



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
DOUTORADO EM FILOSOFIA**

**MARCO ANTONIO CONCEIÇÃO**

**A METAFILOSOFIA SOLIDARISTA DE RICHARD RORTY: A EFETIVIDADE  
DA NARRATIVA DOCUDRAMÁTICA**

Teresina  
2026

**MARCO ANTONIO CONCEIÇÃO**

**A METAFILOSOFIA SOLIDARISTA DE RICHARD RORTY: A EFETIVIDADE  
DA NARRATIVA DOCUDRAMÁTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia em nível de doutorado, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como pré-requisito para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edna Maria Magalhães do Nascimento.

Teresina  
2026

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Centro de Ciências Humanas e Letras  
Biblioteca Prof. Wilson Brandão

C744m Conceição, Marco Antonio  
A metafilosofia solidarista de Richard Rorty : a efetividade da  
narrativa docudramática / Marco Antonio Conceição. – 2026.  
182 f.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Piauí, Centro de  
Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em  
Filosofia, Teresina, 2026.

“Orientadora: Profª. Drª. Edna Maria Magalhães do  
Nascimento”.

1. Metafilosofia. 2. Narrativa Docudramática. 3. Redescrição. 4.  
Utopia liberal. I. Nascimento, Edna Maria Magalhães do. II. Título.

CDD 105

Bibliotecária: Emanuele Alves Araújo – CRB3/1290

**MARCO ANTONIO CONCEIÇÃO**

**A METAFILOSOFIA SOLIDARISTA DE RICHARD RORTY: A EFETIVIDADE  
DA NARRATIVA DOCUDRAMÁTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia em nível de doutorado, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como pré-requisito para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edna Maria Magalhães do Nascimento.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edna Maria Magalhães do Nascimento (UFPI)  
Orientadora

---

Prof. Dr. Heraldo Aparecido Silva (UFPI)  
Examinador Interno

---

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup>. Solange Aparecida de Campos Costa (UFPI)  
Examinadora Interna

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana de Castro Amaral Vieira (UFRJ)  
Examinadora Externa

---

Prof. Dr. Rogério da Costa Santos (PUC-SP)  
Examinador Externo



Dedico este trabalho à minha mãe, eterna Diva, presença primeira e permanente, à minha amiga Brenda, presença constante e escuta atenta, aos amigos, irmã e parentes, de Antonio à Zadoque, próximos e distantes, que de diferentes maneiras, sustentaram esta jornada com afeto e amizade, lembrando-me sempre de que nenhum trabalho intelectual se realiza em solidão.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Universidade Federal do Piauí, instituição que me acolheu e proporcionou as condições materiais e acadêmicas necessárias à realização desta pesquisa. Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, registro minha sincera gratidão pelo ambiente intelectual fecundo, pelo rigor formativo e pelos ensinamentos que marcaram decisivamente esta trajetória.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edna Maria Magalhães do Nascimento (UFPI), minha orientadora, manifesto minha mais profunda gratidão pela orientação atenta, pelas conversas sempre instigantes e pelo constante apoio intelectual, cuja generosidade e confiança foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Aos membros da banca examinadora — Prof. Dr. Heraldo A. Silva (UFPI), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Solange A. de C. Costa (UFPI), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana de C. A. Vieira (UFRJ) e Prof. Dr. Rogério da C. Santos (PUC-SP) — agradeço pelas leituras cuidadosas, pelas sugestões precisas e pelas contribuições valiosas que enriqueceram esta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação, que, ao longo das disciplinas cursadas, contribuíram decisivamente para minha formação intelectual, expresso meu reconhecimento pelo rigor teórico, pela generosidade no diálogo e pela exigência crítica, que ampliaram meus horizontes de leitura e reflexão. Cada aula, debate e indicação bibliográfica constituiu não apenas uma etapa do percurso acadêmico, mas uma experiência efetiva de amadurecimento filosófico.

Por fim, agradeço aos meus pais, pelo dom da vida e pelo apoio incondicional; à minha mãe, em especial, por sua eterna presença; aos meus irmãos e amigos, pela ajuda incessante, pela confiança e pelo afeto que sustentaram esta caminhada. Este trabalho também lhes pertence.

*A honestidade e a honradez são medidas pelo grau de coerência das histórias que as pessoas contam a si próprias ou em que chegam a acreditar. A maioria das pessoas é capaz de construir um romance sobre a própria vida em que elas aparecem, se não como heróis ou heroínas, pelo menos como boas.*  
(Rorty, 2009)

## RESUMO

A tese *A metafilosofia solidarista de Richard Rorty: a efetividade da narrativa docudramática*, apresenta como tema o papel efetivo do poder redescritivo do docudrama enquanto demanda da autocriação, presente na metafilosofia solidarista de Richard Rorty. A conexão da filosofia de Rorty, amparada em novos vocabulários que indicam as redescritões e o solidarismo, com a estratégia fílmica do docudrama, será abordada a partir das seguintes questões: Qual o sentido e significado de uma metafilosofia solidarista? Como as categorias rortyanas denominadas por “narrativas”, “conversação”, “redescritão”, “ironista liberal” e “solidariedade” corroboram com uma filosofia cujo vocabulário inovador privilegia a “contingência da linguagem” e propõe um projeto denominado por “utopia liberal”? Comparada com outras formas narrativas, quais as peculiaridades dos vínculos entre realidade e recriação de uma redescritão docudramática para agradar, convencer e comover o espectador? Até que ponto o docudrama, como recurso retórico de expressão fílmica da realidade, distinto da sofisticação teórica da linguagem técnica da filosofia, pode atingir os fins do solidarismo proposto pela filosofia neopragmatista de Richard Rorty? A partir dos problemas acima elencados, defendemos a seguinte tese: o docudrama cinematográfico, como forma narrativa baseada em fatos, acessível ao público em geral e de reconhecido poder persuasivo é um instrumento de redescritão capaz de contribuir para os fins do solidarismo conforme o pensamento de Richard Rorty. O objetivo geral da tese é investigar a narrativa docudramática como redescritão capaz de contribuir com o solidarismo almejado no projeto de “utopia liberal” proposto na metafilosofia de Richard Rorty. Rorty abordou em sua obra o papel estratégico das narrativas literárias romanescas, entretanto, não houve tempo suficiente em sua vida para dar continuidade ao referido projeto e abordar outras formas narrativas, tais como o cinema e o docudrama, que também foram citadas como exemplos, na obra *Contingency, Irony, and Solidarity* ou *Contingência, ironia e solidariedade* (1989), a obra da “virada narrativa”. Assim, a originalidade da presente tese consiste em adentrar a filosofia rortyana para compreender a estratégia docudramática como um recurso pragmático capaz de oferecer melhores e mais adequadas formas de falar de nós mesmos, das artes e do mundo. A pesquisa tem como referencial teórico as principais obras de Rorty, sobretudo, a sua obra seminal *Philosophy and the Mirror of Nature* ou *A filosofia e o espelho da natureza* (1979) e a obra *Contingência, ironia e solidariedade* (1989), além de escritos específicos da área de estudiosos sobre o docudrama.

**Palavras-chave:** Metafilosofia. Narrativa docudramática. Redescritão. Solidarismo. “Utopia Liberal”.

## ABSTRACT

The thesis *Richard Rorty's solidarist metaphilosophy: the effectiveness of docudramatic narrative*, presents as its theme the effective role of the redescriptive power of docudrama as a demand for self-creation, present in Richard Rorty's solidarist metaphilosophy. The connection between Rorty's philosophy, supported by new vocabularies that indicate redescrptions and solidarism, with the filmic strategy of docudrama, will be approached based on the following questions: What is the meaning and significance of a solidarist metaphilosophy? How do Rorty's categories—named "narratives," "conversation," "redescription," "liberal irony," and "solidarity"—conform to a philosophy whose innovative vocabulary prioritizes the "contingency of language" and proposes a project called "liberal utopia"? Compared to other narrative forms, what are the peculiarities of the links between reality and the recreation of a docudramatic redescription to please, convince, and move the viewer? To what extent can docudrama, as a rhetorical resource for filmic expression of reality, distinct from the theoretical sophistication of the technical language of philosophy, achieve the ends of solidarism proposed by Richard Rorty's neopragmatist philosophy? Based on the problems listed above, we defend the following thesis: The overall aim of this thesis is to investigate docudramatic narrative as a redescription capable of contributing to the solidarism sought in the liberal utopia project proposed in Richard Rorty's metaphilosophy. the cinematic docudrama, as a narrative form based on facts, accessible to the general public and with recognized persuasive power, is an instrument of redescription capable of contributing to the ends of solidarity according to the thinking of Richard Rorty. The general objective of the thesis is to investigate the docudramatic narrative as a redescription capable of implementing solidarism, according to the *liberal utopia* project proposed in Richard Rorty's metaphilosophy. Rorty addressed in his work the strategic role of novelistic literary narratives, however, there was not enough time in his life to continue the aforementioned project and address other narrative forms, such as cinema and docudrama, which were also cited as examples, in the work *Contingency, Irony, and Solidarity* (1989), the work of the narrative turn. Thus, the originality of this thesis consists in delving into Rortyan philosophy to understand the docudramatic strategy as a pragmatic resource capable of offering better and more appropriate ways of speaking about ourselves, the arts and the world. The research uses as theoretical reference the main works of Rorty, above all, his seminal work *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979) and the work *Contingency, Irony and Solidarity* (1989), in addition to specific writings from scholars on docudrama.

**Keywords:** Metaphilosophy. Docudramatic Narrative. Redescription. Solidarity. "Liberal Utopia".

## SUMÁRIO

|                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>1. INTRODUÇÃO</b>                                                                                         | 11  |
| <b>2. A METAFILOSOFIA SOLIDARISTA DE RICHARD RORTY E O PROJETO DE FILOSOFIA METAFICCIONAL</b>                | 20  |
| <b>2.1 A filosofia de Richard Rorty compreendida como uma metafilosofia</b>                                  | 21  |
| 2.1.1 A crítica rortyana à noção cartesiana de mente e ao predomínio do “mental” na filosofia pós-cartesiana | 25  |
| 2.1.2 A impossibilidade de uma teoria do conhecimento                                                        | 28  |
| 2.1.3 Os limites da filosofia da linguagem                                                                   | 32  |
| 2.1.4 A filosofia como edificação                                                                            | 37  |
| <b>2.2 A virada solidarista de Rorty</b>                                                                     | 43  |
| 2.2.1 Filosofia como “utopia liberal”                                                                        | 46  |
| 2.2.2 O método da redescrição e as ferramentas <i>ad hoc</i>                                                 | 53  |
| 2.2.3 A contingência da linguagem                                                                            | 61  |
| 2.2.4 A solidariedade humana como propósito filosófico                                                       | 65  |
| <b>2.3 Filosofia como metaficção</b>                                                                         | 70  |
| 2.3.1 Discurso e narrativa: a proposta de uma filosofia metaficcional                                        | 71  |
| 2.3.2 Nabokov e a crueldade intrínseca                                                                       | 80  |
| 2.3.3 Orwell e a crueldade extrínseca                                                                        | 86  |
| <b>3. O NEOPRAGMATISMO DE RORTY E A NARRATIVA DOCUDRAMÁTICA</b>                                              | 91  |
| <b>3.1 O docudrama como ferramenta de redescrição</b>                                                        | 93  |
| 3.1.1 Caracterização da narrativa docudramática                                                              | 96  |
| 3.1.2 O efeito persuasivo do docudrama                                                                       | 101 |
| 3.1.3 Limites da liberdade criativa na arte docudramática                                                    | 108 |
| 3.1.4 Censura e controle na arte docudramática                                                               | 116 |
| <b>3.2 Variações docudramáticas e aspectos estruturais dos docudramas</b>                                    | 120 |
| 3.2.1 <i>Reality shows</i> (Telerrealidade), <i>MOWs</i> (Filmes da semana) e longas metragens               | 121 |
| 3.2.2 Representação docudramática de longa-metragem: vínculos entre realidade e recriação                    | 128 |
| 3.2.3 Docudrama de base histórica e docudrama de base biográfica                                             | 132 |

|                                                                       |            |
|-----------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>4. O DOCUDRAMA E A EFETIVAÇÃO DO SOLIDARISMO NA FILOSOFIA</b>      |            |
| <b>NEOPRAGMATISTA DE RICHARD RORTY .....</b>                          | <b>136</b> |
| <b>4.1 Romance e filme: som, imagem, movimento e engajamento.....</b> | <b>138</b> |
| <b>4.2 Filme e docudrama: fato e ficção .....</b>                     | <b>159</b> |
| <b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                  | <b>176</b> |
| <b>6. REFERÊNCIAS .....</b>                                           | <b>179</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

A presente tese de doutorado, intitulada *A metafilosofia solidarista de Richard Rorty: a efetividade da narrativa docudramática*, insere-se no campo da pesquisa filosófica neopragmatista rortyana e discute a redescrição da linguagem, a superação das formas tradicionais de conhecimento e o projeto de filosofia como “utopia liberal”. Defende-se, nesse contexto, que o docudrama cinematográfico, como forma narrativa baseada em fatos, acessível ao público em geral e de reconhecido poder persuasivo, é um instrumento de redescrição, apto a contribuir para os fins do solidarismo rortyano.

