

Discurso e subjetividade na ficção: narrativas que apresentam múltiplas perspectivas¹

Mariana Castro Dias ²

Resumo

O objetivo deste artigo é entender os mecanismos de construção social da realidade, os conceitos de verdade e de mentira, além de outros atributos, como a ação do tempo, que podem ser apropriados para a formação da visão subjetiva de personagens ficcionais. Em narrativas multiperspectivas, os personagens apresentam diferentes pontos de vista, os quais muitas vezes podem ser divergentes, disputando a construção de sentido da história. A diferença dos relatos pode ter motivos variados, o personagem pode estar falando o que considera verdade ou mentindo em proveito próprio. Quando não se consegue chegar a uma conclusão sobre os acontecimentos, por conta da ambiguidade dos relatos, dá-se o nome de *efeito Rashomon*.

Palavras-Chave: Pontos de vista; Ficção seriada; Construção da realidade; Multiperspectiva; Efeito rashomon.

1. Introdução

O presente artigo é fruto de uma demanda teórica que surgiu no decorrer das pesquisas acadêmicas que estou desenvolvendo sobre a questão do ponto de vista na ficção seriada. Meu objetivo é entender a construção narrativa multiperspectiva a partir de um corpus que abrange séries que fazem uso dessa abordagem em diferentes âmbitos: em um mesmo episódio, em diferentes temporadas e através de múltiplas plataformas.

A análise dos objetos demandou um levantamento teórico sobre a construção social da realidade e do conceito de verdade, o qual esbarra também no conceito de mentira, para assim entender melhor que elementos operam nos discursos dos personagens e nas dinâmicas das disputas de sentido entre as diferentes visões.

O tempo também se mostrou como um elemento fundamental de se ter em conta na construção dos relatos, assim como a intenção que pode nortear o discurso.

Os diferentes pontos de vista na narrativa nem sempre são usados tendo como objetivo criar um embate entre discursos – podem ser usados, por exemplo, para

¹ Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Mestre em Comunicação pelo mesmo programa. Email: mari.dias@gmail.com.

aprofundar o conhecimento sobre determinados personagens ou revelar eventos narrativos – mas quando a multiplicidade serve para relativizar a verdade esse fenômeno é chamado de *feito Rashomon*. Esse nome está relacionado ao filme japonês *Rashomon* de 1950, dirigido por Akira Kurosawa, que possui uma estrutura narrativa onde não é possível obter a verdade sobre um acontecimento, devido ao conflito de informações presentes nos diferentes testemunhos que relatam a história.

2. Toda narrativa se insere em um ponto de vista

Para introduzir a questão da multiperspectiva, tomemos como ilustração a primeira cena da série *The Affair*, dos criadores Sarah Treem e Hagai Levi. A série é exibida pela Showtime e conta com 4 temporadas, até o momento de escrita deste artigo, no ar desde outubro de 2014 até os dias atuais.

De forma resumida, podemos dizer que a série retrata visões da história de amor extraconjugal dos personagens Noah Solloway e Alison Bailey, e de seus respectivos conjugues. A série começa com a viagem de férias do aspirante a escritor Noah Solloway, e sua família de quatro filhos, para a casa de praia dos sogros. Eles param para almoçar na lanchonete *Lobster Roll*, que fica na entrada de seu destino, a cidade de Montauk. Este é o incidente de ataque para a trama, pois nessa lanchonete trabalha como garçoneiro Alison, com quem ele terá o caso. Ou seria melhor dizer, teve, pois a série se reporta a fatos ocorridos cerca de dois, três anos antes do momento em que se narra. O primeiro episódio, assim como os episódios subsequentes, é dividido em duas partes. A primeira parte relata a história sob o ponto de vista de Noah, e a segunda, sob o ponto de vista de Alison, ambos estão sendo interrogados por um investigador a respeito de um crime sobre o qual nada é revelado.

O que é projetado na tela é a construção narrativa da lembrança desses personagens. Seus testemunhos ora convergem, ora divergem, são seletivos e possuem todas as distorções próprias tanto do processo de rememoração quanto do movimento que fazemos para conferir coerência narrativa ao caos dos acontecimentos. Soma-se a isso o lugar em que está situado cada personagem, seu contexto, o acesso a informação e preconceitos, que imprimem subjetividade a pretensa objetividade do relato dos fatos ocorridos.

