas consciências se autodeterminam uma em relação à outra (uma delas é passiva no plano da vida, ao passo que a outra é ativa no plano estético).” (BAKHTIN, 1992, p. 179).

Dessa maneira, Harold não se atrela ao ato de criação, mas à existência fora dessa aparente ficção o que gera incerteza de sua condição de personagem herói. Sob esse ponto de argumentação, concordamos com Bakhtin (1992, p. 178) quando afirma que “o ato de biografia é, em certa medida, um ato unilateral: há duas consciências, sem haver duas posições de valores; há duas pessoas e, em vez de *eu e o outro*, *há dois outros*.” (grifos do autor). Assim, Kay assina a mudança de conduta do protagonista, ainda buscando uma morte justa para o herói. Sob esse enfoque, a luta de Harold para continuar vivo traduz-se em Harold *começar a viver*, uma vez que sua vida não era vivida além dos padrões impostos pela narrativa que lhe conduzira.

Assim, Harold inicia um romance com Ana Pascal que, ironicamente, começa a se apaixonar por Harold (ele só fica sabendo da paixão de Ana por ele através de Kay, que narra os sentimentos de Ana). Assim, intuitivamente, Harold pensa estar em uma comédia, uma vez que a Srta. Pascal, inicialmente, o odiava, por Harold fiscalizar a sua confeitaria, uma vez que ela não havia pagado parte dos impostos como forma de protesto pelo valor abusivo cobrado pelo governo. Harold procura então o professor Jules Hilbert para contar o que descobriu e, coincidentemente, o professor estava assistindo a uma entrevista antiga com Karen Eiffel na TV. De repente, Harold reconhece a voz de Kay e a indica ao professor Jules como a sua narradora. O professor lamenta que seja Kay a sua narradora, uma vez que ela é sempre impiedosa com seus heróis, matando-os no fim de seus dramas. Harold, nesse momento, sente que não tem mais tempo a perder e anota o endereço da editora publicado no último livro de Kay. Professor Jules diz a Harold que ela é quase uma ermitã e que dificilmente ele conseguiria encontrá-la, pois ele mesmo já havia escrito inúmeras cartas a ela, que nunca lhe respondera.

Nesse ínterim, Kay se inspira e consegue descobrir como matar Harold Crick, seu herói, um final “simples, irônico, possivelmente de partir o coração” (1h 13min 23s) e, assim, o rascunha antes de contar à sua assistente editorial Penny Escher. Harold tenta passar pela recepção da editora para se encontrar com Kay, mas não obtém sucesso em sua busca. Então, ele segue para o seu trabalho e pesquisa o telefone de Karen Eiffel; como todos os telefones da SRF estão mudos, ele segue correndo em busca de um telefone público:

1h 16min 45s a 1h 22min 22s: [Kay narra enquanto Harold corre afobado] Nesse instante, Harold se viu correndo através da praça procurando pelo telefone público mais próximo. Finalmente, ele encontrou um. Mas assim que Harold se aproximava do telefone, viu que estava ocupado por um octogenário determinado a falar com sua filha em Denver não importava quantas fichas precisasse. Felizmente, Harold lembrava de um banco de telefones na 6ª Avenida no túnel do metrô. (...) [Harold corre no túnel do metrô na direção dos telefones] O primeiro telefone não deu sinal para discagem. E o segundo parecia todo respingado com um banho fresco de muco. Harold discou do terceiro telefone [a cena se entrecorta entre a discagem do telefone e a máquina de escrever de Kay digitando essa

narração] fervorosamente tendo certeza de apertar as teclas certas com força. O telefone tocou [o telefone de Kay toca]. O telefone tocou novamente [o telefone de Kay toca novamente e Penny segue na direção do telefone para atendê-lo].

[Kay nervosa grita à Penny] – Não atenda!

[Penny] – Não disse que esse telefone nunca toca?

[Kay] – Shhhhi!

[Kay prossegue datilografando o final do drama] O telefone tocou pela terceira vez. [e seu telefone toca pela terceira vez e ela corre para atendê-lo]

[Kay] – Alô?

[Harold] – É Karen Eiffel?

[Kay] – Sim.

[Harold] – Meu nome é Harold Crick. Acredito que esteja escrevendo uma história sobre mim.

[Kay] – Desculpe?

[Harold] – Meu nome é Harold Crick.

[Kay] – Isso é uma piada?

[Harold] – Não. Não, trabalho para a Receita Federal. Meu nome, Srta. Eiffel, é Harold Crick. Quando vou para o arquivo no trabalho ouço o oceano profundo e sem fim.