Richard Rorty (1931-2007), considerado uma das principais vozes da filosofia contemporânea, desenvolveu seu projeto filosófico a partir das influências da filosofia analítica anglo-americana e da tradição hermenêutica continental. Sua produção teórica, cujas ideias refletem consideráveis influências dos pragmatistas clássicos Dewey e James, bem como dos filósofos pós-analíticos Quine, Sellars e Davidson, configura-se como um referencial relevante para a compreensão das tensões entre as tradições analítica e continental, além de permitir examinar alguns aspectos relativos ao problema da ascensão, declínio e continuidade, dentro e fora dos respectivos movimentos filosóficos.

Em *Philosophy and the Mirror of Nature* [A Filosofia e o espelho da natureza] (1979), Rorty empreende uma crítica radical à tradição epistemológica, recusando a concepção da atividade intelectual como via de acesso privilegiada à verdade entendida como correspondência com a realidade. O filósofo argumenta, que tais teorias se sustentam menos por sua suposta adequação ao real do que por seu apelo intuitivo e pela persistência do paradigma representacionista. A partir dessa crítica, Rorty elabora uma reflexão metafilosófica de caráter antifundacionista e anticartesiano, sustentando que o modelo segundo o qual a mente “espelha” a natureza já não é compatível com as tarefas contemporâneas da filosofia.

Posteriormente, sobretudo em *Contingency, Irony, and Solidarity* [Contingência, ironia e solidariedade] (1989), alinhado ao pensamento dos filósofos que eram tidos como utopistas políticos e artistas inovadores, Rorty desloca seu projeto em direção a uma concepção de filosofia como “utopia liberal”, orientada para a possibilidade de um mundo menos cruel, menos indiferente ao sofrimento alheio e mais sensível à ampliação da solidariedade humana. Nesse contexto, a “contingência



da linguagem” torna-se o ponto de partida para a proposta de substituição dos discursos por narrativas, entendidas como meios mais eficazes para abordar, por exemplo, questões da ética e da filosofia política. Por meio delas, seria possível redescrever temas centrais da filosofia rortyana, como a lealdade ampliada e a política cultural.

Para Rorty (1994, p. 19), as narrativas funcionam como “uma realização infundável e prolífera da liberdade, e não uma convergência para uma Verdade já existente”. Elas possibilitam ampliar a capacidade de imaginar o outro como “um de nós” e não como “eles”; tarefa que, segundo o filósofo, pertence mais propriamente aos gêneros narrativos do que às teorias. Nesse sentido, não foi por acaso, que gêneros narrativos passaram gradativamente a ocupar o lugar dos vocabulários tradicionais, por se mostrarem mais eficazes à provocação e estímulo da capacidade imaginativa. Rorty (1994), considera que a referida substituição já se configura de forma contínua e gradual, diante da possibilidade de constatar hodiernamente a paulatina substituição do sermão e do tratado pelos romances, filmes e docudramas, como principais veículos para a introdução, difusão e debate de temas filosóficos.

A filosofia rortyana afasta-se, assim, da filosofia tradicional e de sua busca por uma verdade e realidade transcendentais aos contextos históricos e culturais, concebendo-a como produto de consensos locais e contingentes, legitimados pelo uso social da linguagem em diversas comunidades linguísticas e contextuais. Para o filósofo, a verdade é legitimada quando funciona em um determinado contexto provisório e se torna validada pelo uso da linguagem, como prática discursiva que constrói significados em sociedade. Após sua crítica ao predomínio do mental na tradição moderna, Rorty encaminha suas reflexões para os contextos históricos e culturais, compreendidos como espaços de produção de significados e validação provisória das crenças.

Inspirado por essa orientação, o presente estudo adota como recurso metodológico a exposição argumentativa<sup>1</sup>, organizada em torno das seguintes questões: qual o sentido e significado de uma metafilosofia solidarista? De que modo as categorias rortyanas “narrativa”, “conversação”, “redescritção”, “ironista liberal” e

---

<sup>1</sup> A exposição argumentativa é um recurso retórico que envolve a apresentação e análise de conceitos, teorias e autores com o objetivo de construir um raciocínio lógico e coerente característico da tese exclusivamente bibliográfica. Nela são utilizados os seguintes recursos retóricos específicos: citação; contraposição; análise crítica; paráfrase; uso de analogias; estabelecimento de uma linha do tempo.

“solidariedade” corroboram com uma filosofia cujo vocabulário inovador privilegia a “contingência da linguagem” e propõe um projeto denominado de “utopia liberal”? Quais são as especificidades do docudrama, enquanto narrativa que articula realidade e recriação, em comparação com outras formas narrativas? Em que medida o docudrama, como expressão fílmica da realidade, distinto da sofisticação teórica da linguagem técnica da filosofia, pode contribuir para os fins solidaristas propostos pela filosofia neopragmatista de Richard Rorty?

A nossa problemática de pesquisa, na perspectiva das reflexões desenvolvidas por Rorty, deriva especificamente das considerações do poder redescritivo do docudrama como ferramenta e da efetivação da solidariedade humana como meta a ser alcançada. Sua originalidade consiste em adentrar à filosofia rortyana para compreender a estratégia docudramática como um recurso pragmático capaz de oferecer melhores e mais adequadas formas de falar de nós mesmos, das artes e do mundo. Rorty (1994, p. 19), considera o docudrama, um gênero narrativo capaz de “descrever pormenorizadamente como são as pessoas que não nos são familiares e de redescrevermos a nós próprios”.

Na contemporaneidade, o docudrama – ou documentário dramático – configura-se como um gênero narrativo híbrido que articula procedimentos do documentário e da dramaturgia. Entre as formas narrativas mencionadas por Rorty em *Contingência, ironia e solidariedade* (1994), o docudrama destaca-se por sua crescente relevância desde a década de 1980, sobretudo, nos âmbitos político, crítico e social. Inicialmente mais difundido nos Estados Unidos e na Europa, o gênero passou, progressivamente, a expandir-se para outros países e continentes, consolidando-se como uma importante forma de expressão no cenário cultural contemporâneo<sup>2</sup>.

Considerando que a filosofia de Rorty promove, desse modo, uma superação da epistemologia tradicional, especialmente no que concerne ao ideal de comensuração e à concepção de objetividade do conhecimento, há um deslocamento do debate filosófico para o campo das narrativas e para a dimensão imaginativa, entendidas como recursos que fortalecem o princípio de defesa de sua “utopia liberal”.

---

<sup>2</sup> Recentemente, com o docudrama do gênero drama histórico ‘*Ainda estou aqui*’ (2024), dirigido por Walter Salles, baseado na autobiografia homônima de 2015, de autoria de Marcelo Rubens Paiva, além de outros importantes prêmios nacionais e internacionais, o Brasil conquistou o Oscar 2025, na categoria de melhor filme estrangeiro. Até o início do mesmo ano, o docudrama já havia sido assistido por um público superior a quatro milhões de espectadores(as) e em vários países do mundo.

Nessa perspectiva, compreendemos o docudrama como uma ferramenta redescritiva relevante, capaz de suscitar reflexões acerca dos fatos históricos, das experiências humanas e das formas de sofrimento socialmente produzidas.

O docudrama, usa a estrutura narrativa para defender uma visão sobre o assunto que marcou um fato histórico e por isso “os componentes narrativos de personagem, conflito e resolução não podem ser separados da visão da realidade que eles encaminham” (Lipkin, 2002, p. 5)<sup>3</sup>. Para Lipkin<sup>4</sup> (2002), no docudrama, as potencialidades visuais e imagéticas do filme encontram um poder ainda maior, pois quando uma obra se declara baseada em fatos, o gênero assume simultaneamente a pretensão de representar eventos e pessoas reais e de envolver o público em uma experiência narrativa capaz de produzir identificação e reflexão.

Para Rorty (1994), numa cultura liberal, a expectativa nutrida perante a teologia, a filosofia e a ciência era que, a partir de uma natureza comum, essa tríade unisse os seres humanos e diminuísse a crueldade. Na cultura ironista, vislumbrada pelo filósofo, essa função foi repassada para “os romances e as obras etnográficas, que sensibilizam para a dor dos que não falam a nossa linguagem” (Rorty, 1994, p. 128).

Conforme Rorty (1994), a pressuposição da existência de uma verdade diante de nós provém “de uma época em que o mundo era visto como criação de um ser que tinha a sua própria linguagem” (Rorty, 1994, p. 25). Entretanto, a linguagem não é estática e a razão não pode ser substituída pela vontade ou pelo sentimento, pois todos são aspectos das ferramentas humanas. Na argumentação *ad hoc* rortyana, não há critérios específicos para decidir sobre o uso de uma linguagem, nem dentro de nós, nem no mundo (Malachowski, 2002; Silva, 2019).

Desde Wittgenstein (o segundo), a linguagem passou a ser compreendida como uma ferramenta e, conseqüentemente, o significado de um termo é o próprio uso que se faz dele. Rorty, tal como outros filósofos contemporâneos, adere ao pensamento wittgensteiniano e ainda concebe sua maximização. A filosofia linguística, para o filósofo, é um “ponto de vista segundo o qual os problemas filosóficos podem ser resolvidos (ou dissolvidos) reformando a linguagem ou compreendendo melhor a que usamos no presente” (Silva, 2019, p. 258; Rorty, 1994).

---

<sup>3</sup> As obras lidas em língua estrangeira receberam tradução nossa.

<sup>4</sup> Steven N. Lipkin publicou extensivamente sobre filmes baseados em histórias reais. Lipkin é professor emérito da Escola de Comunicação da Western Michigan University, onde realizou pesquisas, lecionou história do cinema, teoria do cinema, produção cinematográfica e roteiro.

A filosofia, na argumentação rortyana, tornou-se, dessa forma, dividida entre os que ainda acreditavam nas ciências naturais como reveladoras de verdades e aqueles que encararam a ciência “[...] como mais uma atividade humana e não como o plano em que os seres humanos encontram uma realidade ‘sólida’ não humana” (Rorty, 1994, p. 24). Alguns filósofos passaram a perceber que “[...] o mundo está diante de nós, mas as descrições do mundo não” (Rorty, 1994, p. 25), que as linguagens são criações do homem e como descrições são úteis para os fins a que se propõem.

Nesse sentido, ao se conceberem as metas humanas como provisórias e orientadas por deliberações morais, por condicionantes políticas e por problemáticas sociais específicas de cada contexto histórico-social, constata-se que elas permanecem continuamente abertas a novas redescições. Desse modo, torna-se central, segundo Rorty, que tais redescições priorizem a ampliação das liberdades, em detrimento da busca por uma suposta verdade mais precisa (Rorty, 2002b; 2005b).

Para Rorty, a criação de novos vocabulários, todavia, não se assemelha à substituição de peças de um *puzzle*<sup>5</sup>, mas, sobretudo, resulta da vontade de autossuperação em lugar da vontade de verdade. Portanto, narrativas como os romances, filmes, docudramas, histórias em quadrinhos, programas televisivos, adquirem no projeto filosófico rortyano, uma maximização de sentido, pois funcionam como ferramentas de comunicação entre culturas e períodos históricos, que minimizam as barreiras impostas pela linguagem discursiva e aguçam a sensibilidade dos espectadores a partir de histórias sobre sofrimentos ou triunfos passados.