Na lanchonete, a filha caçula de Noah se engasga com uma bola. Naquele momento conturbado e rápido, a visão do pai da criança é a de quem resolve a

situação e consegue que a bola desentale. Na visão da garçonete Alison, por já ter sido enfermeira e saber o que fazer, orienta Noah a virar a criança de cabeça pra baixo. Percebe que ele não dará conta de resolver, então se aproxima e bate nas costas da menina conseguindo que a bola saia. Ou seja, ambos se recordavam da cena como tendo salvo a criança. Em um primeiro momento ouvir as duas histórias faz parecer que um dos dois está mentindo, mas entendendo a narrativa como passível de ter sido reconfigurada pela construção da memória, podemos entender que essa é a legítima forma com que cada um se lembra do fato. As diferenças presentes nos relatos não remetem a um senso de verdade, mas antes a um senso de visão. Ainda que em alguns momentos possamos supor pela palavra de outros quem está mais perto do que aconteceu.

Podemos destacar do descrito acima os conceitos de mentira, verdade e realidade. Para discorrer sobre eles, de maneira breve, vamos nos apoiar nos estudos presentes na *História da Mentira*, de Jacques Derrida e *A construção social da realidade*, de Peter L. Berger e Thomas Luckmann. Convém ressaltar que esse estudo não se propõe sociológico, apenas lançaremos mão das teorias desses autores para trabalhar com certos conceitos que serão importantes para entender a construção narrativa dos pontos de vista.

Derrida cita Santo Agostinho como um dos primeiros a teorizar sobre o que seria a mentira. Santo Agostinho considera que o primordial para algo ser caracterizado como mentira é a intenção. Se alguém conta algo falso acreditando ser verdadeiro, não é uma mentira, mas sim, um erro. Se alguém conta algo que crê ser mentira, mesmo que por uma casualidade do destino seja verdade, a pessoa não deixa de estar mentindo. Derrida conclui então que a mentira é um ato intencional, deliberado, relacionada ao desejo ou vontade de enganar. Ela permanece independente da verdade ou falsidade do conteúdo: daquilo que é dito. (SANTO AGOSTINHO apud DERRIDA, 1996)

Logo, se um personagem não tem a intenção de enganar, não podemos dizer que ele está contando uma mentira. Erro não é mentira. O autor também diz que o contrário da mentira não é nem a verdade e nem a realidade. De fato, não poderia ser, já que se baseia em um conteúdo que alguém apresenta de má fé crendo ser enganoso, mas essa pessoa pode estar enganada. Derrida diz, então, que o contrário da mentira seria a veracidade ou a veridicidade, que é o dizer ou o querer-dizer verdadeiro. Mais adiante, ele também diferencia verdade de realidade, argumentando que a verdade tem a ver com

o valor de um enunciado estar em conformidade com aquilo que pensamos. (DERRIDA, 1996)

Tendo isto em consideração, o que importa para que algo seja considerado verdade é que acreditemos que o seja. Assim, a verdade não é a realidade, é uma interpretação da realidade, logo cada ponto de vista carrega a sua verdade, não sendo essa a realidade.

É possível, então que coexistam mais de uma verdade, se para diferentes pessoas, sob suas lentes, dizem a verdade do que consideram sobre um fato. Procurar pela verdade é então um problema insolúvel já que não existe uma verdade objetiva, mas interpretações que disputam para serem consideradas verdade.

Podemos concluir que tanto a mentira quanto a verdade dependem daquilo em que a pessoa acredita ser verdade e daquilo que ela diz diante dessa crença.