[Kay assustada solta o telefone no chão e fica em estado de choque] – Oh, De...!

[Harold] – Srta. Eiffel? Alô? Srta. Eiffel? Alô?

[Harold segue, então, até a sala de Kay e bate à porta]

[Kay diz à Penny como se já soubesse que fosse Harold] – Deixe-o entrar.

[Penny] – Olá.

[Harold] – Olá.

[Penny apresenta-se em um aperto de mãos] – Sou Penny. Assistente de Kay.

[Harold] – Oh, sou Harold. O personagem principal. [Penny o leva até Kay e quando ela o vê, ela o reconhece]

[Kay] – Oh, meu Deus! Oh, meu Deus. Oh, meu Deus.

[Harold] – Srta. Eiffel?

[Kay observando Harold] – Seu cabelo. Seus olhos. Seus dedos. Seus sapatos.

[Harold] – Olá. Sou Harold Crick.

[Kay] – Eu sei. Como me encontrou?

[Harold] – Fizemos uma auditoria em você há um pouco mais de dez anos atrás e seu telefone estava no arquivo.

[Kay] – Desculpe, mas isso é incrivelmente estranho.

[Harold] – Você me diz isso?

[Kay] – Não achou que estava louco?

[Harold] – Mais ou menos. Mas então estava certa sobre tudo. Tipo, tudo. E então você disse, “mal sabia ele”.

[Kay] – “Mal sabia ele”?

[Harold] – Sim, é a terceira pessoa onisciente.

[Kay assutada se afasta de Harold] – Jesus.

[Harold] – O que significa que era, bem, sabe, alguém além de mim. Pelo menos foi o que o Professor Hilbert disse.

[Kay] – Professor Hilbert? Professor Jules Hilbert?

[Harold] – Sim. Ele adora seus livros.

[Kay] – Adoro as cartas dele. Não...

[Harold] – Então entende porque tive que encontrá-la e pedir que não me matasse?
[Kay] – O quê?
[Harold] – Quero dizer, obviamente não escreveu o final.
[Kay] – Harold...
[Harold] – Quero dizer, agora que já nos conhecemos e pode ver que eu existo não irá me matar, certo?
[Kay gagueja] – Aa-a-ah...
[Harold] – Escreveu?
[Kay] – Posso... não.
[Harold se altera] – Escreveu?
[Kay] – Um rascunho.
[Harold] – Mas é apenas um rascunho, certo?
[Kay] – Sim, um tipo de rascunho.
[Harold] – “Um tipo”?
[Kay] – Apenas não está datilografado.
[Harold] – “Não datilografado”?
[Kay] – Talvez esteja tudo bem.
[Harold] – O que isso quer dizer?
[Kay] – Estou tentando escrever um livro, lamento.
[Harold] – O que quis dizer com “tudo bem”? O que quis dizer com “lamento”?
[Penny interfere segurando o rascunho] – Kay. Deixe-o ler isso. Deixe-o ler isso.

Harold Crick ganha consciência de ser criação antes de conhecer a sua autora, Kay Eiffel, e o encontro entres eles se dá em um âmbito de esperança para o herói que precisa convencer sua autora a não matá-lo. A construção cênica supratranscrita tem na relação dialógica entre autora e herói o extremo da arquitetônica enunciativa fílmica, uma vez que são produzidos sujeitos empíricos: é como se o homem-herói emergisse dos escritos da autora Kay e, por um instante, pudesse dizer-lhe como se sente ao saber (“mal sabia ele”) que sua morte se aproximava e que somente ela poderia escrever o final do drama deixando-o com vida, afinal, trata-se da vida de Harold que, para ele, não é ficção.

Nesse diálogo, Kay e Harold distanciam-se de seus lugares de autora e herói, respectivamente, e tornam-se interlocutores. Essa alternância dos locutores, na construção cênica de *Mais estranho que a ficção*, delinea fronteiras entre os enunciados nas distintas esferas da atividade e da existência humana, de acordo com as diversas atribuições da língua e as diferentes condições e conjunturas da comunicação. Sob essa perspectiva de análise, podemos observar no diálogo a manifestação direta deste intercâmbio entre os interlocutores: as réplicas do diálogo constituem-se intercambiáveis no enunciado, produzindo a enunciação-resposta de sujeitos equiparados. Aqui, autora e herói se igualam pela lógica do bom senso de um não existir sem o outro. Toda réplica, enunciada por Harold e por Kay, possui um acabamento característico que expressa a posição de quem está com a palavra, sendo possível, ao mesmo tempo, respondê-la e tomar uma posição responsiva em relação à ela. (BAKHTIN, 1992, p. 294).