A crítica rortyana a uma linguagem filosófica que se mantém neutra e fiel aos padrões tradicionais foi, portanto, um tema recorrente em sua obra. Em *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers* [Ensaio sobre Heidegger e outros] (2002a, p. 107), ao contrastar Heidegger e Kundera<sup>6</sup>, Rorty considera que, enquanto Heidegger acreditava que sua filosofia “podia escapar da Metafísica, da ideia de uma Verdade Única, historicizando Ser e Verdade”, na visão de Kundera, “eternidade e historicidade são noções igualmente cômicas, igualmente essencialistas”. A atividade dos romancistas e cineastas é valorizada frente à atividade filosófica, pois, para Rorty,

---

<sup>5</sup> Quebra-cabeça; jogo cujas múltiplas e diferentes peças devem ser ligadas de maneira a compor um todo, normalmente uma paisagem, uma foto etc.

<sup>6</sup> Milan Kundera foi um escritor checo, exilado na França, conhecido por seu livro *A Insustentável Leveza do Ser* (1983). Kundera faz parte de uma geração de jovens checos que tiveram pouca experiência com uma nação democrática no pré-guerra. Sua ideologia foi em grande parte influenciada pela Segunda Guerra Mundial e pela ocupação alemã. Seus romances geralmente trataram de escolhas e decepções.

eles nos mantêm atualizados com a glória e a estupidez de cada era, para que a nossa época possa causar menos sofrimento desnecessário.

Portanto, o projeto rortyano de redescrição filosófica foi baseado na ideia de verdade feita e não de verdade descoberta, que começou a prevalecer na imaginação europeia a partir do século XVIII. Esse fato ocasionou uma maior adesão dos intelectuais à política utópica, que “põe de parte questões, quer sobre a vontade de Deus quer sobre a natureza do Homem e sonha em criar uma forma de sociedade até agora desconhecida” (Rorty, 1994, p. 23). O filósofo considera que esses movimentos revolucionários além de mostrarem a contingência dos vocabulários das relações sociais e a contingência das instituições sociais, também revelaram que mudanças de tal natureza não são absorvidas e substituídas de forma tão rápida.

Nesse período, conforme o próprio Rorty, os poetas românticos começaram a indagar sobre o que ocorre quando a arte deixa de ser pensada como imitação e torna-se autocriação do artista. Esses poetas reivindicavam para a arte o lugar antes ocupado pela religião e pela filosofia, tal como ficara reservado à ciência, o lugar antes ocupado pelo Iluminismo. Rorty (1994, p. 24), entendia que, por um lado, “os grandes cientistas inventam descrições do mundo que são úteis para fins de previsão e de controle daquilo que acontece” e, por outro lado, “os poetas e os pensadores políticos inventam outras descrições do mundo para outros fins”.

Portanto, a abordagem filosófica rortyana ocorre de forma bastante original entre as filosofias anglo-americanas, quando ele passa a priorizar conceitualmente o lugar da filosofia na cultura para abordar temas como direitos humanos, racionalidade, sentimentalidade e diferenças culturais, a partir da proposição de novas noções e projetos filosóficos como: a contingência da linguagem, o ironismo liberal e a redescrição narrativa (Rorty, 1994).

Configura-se, assim, uma possível compreensão da filosofia rortyana. Uma filosofia que não está preocupada com a natureza intrínseca da verdade, nem com a análise dos prós e contras de uma tese filosófica, mas com a ideia de que as disputas podem ocorrer entre um vocabulário arraigado, que já se tornou obsoleto, e um novo vocabulário que traz pelo menos a vaga promessa de algo significativo. Nela, as categorias denominadas de “narrativas”, “conversação”, “redescrição”, “ironista liberal” e “solidariedade” concorrem entre si e contribuem para uma filosofia que privilegia a “contingência da linguagem” e se apresenta como uma “utopia liberal”.

Portanto, partindo dessas considerações referenciadas a partir da filosofia de Richard Rorty e da conceituada crítica, nossa tese recebeu a seguinte estruturação:

O primeiro capítulo, intitulado *A metafilosofia solidarista de Richard Rorty e o projeto de filosofia metaficcional*, abordará a filosofia de Rorty inicialmente como uma metafilosofia, uma filosofia da filosofia, em seguida apresentará noções próprias da sua filosofia voltada para a solidariedade humana e, por último, discorrerá sobre sua proposta de uma filosofia metaficcional, baseada em obras ficcionais. O texto foi organizado a partir de três seções.

A primeira delas, *A filosofia de Richard Rorty compreendida como uma metafilosofia*, discute os problemas que Rorty desenvolveu na obra *A filosofia e o espelho da natureza* (1979) e aborda a ideia rortyana de filosofia sem fundamentos. Será realizada uma caracterização da metafilosofia rortyana e apresentada sua tarefa crítica de rejeição a uma forma tradicional de reflexão filosófica. Abarcará a crítica de Rorty à noção cartesiana de mente e ao predomínio do “mental” na filosofia pós-cartesiana; a impossibilidade de uma teoria do conhecimento; a linguagem e seus limites como meio de representação e a proposta da filosofia como edificação.

A segunda seção, *A virada solidarista de Rorty*, dedica-se ao estudo da obra *Contingência, ironia e solidariedade* (1989), momento em que Rorty se volta para a construção do novo projeto filosófico direcionado à reflexão sobre a contingência da linguagem, da identidade e da comunidade liberal, cujo fim é a materialização da solidariedade humana. São abordados os seguintes termos da filosofia rortyana: filosofia como “utopia liberal”; o método da redescrição e as ferramentas *ad hoc*; a contingência da linguagem e a solidariedade humana como propósito filosófico.

A terceira e última seção, *Filosofia como metaficção*, apresenta a filosofia de Rorty como uma filosofia que propõe uma base ficcional, como meio para atingir os fins de solidariedade humana previstos no projeto de “utopia liberal”. O ponto principal da discussão é a terceira parte da obra *Contingência, ironia e solidariedade* (1989), de título *Crueldade e solidariedade*. Serão desenvolvidas as seguintes reflexões: discurso e narrativa: a proposta de uma filosofia metaficcional; Nabokov e a crueldade intrínseca; Orwell e a crueldade extrínseca.

O segundo capítulo da tese, intitulado *O neopragmatismo de Rorty e a narrativa docudramática*, procura caracterizar a forma narrativa docudrama como uma ferramenta de redescrição, apresentar possíveis variações docudramáticas e

aspectos estruturais dos docudramas. Neste capítulo as noções basilares da filosofia de Rorty serão trabalhadas para contextualizar as discussões sobre docudrama, bem como, as obras de diversos pesquisadores do tema, que provocados pelas características peculiares do docudrama, elaboraram uma consistente crítica dessa forma narrativa. Este capítulo foi dividido em duas seções, organizadas de modo que realize uma revisão de literatura sobre o docudrama, tendo como referência de análise o aporte teórico do neopragmatismo rortyano.

A primeira seção, *O docudrama como ferramenta de redescritção*, apresenta uma caracterização dessa forma narrativa e considerações específicas acerca do docudrama como ferramenta de redescritção. Na seção é elaborada inicialmente uma caracterização da narrativa docudramática. Logo após, a tese aborda questões referentes ao efeito persuasivo provocado aos espectadores a partir da experiência fílmica com o docudrama. Em seguida, apresenta alguns limites e exemplos da liberdade criativa na arte docudramática, sobretudo, por seu envolvimento com fatos e pessoas reais. E, por fim, mostra a influência da censura e do controle que permeiam a produção dos docudramas, particularmente, nos aspectos políticos, no tema da sexualidade e temas religiosos envolvidos.

A segunda seção, *Variações docudramáticas e aspectos estruturais dos docudramas de longas-metragens* está organizada em três partes. A primeira, apresenta possíveis variações da forma narrativa docudramática: *reality shows* ou Telerrealidade; *MOWs* ou *Filmes da semana* e séries elaboradas para TV; docudrama cinematográfico ou longas-metragens. A segunda, aborda a representação docudramática de longa-metragem pela perspectiva dos vínculos entre realidade e recriação. A terceira, apresenta variações do docudrama a partir de sua base: base histórica e base biográfica.

O terceiro capítulo da tese, intitulado *O docudrama e a efetivação do solidarismo na filosofia neopragmatista de Richard Rorty*, traz a tese propriamente dita, articulada em duas seções.

A primeira seção, mostra a considerável diferença entre os recursos de envolvimento disponíveis ao leitor, a partir do romance, e os recursos de envolvimento disponíveis ao espectador, a partir da experiência fílmica.

A segunda seção, mostra a considerável diferença entre o poder de persuasão proveniente do filme de base puramente ficcional e o docudrama que além do ficcional

possui uma referência não-ficcional, visando validar o docudrama, em distinta condição do romance e do filme, como ferramenta de redescrição capaz de contribuir para os fins do solidarismo, conforme o pensamento de Rorty

Espera-se, portanto, que a presente tese seja uma contribuição importante para a filosofia, pois com ineditismo, ela apresenta a forma narrativa docudrama como poderosa ferramenta de redescrição e persuasão, alinhada com o projeto de “utopia liberal” com fins ao solidarismo, proposto por Richard Rorty.



## 2. A METAFILOSOFIA SOLIDARISTA DE RICHARD RORTY E O PROJETO DE FILOSOFIA METAFICCIONAL

Comumente, a atividade denominada “metafilosofia” é associada ao conjunto de teorias e análises voltadas à investigação da própria filosofia, de sua história e de questões relativas à sua natureza, função, objeto e metodologia. Tal atividade, entretanto, tem sido marcada por numerosas reformulações, controvérsias e matizações conceituais. Não obstante a diversidade de posições teóricas a seu respeito, o emprego do termo “metafilosofia” para designar a reflexão da filosofia sobre si mesma é relativamente recente. Segundo Gross<sup>7</sup> (2008), Rorty não foi o idealizador da metafilosofia, a qual emergiu como uma corrente intelectual na década de 1960. Sua aproximação com esse campo teria ocorrido a partir do contato com artigos fundamentais reunidos na obra *Studies in Metaphilosophy* (1964), de Morris Lazerowitz, filósofo do Smith College (EUA). A ocorrência do termo, contudo, pode ser retrospectivamente identificada já em 1942, quando a expressão foi utilizada em sua forma adjetiva (*metaphilosophical*) pelo próprio Lazerowitz.

Sustenta-se, no presente trabalho, que Rorty empreende uma redescrição da filosofia por meio de um procedimento metafilosófico, isto é, por meio de uma filosofia da própria filosofia. Ancorada no repertório neopragmatista, tal empreitada consiste em formular uma caracterização mais rigorosa, minuciosa e teoricamente defensável do que aquelas que usualmente são oferecidas em resposta à pergunta, recorrente no senso comum, acerca do que seja a filosofia<sup>8</sup>.

A tentativa de Rorty para se estabelecer como um metafilósofo, conforme a interpretação de Gross (2008), torna-se manifesta a partir de dois artigos elaborados durante seu período na Wellesley College em Massachusetts (EUA). O primeiro deles, intitulado *Realism, Categories and the “Linguistic Turn”*, foi originalmente apresentado em uma conferência realizada em 1960 e, posteriormente, publicado no *International*

---

<sup>7</sup> Neil Louis Gross é professor de Sociologia e pesquisador visitante da Universidade de Nova York. Ele escreveu vários livros sobre tópicos sociológicos e políticos e atraiu considerável atenção por seu livro de 2008, *Richard Rorty: The Making of an American Philosopher*, que foi descrito pelo filósofo Barry Allen como usando a vida de Rorty para “construir uma teoria da sociologia das ideias”. Em sua revisão, o sociólogo Neil McLaughlin elogiou Gross por sua “pesquisa cuidadosa de arquivo, síntese teórica inovadora e contribuições substantivas”.