Para Berger e Luckmann, a realidade é um fenômeno que vai além da vontade do ser. No entanto, ela é construída e relativa, o que significa que o que é “real” para uma pessoa, pode não ser “real” para outra. (BERGER; LUCHMANN, 2004)

A realidade é relativa porque o conhecimento que se tem da realidade é sempre conhecimento a partir de uma certa posição. O conhecimento humano é considerado na sociedade como anterior ao conhecimento individual, fornecendo-lhe a sua ordem de significação. Ainda que essa ordem seja relativa a uma situação sócio-histórica, ela é para o indivíduo a forma natural de olhar para o mundo. (SCHELER apud BERGER; LUCHMANN, 2004)

Em uma síntese de Weber e Durkheim, os autores consideram que as sociedades possuem uma fatalidade objetiva, mas suas atividades exprimem um significado subjetivo. Defendem que a vida cotidiana se apresenta “como uma realidade interpretada pelos homens e, de modo subjetivo, dotada de sentido para eles, na medida em que forma um mundo coerente.” (BERGER; LUCHMANN, 2004, p. 31)

Berger e Luckmann consideram que a realidade da vida cotidiana está organizada em torno do “aqui” do meu corpo e do “agora” do meu presente. Mas a realidade não se esgota nessa presença imediata. Através da linguagem, o ausente pode se tornar presente ao integrar outros tempos, lugares e pessoas. Nos campos semânticos da linguagem, a experiência pode ser objetivada e acumulada para ser transmitida para outras pessoas e gerações. (BERGER; LUCHMANN, 2004)

A construção da realidade começa com a socialização primária. A criança ao se identificar emocionalmente com seus outros significativos e a refletir seus

comportamentos torna dela aqueles papéis, conseguindo identificar a si mesma, adquirindo uma identidade. Não é um processo unilateral, mas uma dialética entre a identidade atribuída de modo objetivo e apropriada de modo subjetivo. A socialização primária “termina” quando o conceito do outro generalizado se estabelece para a criança. Esse outro generalizado é quando a criança traça raciocínios como “meu pai não gosta que eu derrame sopa”, “minha vó não gosta de que eu derrame sopa”, “não se pode derramar sopa”. Nesse momento ela já passa a ser um membro da sociedade (entende os seus valores), já tem uma identidade e um mundo. O verbo “termina” foi colocado entre aspas, pois a socialização é um processo que nunca se conclui. A socialização primária é seguida por processos de socialização secundária, que com ela dialogam. É comum haver um embate quando há desacordo, pois o que já foi interiorizado tem a tendência de persistir. As socializações secundárias não requerem um outro significativo, dispensando identificação. (BERGER; LUCHMANN, 2004)

Os autores comentam que o mundo da criança é cheio de realidade, só depois que podem se dar ao luxo de ter dúvidas. Para as crianças o mundo dos pais é o mundo, daí que surgem muitas crises, ao passo que percebem ele não é o mundo, mas um mundo interpretativo possível. (BERGER; LUCHMANN, 2004)

As interações são apreendidas por esquemas tipificadores, que reconhecemos como um padrão dentro da rotina da vida cotidiana, como expressões faciais (sorrisos, olhos assustados...), expressões corporais, conceitos pré-concebidos, etc. Nós os reconhecemos e agrupamos dentro de uma determinada categoria. Quando duas pessoas estão frente a frente, dois esquemas tipificadores entram em contínua negociação. O somatório dessas tipificações e dos recorrentes padrões de interação estabelecidos é a estrutura social, elemento essencial da realidade da vida cotidiana. (BERGER; LUCHMANN, 2004)

A realidade está sempre a ser reafirmada (ou negociada) na interação entre indivíduos. Tal como a realidade foi, no início interiorizada por um processo social, é também mantida na consciência por processos sociais. A nossa própria identidade está sempre a ser confirmada, principalmente por nossos outros significativos. Estar em sociedade é participar da dialética de exteriorização, objetivação e interiorização, que não se dá em sequência, mas de modo simultâneo. Para Berger e Luckmann, “o ponto inicial é a interiorização: apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objetivo como exprimindo sentido.” (BERGER; LUCHMANN, 2004, p. 137) O fato de

apreender a subjetividade de outra pessoa não significa conseguir interpretá-la de maneira adequada.