O destino de Harold é o eu-para-mim, desvincula sua existência de sua autora. Distintamente do caráter clássico, onde o herói elabora-se justamente com um destino pré-determinado, o herói moderno tem a autonomia de transformar seu destino e a si mesmo. Não há nada determinado. Kay tem a escuta ativa à percepção do mundo de seu herói. Sua posição

ético-cognitiva é contestada por Harold: “Um tipo”?; “Não datilografado”?; O que isso quer dizer?; O que quis dizer com “tudo bem”? O que quis dizer com “lamento”?

Kay é questionada por seu herói e, assim, introduz-se, na cena enunciativa do discurso cinematográfico o momento de culpa e de responsabilidade, fazendo com que o herói deixe de coincidir com ele mesmo. Assim, poderíamos ter um herói livre de sua autora-criadora, ao mesmo tempo em que a posição exotópica de Kay desorienta-se, tornando o acabamento artístico do todo arquitetônico da obra impraticável.

Dissemos, no início deste trabalho, em uma nota, que em várias cenas do filme *Mais estranho que a ficção*, o relógio de pulso de Harold dialoga com o herói, com sua situação enunciativa – posição *emotivo-volitiva* –, sem que ele tenha consciência da relação pretendida. A evidência representativa da importância do relógio de pulso para o todo da trama encontra-se no desfecho do filme, funcionando, pois, como uma espécie de equilíbrio entre as polarizações de vida e morte que deixavam criador e criatura atordoados. Nesse sentido, o relógio aparece como um elemento em dupla função: como objeto regulador de cada ação da vida de Harold, programando-a restritamente aos desígnios da precisão do tempo; e, no final, é usado como elemento que lhe salva a vida, deslocando sua função de hora para a função de escudo. O relógio funciona na trama como elemento vital para a perfeita rotina de Harold, e, também como elemento vital ao lhe assegurar a vida.

Considerações finais

Mais estranho que a ficção mobiliza a proposta do presente estudo, tal seja, a análise da relação autor e herói no discurso cinematográfico. Ao partir da discussão presente em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2009), sobre a consciência individual ser um fato socioideológico, relacionamos algumas questões teóricas que se instauram na *Estética da criação verbal* (1992) na relação autor e herói.

Nesse sentido, observamos a língua pensada em sua natureza social pela perspectiva enunciativa da relação de comunicação entre (inter)locutores, para, em seguida, vislumbrarmos a construção da relação signo-ideologia na linguagem, nesse caso, a cinematográfica. Depois, consideramos essa discussão na relação entre a autora Kay e o herói Harold, observando como essa relação se instaura nos enunciados escolhidos para a análise.

Ao observarmos o cinema como discurso, podemos afirmar que a linguagem cinematográfica reflete e refrata a realidade (da vida), para fomentar a arte. Logo, o discurso cinematográfico seria, sempre, um discurso ideológico sobre a realidade, pois significa em relação ao seu próprio contexto de produção. Assim sendo, observamos a estética da criação verbal em uma relação dinâmica com a linguagem cinematográfica, considerando a esfera da criação verbovisual em *Mais estranho que a ficção*.

Pensamos, sobretudo, a estética da criação verbovisual no discurso cinematográfico como um possível fundamento para a análise e interpretação do filme *Mais estranho que a ficção*. Ao considerarmos a relação dialógica entre Kay e Harold em uma instância também de réplicas como fundamental na construção enunciativa do discurso cinematográfico, percebemos que o intercâmbio dialógico que se instaura entre a autora e o herói emerge como um dos elementos essenciais para o todo arquitetônico da obra maior – não o drama escrito por Kay, mas o próprio longa-metragem em estudo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 13^a ed., 2009.

LOTMAN, I. M.; TSVIAN, Y. **Dialogo con lo schermo**. Trad. Silvia Burini. Coleção Il Castello di Atlante (Vol. 9), Bergamo: Moretti & Vitali, 2001.

MAIS ESTRANHO que a ficção. Direção de Marc Foster. Estados Unidos: Mandate Pictures/Three Strange Angels/Crick Pictures LLC, 2006. 1 DVD (113 min.), color, sonor, legendado.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 4^a ed., 2008.

Recebido em: 27/12/11
Aprovado em: 22/05/12