<sup>8</sup> Referência da Tese de Marta García Rodríguez, com o título *El Final de La Filosofía: Estudio Metafilosófico sobre el origen y las implicaciones de un nuevo conflicto de facultades*, 2019. Universidad de País Vasco (ES).

*Philosophical Quarterly*. Com o propósito de “promover uma ‘conversa frutífera’ entre ‘realistas tradicionais e filósofos analíticos’”, o referido artigo propôs “esboçar um mapa revisado das linhas de batalha filosóficas atuais” (Gross, 2008, p. 150).

No segundo artigo, de título *The limits of Reduction*, publicado em 1961, Rorty definiu a metafilosofia e o metafilosófico como termos que foram interpretados por Gross (2008), da seguinte forma:

A metafilosofia não seria mera comparação, mas avaliaria o valor de abordagens concorrentes à luz de um exame dos critérios de ordem superior que deveriam ser empregados para selecionar entre elas, racionalizando assim a resolução de controvérsias filosóficas. De maneira mais geral, o metafilosófico seria o acadêmico familiarizado o suficiente com escolas e tradições concorrentes para se manter acima da disputa sobre questões substanciais particulares e fazer recomendações sobre os caminhos mais frutíferos que o campo deveria seguir – um programa notavelmente ambicioso para um jovem acadêmico se envolver e que demonstra considerável autoconfiança da parte de Rorty (Gross, 2008, p. 149).

Para Gross (2008), a metafilosofia envolve um exame criterioso e a seleção de abordagens filosóficas na tentativa de enfrentar e dirimir objeções concorrentes. Tal tarefa exige do acadêmico ampla familiaridade com diferentes escolas e tradições filosóficas, de modo que ele possa oferecer contribuições relevantes para a continuidade da argumentação filosófica.

Gross (2008), demonstra que a atração de Rorty pela metafilosofia decorre da sua capacidade intelectual e de seu domínio conceitual para sustentar a pluralidade e promover um diálogo frutífero entre filósofos analíticos e não analíticos. A metafilosofia constitui o método por meio do qual Rorty argumenta, por um lado, em favor da importância da virada linguística e, por outro, contribui de modo significativo para os debates da tradição analítica. Inserida no contexto da virada linguística, a metafilosofia rortyana configura-se como um esforço de redescritção da filosofia, especialmente ao buscar a superação da filosofia do “mental” e ao abrir espaço para reflexões e proposições contingentes orientadas para uma “utopia liberal”.

O presente capítulo foi estruturado de modo a possibilitar uma análise mais detalhada da filosofia de Rorty sob a perspectiva de uma metafilosofia; em seguida, procede-se à discussão do que se denomina virada solidarista e, por fim, à abordagem dos temas relativos à metaficção.

## **2.1 A filosofia de Richard Rorty compreendida como uma metafilosofia**

No âmbito de seu projeto metafilosófico, Richard Rorty dedica-se, na obra *A filosofia e o espelho da natureza* (1979), a empreender uma crítica sistemática à

persistência da concepção clássica da filosofia da mente como um “olho interno”, ainda predominante tanto entre filósofos modernos quanto entre contemporâneos. O filósofo neopragmatista contesta, assim, a imagem da mente concebida como um grande espelho e, correlativamente, a noção de conhecimento entendida como exatidão representacional, colocando em questão o paradigma epistemológico fundado na correspondência entre pensamento e realidade.

Rorty sustenta que a concepção do “olho da mente” se encontra intimamente associada à noção de “contemplação”, compreendida como apreensão de conceitos ou verdades universais tomadas como modelos inescapáveis do conhecimento. Nesse horizonte, a ideia escolástica de “essência especular” ou de “alma intelectual” pode ser aproximada da noção baconiana de “mente humana”, apresentada em sua obra *Advancement of Learning* (1861), a qual, segundo Rorty, longe de constituir um espelho claro e objetivo da realidade, configura-se antes como “um espelho encantado, cheio de superstição e impostura, se não for resgatado e induzido” (Rorty, 1995, p. 55). Tais concepções expressam, em última instância, a cisão formulada por Descartes entre o pensamento (ou alma) e a substância extensa (ou corpo), que se tornaria estruturante para a filosofia moderna.

Descartes indaga se a metáfora óptica teria determinado a concepção segundo a qual o objeto do conhecimento deve ser eterno e imutável, ou se ocorre o inverso; entretanto, segundo Rorty, ambas as noções parecem corresponder-se mutuamente (Rorty, 1995, p. 52). O propósito de Rorty consiste em inaugurar uma crítica à teoria do conhecimento desenvolvida no período moderno. Nesse sentido, o filósofo retoma, de John Dewey, na obra *The Quest for Certainty* (1960) — *A busca pela certeza* —, uma reflexão que serve de base para sua crítica ao que denomina uma teoria do conhecimento do espectador, isto é, a um modelo epistemológico centrado na contemplação e na representação.

A teoria do conhecimento é modelada a partir do que se supunha ter lugar no ato da visão. O Objeto refrata a luz e é visto; isso faz diferença para o olho e para a pessoa que tem um aparelho óptico, mas nenhuma para a coisa vista. O objeto real é objeto tão fixado em seu réio alheamento que é um rei para qualquer mente observadora que possa olhá-lo. Uma teoria do conhecimento do espectador é um resultado inevitável (Rorty, 1995, p. 52; Dewey, 1960, p. 23).

Assim, o filósofo assume o desafio de romper com os vocabulários finais da tradição filosófica ocidental, historicamente impostos sob o predomínio do mental e ancorados em uma concepção objetivista do conhecimento. Após expor os impasses

da filosofia moderna, formular críticas à filosofia da mente e à teoria do conhecimento e dialogar com questões provenientes da psicologia empírica, da hermenêutica e da filosofia da linguagem, Rorty chega à formulação daquilo que denomina uma filosofia sem espelhos. Sua metafilosofia configura-se, nesse sentido, como uma nova modalidade de reflexão filosófica, capaz de responder às transformações sociais contemporâneas, desvinculada da centralidade da epistemologia e da busca por fundamentos últimos, bem como da concepção essencialista do sujeito racional entendido como espelho do mundo. A filosofia sem espelhos apresenta-se, portanto, como a contraposição rortyana à Filosofia Moderna, exigindo o abandono dos “espelhos” tradicionais — notadamente a teoria do conhecimento e a epistemologia.

Rorty empreende uma reflexão crítica sobre a própria filosofia e sobre as teses canônicas da tradição filosófica. Nesse percurso, evidencia a inconsistência de determinadas atribuições filosóficas derivadas da concepção da dualidade corpo-mente, nos moldes do racionalismo cartesiano, que ainda permanecem influentes em diversas correntes da filosofia contemporânea. Em razão dessa herança, segundo Rorty (1995), somos levados a cindir a realidade em duas esferas distintas: uma referente ao mundo físico-material e outra ao domínio intelectual. Tal dualismo não apenas engendra, mas também sustenta controvérsias e pseudoproblemas filosóficos. Para o filósofo, esses pseudoproblemas contribuem para a fragmentação da compreensão do ser humano, ao mesmo tempo em que supervalorizam a mente em detrimento da complexidade da experiência humana. Como consequência desse modo tradicional de filosofar, consolidou-se um vocabulário técnico-filosófico afastado da vida prática e estruturado em torno da noção de “mente”. Diante disso, Rorty defende a necessidade de uma filosofia capaz de se desvincular da tradição mentalista e, para isso, afirma ser preciso,

[...] minar a confiança do leitor na "mente" como algo sobre o qual se deveria ter uma visão "filosófica", no "conhecimento" como algo sobre o qual deveria haver uma "teoria" e que tem "fundamentos", e na "filosofia" como esta foi concebida desde Kant (Rorty, 1995, p. 22-23).

Com essa postura, Rorty (1995), introduz na filosofia contemporânea uma recusa crítica da tradição filosófica que se estende de Platão à Kant. Ele evita o uso das palavras, “objetividade”, “realidade” e “verdade”, e aposta na negação da

existência de significados estáveis típicos dos vocabulários das vertentes fundacionistas e correspondentistas<sup>9</sup>. Rorty argumenta que:

Devemos ao século XVII, e especialmente a Locke, a noção de uma 'teoria do conhecimento' baseada numa compreensão dos 'processos mentais'. Devemos ao mesmo período, e especialmente a Descartes, a noção de 'a mente' como uma entidade separada na qual ocorrem 'processos'. Devemos ao século XVIII, e especialmente a Kant, a noção de filosofia como um tribunal da razão pura, sustentando ou negando as asserções do resto da cultura; mas essa noção kantiana pressupunha aquiescência geral às noções lockeanas dos processos mentais e às noções cartesianas de substância mental (Rorty, 1995, p. 20).

O antifundacionismo de Rorty (1995) apresenta razões consistentes para sustentar a necessidade de uma reforma ou reconstrução da filosofia, uma vez que a tradição filosófica atribuiu a si mesma a tarefa de identificar fundamentos últimos ou primeiros, de natureza tanto metafísica quanto epistemológica. No âmbito dessa crítica, Rorty argumenta que a filosofia passou a se conceber como o campo do saber capaz de enunciar a palavra final sobre todos os domínios da cultura e da ação humana.

Segundo Malachowski<sup>10</sup> (2002, p. 49), o caráter metafilosófico da filosofia rortyana não apenas explicita “algumas das fontes históricas das imagens e metáforas que prendem os filósofos em suas preocupações ortodoxas”, como também sugere suplementações para filosofias que já superaram a concepção cartesiana do “mental”. Para o próprio Rorty, conforme observa Malachowsky (2002, p. 49), até mesmo o “talento de Wittgenstein para desconstruir imagens filosóficas cativadoras precisa ser suplementado pela percepção histórica – consciência da fonte de toda essa imagética especular”.

Rorty convida-nos a pensar para além do arcabouço teórico do “mental”, a partir das contribuições de Wittgenstein, Heidegger e Dewey, os quais, segundo o próprio filósofo, devem ser compreendidos como “filósofos cujo objetivo é edificar — ajudar seus leitores ou a sociedade como um todo a se livrar de vocabulários e atitudes gastos [...]” (Rorty, 1995, p. 27). Entretanto, para Rorty:

---

<sup>9</sup> As "vertentes fundacionistas" referem-se a diferentes abordagens dentro do campo da epistemologia (filosofia do conhecimento), que partilham a ideia de que o conhecimento deve ser construído a partir de bases ou "fundamentos" indubitáveis. As "teorias correspondentistas" afirmam que as crenças verdadeiras e as declarações verdadeiras correspondem ao estado real das coisas. Este tipo de teoria tenta postular uma relação entre pensamentos ou afirmações, por um lado, e coisas ou fatos, por outro.

<sup>10</sup> Alan Malachowski é filósofo e pesquisador do Centro de Ética Aplicada da Universidade de Stellenbosch na África do Sul. Seus livros incluem *Richard Rorty* (2002) e *The Cambridge Companion to Pragmatism* (2013).

[...] nem Heidegger nem Wittgenstein nos deixam ver o fenômeno histórico da imagética especular, a história da dominação da mente ocidental por metáforas oculares, dentro de uma perspectiva social. Ambos estão mais ocupados com o indivíduo raramente favorecido do que com a sociedade [...] Dewey, por outro lado, embora não tivesse nem a acuidade dialética de Wittgenstein, nem a erudição histórica de Heidegger, escreveu suas polêmicas contra a imagética especular tradicional a partir de uma visão de um novo tipo de sociedade (Rorty, 1995, p. 27 -28).

É nesse contexto que se insere a obra dos três filósofos — Wittgenstein, Heidegger e Dewey —, considerados por Rorty importantes pensadores do século XX por oferecerem novos mapas para o campo da análise filosófica e, assim, contribuírem para o rompimento com a concepção da filosofia como imagética especular, tão arraigada na tradição filosófica.

### **2.1.1 A crítica rortyana à noção cartesiana de mente e ao predomínio do “mental” na filosofia**

Para Rorty, o conceito de mente constitui uma invenção cartesiana, concebida como a essência do ser humano e dotada de caráter especular. O filósofo rejeita essa caracterização e tampouco reconhece a dualidade mente–corpo como constitutiva da condição humana. Desse modo, o eixo central da tese rortyana, desenvolvida na obra *A filosofia e o espelho da natureza* (1979), estrutura-se a partir da análise e da crítica ao que comumente se entende como critérios do mental, tais como a latência e a suposta existência “não-espaco-temporal”.