Uma determinada realidade está sempre a ser reafirmada contras as concorrentes. Podemos concluir que construímos a realidade de acordo com o nosso mundo interpretativo, que se formou na dialética entre nossas socializações primária e secundárias, formadora de nossa identidade e da lente sob a qual interpretamos esse mundo. Logo, a visão de realidade poderia ser tida como um sinônimo para ponto de vista, que também é demarcado pelo lugar do observador.

O ponto de vista, segundo a definição do dicionário é o lugar onde fica o observador ou quem pretende ver, enxergar algo; ou, no sentido figurado, opinião própria, modo particular de entender, julgar ou perceber alguma coisa. É importante notar que no sentido concreto proposto pelo dicionário a relação com o lugar é demarcada, servindo então de metáfora para o sentido figurado.

Existe diferença entre apresentar pontos de vista sem fechar um sentido ou usá-los para, ao contrário, apoiar uma tese, como fazia, por exemplo, a simulação de diálogos nos textos de Platão. Ao escrever sobre Sócrates, Platão concebia conversas entre seu mestre e diversos personagens. Os personagens exprimiam suas mais diferentes opiniões, mas não com o objetivo de formar um mosaico de pontos de vista, mas ao contrário, para que seus discursos fossem rebatidos por Sócrates e esse os convencesse de suas ideias.

É importante lembrar também que os personagens não são pessoas, são discursos transformados em ação, logo a multiplicidade de pontos de vista expressos em uma obra de ficção não é real, é uma simulação.

Ainda que seja uma simulação, a questão do ponto de vista se relaciona a debates muitos importantes da pauta atual, como a do lugar de fala. Além de discutir sobre quem tem o direito de contar determinada história, a questão lança luz à relatividade da construção de verdades. Em sua síntese, esse movimento de debates deveria (pois, nem sempre o faz) chamar atenção para que sejam ouvidos todos os lados possíveis de uma história, a fim de entender melhor o que cada um pensa sobre o ocorrido, em lugar de buscar uma verdade única provavelmente inexistente.

Se temos em conta que nosso olhar é moldado, ele é uma visão parcial. A escritora Chimamandaⁱ denuncia em seu TED o perigo da visão parcial, da história única, pois ela forma estereótipos. Esclarece que o problema dos estereótipos não é serem falsos, mas justamente por sua parcialidade, serem incompletos, pois assim eles

mostram, por exemplo, um povo como apenas uma coisa e, como vimos anteriormente na fala de Derrida, se você repete muitas vezes esse estereótipo, ele se torna uma verdade, uma história definitiva.

Aí mora o problema de se ter uma só visão e a importância de um pensamento plural, que relativiza essas verdades construídas.

Outro problema que afeta o ponto de vista é a limitação do que podemos captar da realidade, que esbarra com o que vai além da nossa compreensão. Para ilustrar cito *Planolândia*ⁱⁱ, de Edwin A. Abbott, estudante shakespeariano que viveu na Inglaterra vitoriana e que criou um universo imaginário em que todos os habitantes de uma sociedade são planos, triângulos, linhas, quadrados, pentágonos, círculos... Nenhum tem altura, logo se os vemos no plano são todos linhas. Eles se reconhecem pelas mudanças formais que seus corpos criam ao se movimentar. Não vou me ater a explicar as regras dessa sociedade, que é totalmente hierarquizada, sem mobilidade social, cuja dinâmica chega a irritar de tão cruel, mas serve como crítica social. Para eles, não existem as noções de cima e baixo, pois só veem o plano.

Mas se chega voando um objeto tridimensional nessa sociedade e avista todos por cima? Ele só será visto quando pousar em terra e parecerá desaparecer do nada quando tornar a voar. O quadrado com quem se comunica enquanto voa acredita estar tendo uma alucinação, pois nada vê. Fica ainda mais preocupado ao perceber que ele some e aparece. Não querendo parecer uma aberração, o objeto tridimensional leva o quadrado em seu voo, que tem uma visão de sua sociedade totalmente inédita. Por estar fora de sua experiência, ele não consegue entender bem o que está vendo.

Ao voltar para sua dimensão, os amigos do quadrado veem ele surgir também do nada. Lhe perguntam o que aconteceu, o quadrado não consegue explicar, pois ele não aprendeu na construção social de sua realidade nem palavras para expressar aquela experiência de maneira objetiva. Ainda que conseguisse, seria extremamente difícil para seus amigos incorporarem em sua realidade algo que existe, mas que está fora de sua experiência. Por assim dizer que a apreensão do mundo é limitada.