O problema mente–corpo manifestou-se de múltiplas formas ao longo da história da filosofia. De acordo com os diferentes encaminhamentos conferidos pelos filósofos, Rorty (1995) indica que ele pode ser classificado como problema da consciência, da razão ou da pessoalidade. Apesar dessas variações, tais formulações compartilham um traço comum: a oposição entre o meramente físico e a noção de mente. Seja o primeiro concebido como “‘o corpo’, ‘matéria’, ‘o sistema nervoso central’, ‘natureza’ ou ‘a matéria-tema das ciências positivas’” (Rorty, 1995, p. 48), cada uma dessas definições encontra-se, de algum modo, comprometida com um determinado jogo de linguagem filosófico historicamente constituído.

Portanto, o primeiro objetivo que Rorty (1995, p. 47) propõe é “descobrir a fonte de nossas intuições”, tendo como referência a história do jogo de linguagem que os filósofos estiveram jogando em cada época e compreendendo por intuição, a

“familiaridade com um jogo de linguagem”. O segundo objetivo é oferecer alguma explicação para descaracterizar o “problema da pessoalidade” como um problema e caracterizá-lo como uma “descrição da condição humana” (Rorty, 1995, p. 50).

Assim, a filosofia tem seu início, para Rorty, quando o ser humano, além de observar o mundo pelo olho do corpo passa à tentativa de compreendê-lo pelo olho da mente. Com certa semelhança, mas de forma diferente de como sugeria a poesia e a religião, a filosofia buscou passar da vivência dos fatos particulares para a abstração de possíveis universais:

A metáfora de conhecer verdades gerais pela interiorização de universais, assim como o olho do corpo conhece particulares interiorizando suas cores e formas individuais, foi, uma vez sugerida, suficientemente poderosa para tomar-se o substitutivo do intelectual para a crença do camponês na vida entre as sombras (Rorty, 1995, p. 54).

Todavia, a abstração de universais, dos primeiros filósofos aos filósofos escolásticos, se impôs como pré-requisito ao filosofar e ocasionou um dualismo corporeamente, que de diferentes formas, marcou a filosofia de forma geral. Desde Aristóteles, compreendeu-se que a imagem captada pela retina do olho humano seria o próprio “modelo para o intelecto que se torna todas as coisas” (Rorty, 1995, p. 58). Mas, foi a partir de Descartes, que o intelecto passou a ser considerado um terceiro olho, um olho interno, dotado de uma objetividade pré-linguística, com a função de inspecionar a imagem captada pela retina. Dessa forma, para Rorty (2009, p. 194):

A noção de obriedade pré-linguística é inseparável da fábula cartesiana sobre um espectador sentado em um pequeno cinema no interior do crânio, assistindo a representações irem e virem, dando-lhes nomes ao passarem.

Esse postulado cartesiano, conforme Calder<sup>11</sup> (2006), inaugura uma nova fase na filosofia, a qual, ao longo de vários séculos, pautará as disputas entre racionalistas e empiristas acerca da origem do conhecimento. Descartes, conforme observa Rorty (2009), teria provocado a crítica de Locke à recém-formulada concepção da mente como um teatro interno, decorrente da estrutura do cogito cartesiano. Nela, a mente é

[...] um cômodo equipado com uma tela na qual são exibidas representações imateriais. Um espectador imaterial dessa tela decide então como é o mundo extramental com base na claridade ou na coerência dessas representações (Rorty, 2009, p. 293).

---

<sup>11</sup> Gideon Calder é professor associado e codiretor do Departamento de Criminologia, Sociologia e Política Social da Universidade de Swansea no Reino Unido, onde também lidera pesquisas de pós-graduação na Faculdade de Humanidades e Ciências Sociais. Seus principais interesses de pesquisa atuais concentram-se em três áreas, que às vezes se sobrepõem: desigualdades e justiça social em torno das famílias e da infância; ética, inclusive em pesquisa; e coprodução.

Para Rorty (2009, p. 268), “a noção cartesiana de ideias como aparências no palco de um teatro interior” foi formulada a partir do confronto entre distintas perspectivas metafísicas. De um lado, encontram-se concepções não materialistas herdadas de Platão, Aristóteles e da teologia cristã; de outro, uma imagem mecanicista e materialista do mundo, próxima àquela desenvolvida por Newton. Nesse sentido, o projeto filosófico cartesiano apresenta-se como singular em relação à tradição que o antecede, na medida em que reformula a compreensão do termo “mental” e estabelece as bases sobre as quais se constituiu a epistemologia moderna.

No que se refere ao empirismo de Locke, este se apresenta, segundo Rorty (1995), em oposição ao racionalismo cartesiano; contudo, tal contraposição não foi suficiente para romper a distinção entre a explicação de um fato e a justificação necessária ao conhecimento desse mesmo fato. Para Rorty (1995), Locke inicialmente pensava de modo semelhante a Aristóteles, ao conceber o conhecimento como originado da relação direta entre pessoas e objetos, sem pressupor a mediação necessária de proposições. Posteriormente, ao introduzir a noção de mente reflexiva e ao substituir a ideia de “conhecimento de” por “conhecimento de que”, Locke teria se afastado de maneira pouco consistente de sua posição original, deixando de estabelecer uma antítese suficientemente robusta ao racionalismo cartesiano.

Conforme Malachowski (2002, p. 40), a chamada “compreensão especial” da mente manifesta-se de maneira análoga tanto no racionalismo quanto no empirismo. No primeiro caso, trata-se de uma concepção que entende a natureza essencial da mente como o *locus* de representações, concebidas à semelhança de um espelho. No segundo, a ênfase recai sobre as condições de possibilidade dessas representações. Nesse sentido, Malachowski observa: “em cada caso, a ‘compreensão especial’ tende a derivar de uma perspectiva cultural anterior e mais ampla, que reúne ‘conhecimento’ e ‘mentes’” (Malachowsky, 2002, p. 40).

Desse modo, a compreensão cartesiana do organismo humano como constituído por uma parte não espacial, a *res cogitans*, e por outra espacial, a *res extensa*, perdurou por longo período e exerceu influência significativa sobre o pensamento e as teses de diversos filósofos. Apenas gradualmente, a partir das abordagens de filósofos neodualistas pós-wittgensteinianos — que, embora buscassem superar o dualismo tradicional, ainda não logravam, por meios empíricos, desvincular-se inteiramente de uma nova forma de dualidade e da ideia da



intransponibilidade entre mente e corpo —, essa tese cartesiana começou a ser abandonada. O debate prossegue em Rorty, sobretudo por meio de sua crítica à concepção segundo a qual a espacialidade seria própria dos objetos materiais, enquanto a não espacialidade caracterizaria os objetos mentais.

Para Rorty (1995), tanto a dualidade mental–físico, defendida por filósofos conceitualistas, quanto a dualidade universal–particular, sustentada por filósofos realistas, configuram distinções destituídas de utilidade, uma vez que nada sabemos, em termos substanciais, acerca do que seja a mente, assim como desconhecemos a constituição dos universais. Não obstante, Rorty chama a atenção para o fato de que, embora atualmente poucos filósofos defendam a existência das Ideias platônicas ou mantenham a distinção entre alma sensitiva e alma intelectual, a imagem de uma essência humana de caráter especular continua a nos acompanhar, assim como o chamado “lamento de Isabella”<sup>12</sup>, segundo o qual somos incapazes de apreendê-la. De modo irônico, o autor sugere que persiste um sentimento de frustração diante da expectativa de que a filosofia, enquanto disciplina associada ao “mais elevado”, deveria ter sido capaz de nos tornar conscientes de nossa própria natureza.

Rorty sustenta que, ao longo da história da filosofia, tanto em sua versão escolástica — marcada por teses de cunho teológico — quanto no contexto da filosofia moderna, com o advento do sujeito do conhecimento e de suas pretensões de apreensão da realidade, os modos de conceber tais processos permanecem ancorados na herança platônica, notadamente na distinção entre o mundo das ideias e o mundo sensível. Todavia, o filósofo observa que, embora atualmente poucos ainda defendam a existência das Ideias platônicas, a imagem de uma essência de caráter especular continua a exercer influência sobre o pensamento filosófico.

### **2.1.2 A impossibilidade de uma teoria do conhecimento**

Para Rorty (1995), a concepção da filosofia como uma disciplina autônoma, dotada de autoridade para julgar a ciência e a religião, constitui um desenvolvimento relativamente recente na história do pensamento filosófico. Mesmo autores como Descartes e Hobbes, ao dirigirem críticas à filosofia escolástica, não tinham por

---

<sup>12</sup> Trata-se de uma ópera de Rossini (italiano) e que tem a personagem Isabella como protagonista. A história envolve Isabella tentando resgatar seu amado Lindoro da escravidão, o que a leva a uma série de aventuras e desafios.

objetivo instaurar uma filosofia “superior” em seu lugar, mas, antes, libertar a vida intelectual das limitações impostas pelas instituições eclesiásticas. No entanto, ao buscar superar tais restrições, a filosofia acabou sendo conduzida à ideia de uma ciência fundamentadora, convertendo-se, desse modo, em uma teoria do conhecimento.

Rorty (1995) dá prosseguimento à sua crítica à teoria do conhecimento ao afirmar que a epistemologia moderna se configura, simultaneamente, como uma tentativa de legitimar nossas pretensões ao conhecimento da realidade e de justificar a própria atividade reflexiva da filosofia. Tal empreendimento apresenta-se como um esforço contínuo, impulsionado, entre outros fatores, pelo advento da ciência moderna, que gradualmente atribuiu conteúdo à noção de conhecimento compreendida como resultado da investigação metodológica da natureza.

Nesse contexto, Descartes apresenta-se como herdeiro e reformulador da tradição da introspecção e da intuição intelectual. A “invenção” cartesiana da mente, posteriormente articulada às concepções lockeanas de crença e sensação, ofereceu aos filósofos um novo solo teórico sobre o qual se apoiar: um domínio de investigação distinto daquele cultivado pelos antigos, no qual a atividade filosófica passou a pressupor a adoção de um método orientado pela busca da certeza e pela superação da *doxa*.

Desse modo, ao suceder uma filosofia marcada pelo conflito entre racionalistas e empiristas, Kant poderia, segundo Rorty, ter promovido já no século XVIII uma inflexão de caráter pragmático. Para tanto, bastaria que a discordância acerca da origem do conhecimento entre racionalismo e empirismo não fosse compreendida, pelo filósofo, como uma disputa em torno da primazia dos conceitos ou das sensações. Nesse sentido, Rorty escreve (1995):

Tivesse Kant dito em vez disso que os racionalistas queriam encontrar um modo de substituir proposições sobre qualidades secundárias por proposições que de algum modo realizavam a mesma função, mas eram conhecidas com certeza, e que os empiristas opunham-se a esse projeto, os dois séculos seguintes de pensamento filosófico poderiam ter sido muito diferentes. Pois se o ‘problema do conhecimento’ tivesse sido colocado em termos de relações entre proposições e o grau de certeza ligado a elas, antes que em termos dos *componentes* putativos de proposições, poderíamos não ter herdado nossa presente noção de ‘história da filosofia’ (Rorty, 1995, p. 155-156)

Segundo Rorty (1995), se, em vez de buscar a certeza racional, Kant tivesse pensado em termos de vitória na argumentação, nossa convicção resultaria de uma

experiência de interações argumentativas entre pessoas. A certeza seria concebida como uma vitória, à maneira dos sofistas antes da institucionalização do pensamento filosófico por Platão, ou, nas palavras de Sellars, como resultado do “espaço lógico das razões” (Rorty, 1995, p. 163). No entanto, prevaleceu, no pensamento kantiano, a ideia equivocada de que o mundo se apresenta à mente humana em sua diversidade, cabendo a ela sintetizá-lo em conhecimento. Para Gross (2008, p. 18):

Embora a visão de Kant para a filosofia fosse revolucionária, Rorty observou que ela se baseava em imagens e metáforas desenvolvidas por pensadores anteriores. Descartes, por exemplo, tentando garantir a indubitabilidade do conhecimento em uma era de ceticismo, concebeu a mente como ontologicamente distinta da matéria, e Kant manteve essa concepção, buscando explicitar a relação entre mente e mundo.