Para evitar a vertigem de tanto relativismo, vamos voltar à narrativa, que, segundo Ricoeur, é o modo como imprimimos sentido ao caos dos acontecimentos. Logo, é através da narrativa que construímos a nossa realidade e que expressamos o nosso ponto de vista. (RICOEUR, 1994)

A narrativa é uma sequência de ações que se desenvolvem no tempo e que criam relações de causa e consequência. Isso é válido tanto como matriz de compreensão do

mundo para pessoas reais, quanto para a construção de narrativas com personagens ficticiais. O simples fato de narrar já constitui uma interpretação. A ordem com que os fatos são relatados imprime sentido e expressa a subjetividade do narrador. A objetividade pode até ser um ideal a ser buscado, porém é preciso saber que é inalcançável.

O que se critica muito sobre o estruturalismo é a tentativa de separar a narrativa do discurso, que poderia ser dito também como a tentativa de tirar a sua subjetividade. Mas não existe narrativa sem pensar enunciação e ponto de vista.

3. A subjetividade do narrador

Ao longo dos séculos, as marcas do narrador foram ganhando destaque no debate sobre narrativa. Em latim, *narro* significa permitir que algo seja conhecido. O narrador é então aquele que revela a história ao público. O narrador em primeira pessoa é o narrador-participante, ele conta a história a partir do seu ponto de vista, por isso essa forma narrativa também é chamada de narração subjetiva. O narrador em terceira pessoa é um narrador que não é personagem da narrativa, ele pode ou não ser onisciente, ou seja, saber tudo sobre os personagens e a história. Ainda que não fazendo parte da história, esse narrador em terceira pessoa pode, em alguns momentos, fazer alguns comentários em primeira pessoa, como os narradores sarcásticos de Machado de Assis que conversam com o leitor.

A pesquisadora Vera Figueiredo nos lembra que no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, uma tomada de partido contra determinados personagens. Já no romance moderno, a reflexão volta-se para a indagação do próprio sentido de narrar, critica-se a busca de objetividade como sendo ingênua, rejeitando as convenções realistas pela incoerência da própria realidade. É uma tomada de posição contra a própria representação. (FIGUEIREDO, 2010)

Tendo em conta o ceticismo na representação objetiva da realidade, os escritores e artistas modernistas se preocupavam em deixar claro os mecanismos produtivos de suas obras, para impedir que o público desfrutasse delas sem nenhum distanciamento crítico. Relembavam a todo tempo de que se tratava, não de uma realidade, mas de uma ficção. Consideravam que a própria pretensão do narrador de representar a realidade, já se imbuía de uma ideologia. Por isso, se afastavam do narrador em terceira pessoa, pois aparentava realizar uma representação objetiva.

O uso da primeira pessoa ganhou popularidade pela transparência que estabelece com o leitor de que o que se narra é o relato de um personagem, enquanto tal, passível de desconfiança. Essas preocupações são fruto da falência do projeto iluminista, que buscava um universalismo que se mostrou problemático, com as atrocidades produzidas em prol de utopias pretensamente universalistas.

O fato de o narrador imprimir ordem aos acontecimentos já confere a eles sentido. Mas a narrativa em primeira pessoa deixa claro que se trata do ponto de vista de alguém. É inclusive comum, nas narrativas modernistas, o narrador fazer uma autocrítica, lembrando que sua narração tem um viés.

O uso da primeira pessoa caminha junto com a valorização do olhar antropológico, que tenta recuperar o real a partir do olhar do outro, recorrendo frequentemente ao testemunho.

Mas a não confiabilidade do narrador não é tida só como um problema, pode também ser considerada uma característica interessante para ser explorada pela ficção.

O pesquisador franco argelino Jacques Rancière pensa a metáfora do fio perdido ao dissertar sobre a ficção moderna. Para o autor, a narrativa representa um fio que costura o sentido e as ficções modernas perdem esse fio ao subverterem princípios próprios à ficção desde Aristóteles: o desenrolar das ações em uma lógica causal a partir das necessidades dos personagens e a verossimilhança. (RANCIÈRE, 2017). De Foucault a Didi Huberman, a descontinuidade foi celebrada como um valor. Huberman defende o uso da imagem como lampejos que iluminam e apagam. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

Lev Manovich anuncia o fim da narrativa com a cultura do arquivo, devido a seu caráter descontínuo e o oferecimento de informações simultâneas. O autor considera que, em nosso momento histórico, estamos mergulhados em uma cultura de fragmentos, que a narrativa não está mais no centro. A tecnologia digital favorece a compulsão por arquivar, mas apenas arquivar não garante a compreensão de uma informação. Aqui mora o problema desse pensamento: fragmentos para serem interpretados e significados têm de contar com a narrativa para dar-lhes sentido. O elogio à lógica de arquivo vem do fato de considerá-la como antídoto à temporalização projetiva da história que representaria o fantasma da totalização. (MANOVICH, 2006)

Vera Figueiredo, discordando da associação direta entre narrativa ficcional e totalização, lembra a sua capacidade de criar mundos possíveis e produzir deslocamentos no sentido de nos levar a olhar através dos olhos de outros. O ato de

ficcionalizar é um convite para sair de si, exercitar a empatia. (FIGUEIREDO, 2017) Essa característica da ficção é algo que permite a criação de lugares alternativos ao real, podendo expandir a nossa construção social da realidade.

O texto aberto é polissêmico, por apresentar vários caminhos. Esses caminhos possíveis podem ser desenvolvidos a partir de múltiplos narradores, múltiplos pontos de vista.

Um texto com uma pluralidade de vozes é um texto polifônico. Em outras palavras, a polifonia é a presença de várias vozes no interior de um mesmo texto. Podemos dizer que a série *The Affair* é uma série polifônica, pois retrata uma mesma história através de diferentes testemunhos. Os personagens têm uma percepção diferente dos fatos.

A multiplicidade de vozes e a pluralidade de discursos é um recurso que, segundo Mikhail Bakhtin, caracteriza a obra de Dostóievski: seu romance seria polifônico. Bakhtin considera a polifonia como um marco na concepção moderna de romance. O que passa a interessar é o ponto de vista dos personagens sobre o seu contexto e sobre si mesmos. (BAKHTIN apud LEAL 2016)

Convém lembrar que narrativas com diferentes pontos de vista são anteriores à Dostóievski. As novelas epistolares, por exemplo, já reuniam cartas e documentos e era através dessa colagem que apresentavam múltiplas vozes dentro de um mesmo texto.

O pesquisador François Jost identificou como um valor o amplo leque de possibilidades abertas pela narrativa não confiável, de trabalhar essas múltiplas perspectivas entrando em contato com a intimidade dos personagens. (JOST, 2012). O autor destaca que explorar múltiplos pontos de vista fragmenta a figura do herói. Jost considera que o herói único e monolítico privilegia os seres excepcionais. O grupo de heróis, por outro lado, permite que sejam exploradas dimensões mais humanas dos personagens, privilegiando as relações internas entre o grupo (JOST, 2012), relações essas que podem tratar de questões e sentimentos que vivenciamos em nosso dia a dia.

A narrativa multiperspectiva valoriza os personagens na construção narrativa, uma vez que está ancorada em sua construção social da realidade. O ponto de vista significa e contextualiza a história

Essa tendência de pensar a narrativa a partir dos personagens é também fruto de um centramento no homem. Para Aristóteles, e grande parte dos seus sucessores, o mais importante era a trama e não os personagens. Estes eram secundários, contribuíam para a narrativa como elementos que fazem a trama avançar.

4. Tempo e narrativa

Segundo a lógica aristotélica, as narrativas possuem começo, meio e fim e as ações dos personagens se desenvolvem de forma causal, uma ação leva a outra. Em outras palavras, a narrativa é formada por uma sequência cronológica de ações, em que o personagem precisa percorrer uma trajetória para alcançar seu objetivo, o que inclui compreender a moral que o faz evoluir.