Kant não rompe com a estrutura cartesiana, uma vez que mantém a concepção de conhecimento como um fluxo que se dirige do espaço interno para o espaço externo. Para Rorty (1995), mesmo que Kant tivesse adotado a direção contrária, isso não teria sido suficiente para resolver a polêmica entre justificação e explicação causal presente em sua própria teoria do conhecimento.

Contudo, parece haver consenso, segundo Rorty (1995), de que a moderna distinção entre filosofia e ciência teve início com Kant. Com o filósofo, a teoria do conhecimento passou a constituir o fundamento da filosofia, conferindo a esta o papel de juiz das demais ciências. Em *Consequências do Pragmatismo* (1999), Rorty observa que, a partir de Kant, a filosofia assumiu a tarefa de identificar os “princípios gerais que tornavam científico o discurso científico, e assim ‘fundamentar’ tanto as ciências como ela própria” (Rorty, 1999a, p. 209–210). Nesse contexto, Rorty (1995) aponta três aspectos da filosofia kantiana que contribuíram para que a filosofia, enquanto epistemologia, se tornasse autoconsciente e autoconfiante:

[...] tornou possível ver continuidades importantes entre a nova problemática epistemológica e os problemas (os da razão e os de universais) que haviam preocupado os antigos e os medievais; [...] a epistemologia foi capaz de entrar no papel da metafísica como fiadora das pressuposições da moralidade; [...] tornou possível que se pensasse na epistemologia como uma ciência fundamental, uma disciplina suporte capaz de descobrir as características ‘formais’ (ou, em versões posteriores, ‘estruturais’, ‘fenomenológicas’, ‘gramaticais’, ‘lógicas’ ou ‘conceituais’) de qualquer área da vida humana (Rorty, 1995, p. 146).

Por conseguinte, ainda no século XX, observa-se que a maioria dos filósofos, de algum modo, permanece influenciada pela filosofia kantiana. Segundo Rorty (1995), tais pensadores não questionam a centralidade da virada transcendental proposta por Kant, mesmo quando se inserem nas tradições anglo-saxônica ou

germânica, que historicamente se configuram como correntes críticas de oposição ao pensamento kantiano. A tradição anglo-saxônica volta-se para o estudo das proposições e das relações lógicas entre elas, priorizando a lógica em detrimento do fato empírico. Já na tradição germânica, “a defesa da liberdade e da espiritualidade através da noção de ‘constituição’ foi retida como a missão distintiva do filósofo” (Rorty, 1995, p. 168). Nesse contexto, Rorty (1995) identifica entre as poucas exceções de filosofia neokantiana do período as filosofias de Dewey, Wittgenstein e Heidegger.

Rorty (1995), tem como objetivo central de sua reflexão metafilosófica despojar o conhecimento da concepção que o entende como resultado da confrontação entre objetos e referências contidas em uma mente concebida como espelho da natureza, substituindo-a pela noção de conhecimento emergente da conversação decorrente das crenças já existentes. Em consonância com Dewey e seus estudos sobre os múltiplos dualismos impostos pela filosofia tradicional — em especial pelo kantismo —, Rorty argumenta:

Da maneira que Dewey via essas questões, a cisão kantiana entre o empírico e o não empírico era uma relíquia da distinção platônica entre o material e o imaterial e, portanto, da distinção metafísica entre o humano e o divino. Dewey pensava que essa ‘ninhada e ninho de dualismos’, como ele a chamava, devia ser abandonada, levando Platão e Kant juntos (Rorty, 2009, p. 308).

Todavia, ainda antes de Dewey, observa Rorty (1995), filósofos como Berkeley, Hegel, James, Bradley, Nietzsche, Bergson e Dilthey desenvolveram críticas que se opunham à concepção de verdade como correspondência, ao entendimento do conhecimento como exatidão das representações e, sobretudo, à própria ideia de filosofia enquanto epistemologia. Esses pensadores refletiram sobre o pensamento kantiano e contribuíram para desestabilizá-lo, questionando o papel da filosofia como tribunal da razão ou como metacrítica de outras disciplinas, e buscando afastar-se da busca por certeza, estrutura e rigor, características centrais da tradição epistemológica.

Diversas perspectivas e teses foram mobilizadas pelos filósofos na crítica às noções de intuição — entendida como aquilo que é dado pela experiência e, portanto, contingente — e de conceito — compreendido como aquilo que é acrescentado pela mente e, conseqüentemente, necessário. Em comum, essas críticas concentram-se na ausência de coerência para atingir os objetivos da epistemologia, uma vez que

problematizam a experiência do conhecimento ao evidenciar a indeterminação entre o que é fornecido pelo objeto e o que é incorporado pela mente.

Rorty (1995) apresenta uma crítica ao mapa conceitual da filosofia tradicional, que permaneceu presa à busca incessante de um conhecimento representacionista e fundacionista, sustentado na crença em verdades universais e imutáveis. A concepção da teoria do conhecimento como “essência especular” constitui o recurso empregado por Rorty para criticar a epistemologia objetivista, ancorada na metáfora da visão e na ideia de fundamentação. Esse modelo, ou seja, a própria teoria do conhecimento baseada na noção de essência especular, resultou na distinção entre o conhecimento de estados de coisas particulares e o conhecimento dos universais.

Por fim, conclui-se que o movimento filosófico denominado “virada linguística” deslocou o foco da filosofia do sujeito conhecedor para a linguagem, concebida como o meio pelo qual o conhecimento se manifesta. Tal deslocamento redirecionou a filosofia epistemológica para a análise dos signos, do sentido e do contexto comunicativo, estabelecendo a linguagem como elemento central na compreensão do saber e reinterpretando diversos problemas filosóficos clássicos sob a perspectiva das questões linguísticas.

### **2.1.3 Os limites da filosofia da linguagem**

Após a virada linguística, a investigação filosófica passa a ter como eixo central a linguagem, compreendida não apenas como instrumento, mas como fundamental ao pensamento e ao conhecimento. Nesse contexto, consolidam-se duas grandes correntes filosóficas: a tradição analítica, voltada para o exame da estrutura da linguagem, da precisão lógica e da análise semântica; e a tradição continental ou hermenêutica, na qual a linguagem interpretativa é concebida como instância mediadora entre conhecimento e existência.

Contudo, segundo Rorty (1995), a filosofia da linguagem tem sua origem em duas matrizes distintas: a filosofia de Frege e a filosofia de Kant. A primeira é denominada pelo filósofo como uma filosofia pura da linguagem, por se dedicar a problemas relativos à sistematização das noções de significado e referência. A segunda é caracterizada como uma filosofia impura da linguagem, na medida em que, conforme Rorty (1995, p. 258), apresenta um caráter explicitamente epistemológico.

A fonte dessa vertente reside na preservação da imagem kantiana da filosofia como responsável por fornecer uma estrutura a-histórica da investigação, concebida sob a forma de uma teoria do conhecimento.

Nesse sentido, a “virada linguística”, conforme descrita por Rorty, “começou com uma tentativa de produzir um empirismo não-psicológico, rephraseando questões filosóficas como questões de ‘lógica’”. Desse modo, doutrinas empiristas e fenomenológicas poderiam ser traduzidas como resultados da “análise lógica da linguagem”. Nessa perspectiva, temas filosóficos relativos à natureza e à extensão do conhecimento, bem como “afirmações de conhecimentos sobre Deus, Liberdade e Imortalidade, poderiam ser colocados como comentários sobre a linguagem” (Rorty, 1995, p. 258).

Rorty observa que, em contraposição à filosofia da linguagem entendida como “análise linguística” e à sua pretensão de formular verdades *a priori*, emergiram dois movimentos distintos, representados, de um lado, pelo pensamento de Davidson e, de outro, pelas posições de Dummett e Putnam. No caso de Davidson, o fato de a noção de verdade manter relação tanto com a linguagem quanto com o conhecimento não autoriza a conclusão de que as questões filosóficas devam ser tratadas por meio de um discurso formalizado. Nesse sentido, a partir de Davidson, conforme Rorty (1995):

O sentido de construir uma “teoria da verdade do inglês” não é possibilitar que problemas filosóficos sejam colocados num modo formal de discurso, nem explicar o relacionamento entre palavras e mundo, mas simplesmente dispor perspicuamente a relação entre as partes de uma prática social (o uso de certas sentenças) e outras partes (o uso de outras sentenças) (Rorty, 1995, p. 261-262).

Para Dummett, em contraposição a Davidson, segundo Rorty, a tarefa primordial da filosofia consiste na análise dos significados, de modo que a teoria do significado assume o estatuto de fundamento da própria filosofia. Rorty (1995) observa que, nesse caso, “isso não é tanto fazer da epistemologia o fundamento da filosofia quanto inventar algo novo – a epistemologia – para carregar o nome ‘filosofia’” (Rorty, 1995, p. 262). Dummett e Putnam, que, segundo Rorty (1995), compartilham posições semelhantes a esse respeito, acreditam oferecer uma solução inovadora para o debate entre realismo e idealismo, o qual teria sido tratado de forma pouco satisfatória pelos epistemólogos tradicionais. No entanto, para Rorty (1995), a concepção de Dummett da filosofia da linguagem como “filosofia primeira” é equivocada, “não porque alguma outra área seja ‘primeira’, mas porque a noção de filosofia como tendo

fundamentos é tão equivocada quanto a de conhecimento tendo fundamentos” (Rorty, 1995, p. 263–264). Na compreensão rortyana, a filosofia é

[...] antes, um gênero cultural, ‘voz na conversação da espécie humana’ (para usar a frase de Michael Oakeshott)<sup>13</sup> que se centra num tópico antes que noutra em certo momento dado, não por necessidade dialética, mas como resultado de várias coisas acontecendo em outras partes da conversação (a New Science, a Revolução Francesa, o romance moderno), ou de homens de gênio individuais que pensam em algo novo (Hegel, Marx, Frege, Freud, Wittgenstein, Heidegger), ou talvez da resultante de várias de tais forças. [...] A tentação (tanto no tempo de Descartes como no nosso) é pensar que a nova problemática é a antiga, vista corretamente (Rorty, 1995, p. 264).

Para Rorty (1999a), Hegel fragmentou o ideal kantiano de uma filosofia de fundamentação científica. A dialética hegeliana, ancorada no processo de realização do “ser”, instaura uma pluralidade de vocabulários possíveis para sua compreensão e, desse modo, posiciona-se em sentido oposto aos pressupostos da filosofia kantiana. Hegel evidencia, assim, para Kant, que a certeza é sempre provisória, pois dura apenas um instante. Como observa Rorty (1999a, p. 217), Hegel mostra “como a paixão que arrebatava cada geração serve à astúcia da razão, providenciando o impulso que leva essa geração à auto-imolação e à transformação”.

A persistência, ainda na filosofia contemporânea, de tentativas de compreensão do vínculo entre linguagem e mundo decorre, em grande medida, da insistência de muitos filósofos em preservar uma matriz neutra do *a priori* kantiano. Trata-se de uma problemática presente na filosofia da linguagem, mais especificamente no debate entre realistas e pragmatistas, a qual, segundo Rorty (1995), exige uma reflexão de caráter metafilosófico.

Na tradição analítica da filosofia contemporânea, inicialmente orientada para a análise do significado dos enunciados linguísticos e, posteriormente, caracterizada, em sentido amplo, por um espírito científico, os filósofos da mente e da linguagem costumam ser classificados como atomistas ou holistas. Segundo Rorty (2009), que declara sua afinidade com a perspectiva holista, os pensadores atomistas buscavam explicar o funcionamento da mente e da linguagem, ao passo que os holistas, em sentido contrário, rejeitavam a possibilidade de tal empreendimento. Estes últimos criticavam os atomistas afirmando que eles “não conseguem perceber que a

---

<sup>13</sup> Rorty usa a referência de Michael Joseph Oakeshott - (Chelsfield, 11 de dezembro de 1901 — Acton, 19 de dezembro de 1990), filósofo, teórico e político inglês que escreveu sobre a filosofia da história, filosofia da religião, estética, filosofia da educação e filosofia do direito. Frase como “os seres humanos são seres sociáveis e estão indissoluvelmente unidos uns aos outros, em virtude da sua participação comum num mundo feito de significado” justifica a citação de Rorty.

racionalidade — a coisa que nos torna especiais — é um fenômeno social e não um que o organismo possa exhibir inteiramente por si próprio” (Rorty, 2009, p. 289). De modo distinto, os pensadores holistas, conforme Rorty (2009),

[...] pensam que o melhor que podemos fazer para compreender como a mente e a linguagem funcionam é contar histórias, do tipo contado por Sellars e Brandom, sobre como os vocabulários metalinguísticos e mentalistas passaram a existir com o passar do tempo, assim como histórias sobre como o cultural deu continuidade à evolução biológica. Essas últimas histórias relatam como saímos das florestas para dentro das cavernas pintadas, e das cavernas para as aldeias, e então das aldeias para os tribunais de justiça e os templos (Rorty, 2009, p. 297).

O holismo é compreendido, no âmbito da filosofia da linguagem, como a teoria segundo a qual o significado ou o sentido de uma palavra ou de uma sentença só pode ser adequadamente entendido em relação a uma totalidade linguística mais ampla e complexa. Nesse sentido, o holismo característico das filosofias de Sellars e Quine não se vincula à busca da certeza, tampouco à concepção da mente como espelho da natureza (Rorty, 1995). Enquanto a tradição epistemológica concebe a justificação de modo redutivo e atomista, a noção de justificação conversacional, proposta por Quine e Sellars, apresenta-se como intrinsecamente holística. Tal concepção fundamenta-se na “tese de que a justificação não é uma questão de uma relação especial entre ideias (ou palavras) e objetos, mas de conversação, de prática social” (Rorty, 1995, p. 176).

Todavia, segundo Rorty (1995), esse pensamento compartilhado por ambos os filósofos, embora aparentemente inovador, não conduziu nem Quine nem Sellars à formulação de um projeto filosófico mais abrangente e sistematicamente desenvolvido. As reflexões desses autores sugerem que:

Quine, tendo renunciado às distinções conceitual-empírico, analítico-sintético e linguagem-fato, ainda não estivesse realmente capaz de renunciar àquela entre o dado e o postulado. Contrariamente, Sellars, tendo triunfado sobre essa última distinção, não consegue realmente renunciar ao primeiro grupo (Rorty, 1995, p. 177).

Para Rorty (1995), ser behaviorista, na linha de Sellars e Quine, implica recusar a utilização de noções que funcionem como relatos de representações privilegiadas, tomadas como referência para avaliar a confiabilidade de outros relatos. Essa postura constitui a essência do que Rorty denomina “behaviorismo epistemológico”, compartilhado também por Dewey e Wittgenstein. Trata-se de uma forma de holismo que se sustenta independentemente de pressupostos metafísicos idealistas.



A consideração do que pode ser entendido como verdadeiro ou correto em questões de prática social, por meio da abordagem behaviorista aplicada ao conhecimento ou à moral, não implica, todavia, um relativismo. O behaviorismo não descarta “automaticamente as teorias de coerência de justificação intelectual e prática” (Rorty, 1995, p. 184). Sua recusa limita-se à imposição de uma matriz neutra e permanente válida para toda investigação e para toda história. Desprovido de uma base ontológica, o behaviorismo parece dispensar aquilo que se tornou, para muitos, essencial à filosofia. Nessa perspectiva, Quine e Sellars não substituem a compreensão kantiana do conhecimento, mas abandonam a concepção do conhecimento como constituído a partir de representações (Rorty, 1995). Dessa forma, segundo Malachowsky (2002):

Rorty usa Sellars e Quine para obter uma alavancagem extra ao ejetar duas distinções-chave geradas pela divisão intuição-conceito de Kant: “A distinção entre o que é “dado” e o que é “acrescentado pela mente” e “Aquilo entre o “contingente” (porque influenciado pelo que é dado) e o “necessário” (porque está inteiramente “dentro” da mente e sob seu controle)” (PMN: 169) Sem algumas dessas distinções, diz Rorty, “não saberemos o que contaria como uma ‘reconstrução racional’ do nosso conhecimento”, nem saberemos “qual poderia ser o objetivo ou método da epistemologia” (ibid.). Em suma, a “filosofia como teoria do conhecimento” deixará de ser uma preocupação viável (Malachowsky, 2002, p. 57).

Nesse sentido, para Malachowsky (2002), Rorty interpreta a primeira das distinções mencionadas como o alvo do ataque de Sellars ao conceito de “dado”, enquanto a segunda constitui o foco da crítica de Quine aos dogmas do empirismo. Ambas as críticas incidem diretamente sobre a dualidade “intuição-conceito” presente na filosofia kantiana.

Segundo Rorty (1995), Sellars não concentra suas investigações no funcionamento da mente nem na origem do conhecimento, dispensando a necessidade de um fundamento empírico ou ontológico para justificar qualquer argumento. No âmbito de seu nominalismo psicológico, dois aspectos se destacam em relação à aquisição da linguagem: primeiro, a compreensão inicial da linguagem como meio de participação em uma comunidade específica; segundo, a compreensão posterior da linguagem como compromisso com as regras dessa comunidade.

No que tange a Quine e suas doutrinas, Rorty (1995) interpreta o ataque do filósofo à noção de “ideia” como uma crítica ao próprio conceito de conceito, que, na filosofia kantiana, permitia a distinção entre verdades necessárias e verdades contingentes relacionadas a intuições empíricas. Para Rorty (1995), Quine não

bloqueia o caminho a uma teoria mais adequada por meio de uma proposição deficiente; ao contrário, seu behaviorismo epistemológico evidencia a dispensabilidade da distinção entre fundamentações científicas e não-científicas.

Contudo, conforme sustenta Rorty (1999a), ao se percorrer a história da filosofia, constata-se que somente a partir de James se delineia uma inflexão significativa na concepção do que deve ser entendido como verdade. A noção de verdade passou a ser atribuída àquilo que se mostra útil ou adequado na circunstância de determinada crença. Apesar das críticas a essa perspectiva, James sustentava que “não há nada de mais profundo para ser dito: a verdade não é o gênero de coisa que tem uma essência” (Rorty, 1999a, p. 233). A busca por uma essência das coisas encontra, portanto, limites na tentativa de associar “pequenas unidades de linguagem com pequenas unidades de mundo” (Rorty, 1999a, p. 233).

Por fim, os limites da linguagem colocam-nos em confronto com aqueles que buscam o conforto metafísico tradicionalmente oferecido tanto pela religião quanto pela ciência, como observa Rorty (2002b). Após a crítica rortyana às dificuldades teóricas de muitos filósofos em se desvencilhar da sombra do kantismo, a seção seguinte se dedica à discussão do que Rorty concebe como uma filosofia como edificação.

#### **2.1.4 A filosofia como edificação**

O conflito entre a filosofia contemporânea e a cultura pós-filosófica vislumbrada por Rorty (1999a) manifesta-se na oposição entre a filosofia concebida como epistemologia e a filosofia entendida como edificante, pelo filósofo. Enquanto a primeira se orienta pela pretensão de formular verdades duradouras a serem legadas às gerações futuras, a segunda busca compreender o contemporâneo de modo não permanente e não fundacionista. Em contraposição a essa perspectiva, Rorty (2002b) observa que a tradição da cultura ocidental:

[...] centrada na noção de busca pela verdade, [...] que corre desde os filósofos gregos e atravessa o Iluminismo, é o exemplo mais claro da tentativa de encontrar um sentido para a existência a partir do abandono da solidariedade em direção à objetividade. A ideia de verdade como algo que persuade por sua própria causa, não por ser boa para nós, ou para uma comunidade real ou imaginária, é o tema central dessa tradição (Rorty, 2002b, p. 37-38).

Desse modo, na cultura pós-filosófica delineada por Rorty, tal impulso ou pretensão ao alcance de uma verdade absoluta perde seu sentido e deve ser reprimido, uma vez que os critérios filosóficos passam a ser aqueles defendidos pelo pragmatismo, isto é, “patamares temporários construídos para fins utilitários específicos” (Rorty, 1999a, p. 44). Nessa perspectiva pós-filosófica, não há lugar para uma verdade concebida como nua ou absoluta; a verdade é sempre relativa e temporal, vinculada a descrições elaboradas por uma determinada cultura, em um contexto histórico e social específico.

Rorty estabelece uma contraposição teórica entre os autores que denomina “sistemáticos” — aqueles que desenvolvem uma filosofia centrada na epistemologia — e os pensadores considerados periféricos, também chamados de “edificantes”. Estes últimos, ao contrário dos sistemáticos, têm seu “ponto de partida na suspeita sobre as intenções da epistemologia” (Rorty, 1995, p. 360). É possível observar, assim, que um determinado grupo de filósofos atua no sentido de isolar “uma área, um conjunto de práticas e a veem como o paradigma da atividade humana” (Rorty, 1995, p. 360). A filosofia sistemática decorre, portanto, de uma tendência — comum a certos membros de culturas suficientemente reflexivas — de eleger uma esfera específica como modelo da ação humana e de submeter a ela o restante da cultura. Em contraste, a filosofia edificante assume um caráter historicista, concebendo a atividade reflexiva de uma cultura a partir de sua dinâmica de substituição de vocabulários antigos por outros novos e considerados mais fecundos.

Desse modo, a distinção entre o caráter objetivista de uma filosofia centrada na epistemologia e o caráter reativo das filosofias que partem da suspeita em relação às pretensões dessa tradição fundamenta a oposição entre aquilo que Rorty (1995) denomina filosofia sistemática e filosofia edificante.

A filosofia edificante, tal como proposta por Rorty (1995), recorre a um uso metafórico do termo “fundo”, estabelecido a partir do contraste entre investigações filosóficas por ele classificadas como de caráter vertical e horizontal. Nesse sentido, Calder (2006) afirma:

As alegações verticais são aquelas que postulam alguma relação (por exemplo, a “representação”) entre uma ideia ou uma peça de linguagem e uma entidade que se presume que exista em um nível ontológico diferente. Deus, talvez, ou “o modo em que o mundo é realmente”. A epistemologia, tal como foi tradicionalmente concebida, está, para Rorty, encharcada de tais pressuposições. As alegações horizontais evitam qualquer apelo a níveis ontológicos diferenciados. Elas se referem apenas a outras ideias ou sentenças anteriores (Calder, 2006, p. 22).

A horizontalização, enquanto requisito para a atividade filosófica, remete à sua compreensão como um conjunto constituído por novas descrições e redescrições sucessivas, sem que se pressuponha a existência de uma realidade última a ser definitivamente capturada por elas. Desse modo, uma descrição filosófica não deveria aspirar representar um mundo necessário e universal, nem a suprir supostas insuficiências de descrições anteriores, mas antes assumir-se como mais uma entre múltiplas descrições possíveis, produzidas por agentes contingentes, histórica e contextualmente situados (Calder, 2006).

O paradigma dominante da tradição filosófica ocidental assenta-se na concepção segundo a qual conhecer consiste em possuir crenças verdadeiras justificadas. O problema dessa concepção reside no fato de que tais crenças são frequentemente tomadas como tão intrinsecamente persuasivas que a própria exigência de justificação acaba por se tornar secundária ou dispensável. Assim, quando um filósofo inserido nessa corrente hegemônica julga ter alcançado êxito na busca pela objetividade e pela racionalidade, tende a estender esse paradigma a todo o restante da cultura, tomando-o como modelo normativo. Em contraste, à margem da história da filosofia, encontram-se pensadores que, sem constituírem propriamente uma tradição, manifestam uma postura de desconfiança em relação à ideia de que a “essência do homem é ser um conhecedor de essências” (Rorty, 1995, p. 361).