Ricoeur considera que é através do tempo que entendemos uma narrativa. (RICOEUR, 1994) Uma trama fora de ordem demanda maior empenho por parte do espectador que, para compreender a ação dramática, terá que ordenar todos os eventos em sua mente.

Em artigo para a Revista Anagrams, Heidi Piua e Letícia Affini comentam sobre tempo e estrutura narrativa complexa, em seu estudo de caso da série *How to get away with a murder*, que entrelaça vários saltos temporais, que vão revelando mais sobre os acontecimentos da trama. Elas relatam que alguns movimentos não lineares como prolepses (saltos temporais para frente), analepses (saltos temporais para trás), além de outras mudanças temporais, já estavam presentes na narrativa clássica. Daí concluem que a novidade trazida pelas narrativas complexas não está só nos jogos com a temporalidade, mas no somatório de vários efeitos. As tramas complexas provocam a desorientação temporária no espectador, exigindo um engajamento mais ativo para a compreensão da história. (PIUA, AFFINI, 2017)

As autoras identificam uma concepção emergente do tempo, a partir da relação entre narrativa complexa, seus antepassados modernistas, e o desenvolvimento das TICs (tecnologias de informação e comunicação):

(...) enquanto alguns autores modernistas trabalhavam com a desintegração da forma com a qual vivenciamos o tempo, a narrativa complexa tende a efetuar, em diferentes graus, a recuperação do tempo. Enfatizam não apenas a fragmentação, como também a criação de ligações e vínculos entre os elementos fragmentados, o que amplia a possibilidade interpretativa. Se o Pós-modernismo trabalhou com a fragmentação do tempo, o sujeito da era digital possui a habilidade de ordenar as informações fragmentadas. (PIUA, AFFINI, 2017, p. 13-14)

O tempo da narrativa complexa é fragmentado, mas ela oferece recursos para que se reconstrua a ordem e a continuidade temporais. Convém destacar que o que estamos chamando de narrativa seriada complexa são séries onde se tem uma estrutura de narrativas múltiplas entrelaçadas (podendo envolver um único tempo ou diferentes tempos) e um grande número de personagens.

A série *The Affair*, como já foi dito, é composta por dois tempos cronológicos principais que se entrelaçam, o tempo do relato e o tempo da experiência que está sendo relatada. A série pode servir para representar o pensamento de Santo Agostinho de que só existe um tempo: o presente do que recordamos, o presente que vemos diante de nossos olhos e o presente que projetamos. Isso porque esses dois tempos cronológicos são presentificados: o presente que os personagens veem e o presente do que recordam. Por meio dos depoimentos dos personagens vamos traçando em quadro de compreensão da narrativa, sendo este sempre passível de ser relativizado pela entrada de um novo ponto de vista. Ainda que de uma forma turva se consegue compreender os acontecimentos, o que não acontece em *Rashomon*.

5. Efeito *Rashomon*

Inspirado pelo filme *Rashomon*, de Kurosawa, o termo *efeito Rashomon*, se popularizou nos mais diversos campos do saber. O efeito se refere a quando testemunhos de um mesmo acontecimento oferecem relatos ou descrições substancialmente diferentes, mas igualmente plausíveis. Assim ocorre no filme onde é impossível compreender como ocorreu a morte de um samurai e o estupro de sua mulher por conta das divergências entre os testemunhos. Um bandido de nome Tajomaru; a mulher do samurai morto; o próprio samurai morto, através de um médium; e um lenhador apresentam relatos divergentes, porém verossímeis.

Antropólogos, como Karl G. Heider e psicólogos consideram a subjetividade da percepção e da memória como uma das possíveis chaves para que o efeito ocorra. (MAYOS, 2010) Já a professora de Direito Orit Kamir, diz que o padrão típico “*Rashomon*” são as diferentes versões factuais que aparecem quando se advoga de uma maneira que reflita antes o interesse próprio que a objetividade. (KAMIR, 2000) Daí podemos concluir que o *efeito Rashomon* pode ser causado por pessoas que contem uma história diferente, por conta de sua própria construção de realidade ou mesmo deliberadamente, mintam em proveito próprio.

O que mais chamou a atenção dos críticos ocidentais para o filme japonês foi sua linguagem inovadora de representar visualmente os *flashbacks* dos relatos multiperspectivos. O recurso de usar *flashbacks* na narrativa já havia sido usado, em 1941, em *Cidadão Kane*. A novidade trazida por Kurosawa foi que a representação

dessa volta ao passado não significava que a história estampada na tela fosse verdadeira. (GRANDÍO PÉREZ, 2010)

Não é uma ficção direta, que mostra o que aconteceu, assim como ocorre em *The Affair*, onde a imagem representa o que dizem ter ocorrido e não uma realidade pretensamente objetiva. A narração dos personagens é guiada por seus próprios interesses, para se proteger ou justificar suas ações. A diferença para *The Affair* é que, enquanto em *Rashomon* claramente a verdade é corrompida pelos interesses dos narradores de modo consciente, na série não sabemos se eles camuflam a verdade ou se contam os fatos simplesmente como se lembram.

Anderson considera que o efeito Rashomon não é só sobre uma diferença de perspectiva. Ele ocorre principalmente quando essas incongruências nos relatos emergem de uma combinação da falta de evidência para afirmar ou desqualificar uma versão da verdade, somada à pressão social de se chegar a uma conclusão sobre o que de fato ocorreu. (ANDERSON, 2016)

6. Considerações finais

Podemos concluir que quando aqueles que passaram por um determinado acontecimento são levados a narrá-lo, os detalhes que focalizaram, a sua subjetividade, percepção e memória vão influir em sua narração. Mas a verdade de um testemunho só será relativizada quando for ouvido um outro que mostre incongruência em relação a ele. Quando não houver a possibilidade de chegar a uma conclusão sobre o ocorrido configura-se o *efeito Rashomon*. Contudo, a ambiguidade não precisa ser ocasionada por uma vontade de ocultar a verdade, pode ser somente ocasionada pelos diferentes pontos de vista dos personagens. O uso da multiperspectiva pode ser uma escolha narrativa com diversos fins, entre eles tentar fugir a parcialidade da visão única e mostrar que não existe uma verdade, e sim, visões.

ⁱ Discurso de Chimamanda no TED. Disponível em:
https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br

ⁱⁱ No original Flatland. ABBOTT, Edwin A. Flatland: a romance of many dimensions. Nova York: Dover Publications, Inc., 1992.

Referências

ANDERSON, Robert. The Rashomon effect and Communication. In: **Canadian Journal of Communication**. Burnaby: Simon Fraser University, v. 41, p. 249-269, 2016.

BERGER, Peter L.; Luckmann Thomas. **A construção social da realidade**: um livro sobre a sociologia do conhecimento. Lisboa, 2004.

DERRIDA, Jacques. **História da mentira**: prolegômenos. In: Estudos Avançados, São Paulo, v. 10, n. 27, p. 7-39, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Ficção e resistência na cultura de arquivo. In: **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 57-70, set/dez 2017.

_____. **Narrativas Migrantes**: Literatura, Roteiro e Cinema. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 7Letras, 2010.

GRANDÍO PÉREZ, María del Mar. Tempo y perspectiva en la película Rashomon de Akira Kurosawa. In: **Revista de Comunicación Vivat Academia**, Espanha, ano XIII, n. 111, p. 87-105, junho 2010.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintomas?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

KAMIR, Orit. Judgment by film: social-legal functions of Rashomon. In: **12 Yale J. L. & Human**. v. 12, iss. 1, art. 2 - 39-88, 2000.

LEAL, Rafael. **Da estrutura à escritura**: processos criativos na Dramaturgia seriada. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2016.

MAYOS, Gonçal. **El “efecto Rachomon”**: análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament de Filosofia Teorètica i Pràctica. Facultat de Filosofia. Convivium 23: 209-233, 2010.

PIUA, Heidi Campana; AFFINI, Letícia Passos. A Estrutura Temporal na Narrativa Complexa: estudo de caso da Série "How to Get Away With Murder". In: **Revista Anagrama**. São Paulo: ano 11, v. 1, janeiro-junho 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.