A esse respeito, Calder (2006) observa que, em certo sentido, Rorty se insere em uma tradição filosófica que busca afastar-se da concepção de filosofia cuja função seria alcançar uma estrutura neutra e alheia ao fluxo histórico. Nesse movimento, “com suas objeções ao imperativo de preservar uma filosofia pura e não histórica, vem a [sua] suspeita sobre a teorização *enquanto tal*” (Calder, 2006, p. 6).

Sob a perspectiva dessas disputas, Malachowski (2002) afirma que está em jogo a relação entre um paradigma filosófico já consolidado e a emergência de um novo paradigma. Para Rorty, não se trata de uma reformulação superior do paradigma anterior, nem de uma vitória obtida por meio de argumentos decisivos; antes, diante de um conjunto de contingências históricas, o novo paradigma “empurra o antigo paradigma para o lado” (Malachowski, 2002, p. 45).

Rorty propõe a filosofia “edificante” como um novo paradigma, cuja origem está fundada na suspeita em relação às intenções da filosofia “sistemática”, concebida por ele como antigo paradigma. Nesse contexto, mesmo diante de crenças verdadeiras e

justificadas acerca do que se busca conhecer, não se pode alcançar algo além de uma conformidade com as normas vigentes em determinado período histórico. A filosofia como edificação, portanto, preserva um sentido historicista, reconhecendo que as “superstições” de nosso tempo refletem conquistas racionais de épocas anteriores. O caráter relativista desse enfoque não deve ser interpretado pejorativamente; trata-se da compreensão de que novos vocabulários, oriundos das mais recentes realizações científicas, podem não expressar representações privilegiadas de essências, mas constituem apenas mais uma entre as inúmeras possibilidades de descrição do mundo. Nesse sentido, Rorty identifica como filósofos edificantes, figuras como Santayana, James, Dewey, o segundo Wittgenstein, Heidegger, entre outros. Estes filósofos, para Rorty (1995):

Frequentemente são acusados de relativismo ou cinismo. Frequentemente são dúbios em relação ao progresso, e especialmente em relação à última afirmação de que tal e tal disciplina finalmente tornou a natureza do conhecimento humano tão clara que a razão irá agora alastrar-se através do resto da atividade humana (Rorty, 1995, p. 361).

Como se observa, a filosofia como edificação é representada por pensadores considerados “periféricos”, os quais, segundo Rorty (1995), adotam uma postura pragmática e cética em relação à filosofia sistemática e ao projeto de comensuração universal. Conforme afirma o próprio filósofo: “em nossa época, Dewey, Wittgenstein e Heidegger são os grandes pensadores edificantes, periféricos” (Rorty, 1995, p. 361). Esses filósofos apostam na reformulação de problemas tradicionais da filosofia, apresentando propostas construtivistas que visam tornar a filosofia uma disciplina mais cooperativa, flexível e progressiva.

Portanto, Dewey, Wittgenstein e Heidegger são considerados filósofos edificantes. Não se trata de filósofos revolucionários, na medida em que não buscam substituir vocabulários antigos por novos, mas sim de pensadores conscientes de que suas reflexões são respostas a contextos filosóficos específicos, reconhecendo a temporalidade de suas proposições. Esses filósofos, ao mesmo tempo em que questionam regras do contexto filosófico em que estão inseridos, violam também uma espécie de metaregra da filosofia, ao desprezarem a ideia de representação precisa e propor mudanças que afetam diretamente o caráter universal e necessário que tradicionalmente lhe é atribuído. Como observa Sartre, citado por Rorty (1995, p. 369), o impulso que move o filósofo epistemólogo é o “impulso de estar desvinculado da

liberdade de erigir ainda uma outra teoria ou vocabulário alternativo”, uma tentativa de escapar à própria humanidade. Os filósofos edificantes, conforme Rorty

[...] zombam da imagem clássica do homem, a imagem que contém a filosofia sistemática, a busca pela comensuração universal num vocabulário final. Insistem sempre no mesmo assunto da afirmação holística de que palavras tomam seus sentidos antes de outras palavras do que em virtude de seu caráter representativo, e do corolário que os vocabulários adquirem seus privilégios antes dos homens que usam de sua transparência para o real (Rorty, 1995, p. 362)<sup>14</sup>

Para os filósofos sistemáticos, o problema central reside na investigação de uma possível natureza intrínseca da verdade ou da racionalidade. Nesse ponto, os filósofos edificantes divergem. Enquanto os primeiros sustentam que o conhecimento, o homem e a natureza possuem essências reais, os últimos adotam uma perspectiva histórico-social do conhecimento, preocupando-se em compreender como pessoas de diferentes tempos e lugares alcançaram determinado grau de concordância sobre aquilo que afirmam (Rorty, 2002b).

Assim, a filosofia como edificação, proposta por Rorty (1995), fundamenta-se no pensamento de Gadamer, mas também se encontra nas obras de Heidegger e Sartre, devendo ser distinguida do discurso epistemológico tradicional. O discurso edificante é constituído por descrições e redescrições que buscam continuamente romper com nossos antigos “eus” e provocar o surgimento de novos “eus”, enfatizando o caráter histórico, contingente e transformador da experiência filosófica.

Para Malachowsky (2002), a filosofia de Rorty propõe uma desintelectualização tanto da motivação quanto do comprometimento filosófico. O filósofo sugere uma postura de despreocupação em relação aos paradigmas antigos — aqueles já consolidados como proposições ou argumentos firmados — e uma atenção voltada para novos paradigmas, que surgem continuamente no universo filosófico como imagens e metáforas, ainda não incorporadas ou associadas. Segundo Malachowsky (2002, p. 49), “o objetivo de Rorty é libertar a filosofia de sua ‘problemática’ tradicional e do domínio da epistemologia – a teoria do conhecimento – em particular”. Dessa forma, a história da filosofia apresentada por Rorty é uma história distinta, que se inicia com a proposta de ruptura em relação ao pensamento voltado às questões

---

<sup>14</sup> Rorty chama de vocabulário final “o conjunto de palavras que empregam para justificar seus atos, suas crenças ou convicções e sua vida. Trata-se das palavras com que formulamos elogios a nossos amigos, e desprezo por nossos inimigos, bem como nossos projetos de longo prazo, nossas dúvidas mais profundas sobre nós mesmos e nossas mais altas esperanças. [...] Ele é ‘final’ no sentido de que, se for lançada uma dúvida sobre o valor dessas palavras, seu usuário não disporá de nenhum recurso argumentativo que não seja circular” (Rorty, 1994, p.133).

tradicionalmente consideradas como eternas, as quais, segundo ele, impedem a realização de conquistas filosóficas mais interessantes.

A filosofia como edificação sustenta que a busca por uma comunidade humana universal se autoderrotará se tentar preservar os elementos de cada tradição intelectual escrita ao longo da história da filosofia. Tal comunidade não pode ser alcançada por meio da tentativa de comensuração a partir de um vocabulário comum, pois este simplesmente não existe. A sua realização, se alguma vez ocorrer, se dará por meio de ações e não de descobertas; por realizações poéticas, mais do que por teses filosóficas. A insistência na existência de um vocabulário universal, segundo Rorty (2009), equivale à insistência na ideia de uma “verdade redentora”.

Todavia, para Rorty (1995), essa objetividade eventual não é o objetivo da filosofia edificante, mas um subproduto das práticas históricas e sociais de interpretação e reformulação de vocabulários. O foco da filosofia edificante está na ampliação das possibilidades de pensamento e ação humana, na criação de novos modos de expressão e compreensão, e não na busca por verdades universais ou fundamentos eternos. Dessa forma, a filosofia edificante prioriza o contínuo diálogo histórico e cultural, promovendo uma reflexão que é sempre contingente, temporária e situacional, em contraste com a pretensão imutável da epistemologia tradicional. Referindo-se às verdades universais, conforme o filósofo,

[...] elas não são o propósito da filosofia edificante, apenas subprodutos acidentais. O propósito é sempre o mesmo — desempenhar a função social que Dewey chamou ‘quebrar a crosta da convenção’, prevenir que o homem se iluda com a noção de que conhece a si mesmo, ou a qualquer outra coisa, exceto sob descrições opcionais (Rorty, 1995, p. 371).

Nesse ponto, Rorty (1995) sugere que a filosofia sistemática e a epistemologia tradicional operam em função da busca de um “terreno comum” — um espaço no qual diferentes discursos possam ser avaliados segundo padrões universais de verdade e justificação. Esse “terreno comum” pressupõe que haja critérios neutros e universais para julgar a validade de proposições, o que se conecta à concepção da mente como espelho da natureza, típica do racionalismo clássico.

Em contraste, a perspectiva hermenêutica e a filosofia edificante rejeitam a ideia de um terreno único e imutável. Para essas abordagens, todos os discursos são potencialmente comensuráveis na medida em que podem entrar em uma conversa histórica e social. A hermenêutica, assim, valoriza a participação em práticas de interpretação e diálogo, na busca por concordâncias provisórias ou discordâncias

produtivas. Consideradas essas características, torna-se possível compreender a fronteira entre discursos classificados como comensuráveis e discursos classificados como incommensuráveis, sugerida pelo behaviorismo epistemológico (Rorty, 1995).

Todavia, a possibilidade de que a epistemologia pudesse desenvolver um algoritmo capaz, inicialmente, de selecionar as melhores teorias científicas disponíveis e, posteriormente, estender-se para outras áreas culturais, foi proposta e rejeitada por Kuhn. Segundo Rorty (1995), para Kuhn, a noção de correspondência com a realidade, central à ciência, não se aplica adequadamente a outros campos, como a política ou as artes. O filósofo enfatiza a necessidade de distinguir assuntos teóricos de assuntos práticos ou estéticos, discursos normais de discursos anormais, ciência de não-ciência, ressaltando que “a linha entre fazer e encontrar nada tem a ver com a linha entre incommensurabilidade e comensurabilidade” (Rorty, 1995, p. 340).

A filosofia como edificação concebe seus filósofos como participantes ativos de uma conversação coletiva, nos quais se produzem alternativas e se mantêm diferentes perspectivas sobre questões compartilhadas. Trata-se de uma retomada da sabedoria prática, orientada mais pelo compromisso com o diálogo do que pela mera argumentação, na qual não se busca a formulação de um vocabulário preciso capaz de representar essências, mas sim a reflexão crítica sobre problemas filosóficos. Nesse sentido, Rorty (1995, p. 366) observa que “um modo de ver a filosofia edificante como o amor da sabedoria é vê-la como a tentativa de prevenir a conversação de degenerar em inquirição [...]”. Dessa forma, os filósofos edificantes jamais podem concluir a filosofia, mas atuam prevenindo que ela se confine a partir da trilha segura da ciência.

## **2.2 A virada solidarista de Rorty**

Argumentou-se, nas seções anteriores, que Rorty, alinhado à tradição pragmatista, defende a tese de uma filosofia desvinculada dos “espelhos”, isto é, de uma filosofia que rejeita a concepção da mente como instância representacional e, conseqüentemente, busca libertar-se da centralidade da epistemologia. A partir dessa perspectiva rortyana, sustentou-se que o papel da filosofia como edificação consiste em dar continuidade à conversação cultural entre diferentes formas de conhecimento, não com a pretensão de resolver definitivamente os chamados problemas eternos da



filosofia, mas antes de “aquietar” as preocupações contemporâneas dos indivíduos em seu contexto histórico e social específico (Nascimento; Sá, 2020).

O trabalho metafilosófico de Rorty consistiu em sustentar a necessidade de subverter a metafísica clássica, sobretudo, na medida em que ela se orientou pela busca de uma causa originária última, cristalizada na crença em uma filosofia de caráter fundacionista. O filósofo neopragmatista dirige objeções às pretensões segundo as quais as críticas filosóficas à cultura seriam mais “científicas”, mais “fundamentais” ou mais “profundas” do que aquelas formuladas por líderes trabalhistas, críticos literários, políticos aposentados ou artistas, como escultores. Após a conclusão de seu projeto de crítica e objeção à configuração da razão moderna, desenvolvido em *A Filosofia e o Espelho da Natureza* (1979), Rorty afirma que, “aconteça o que acontecer, entretanto, não há nenhum perigo de que a filosofia ‘chegue a um fim’”, acrescentando que “existirá algo chamado ‘filosofia’ na outra ponta da transição” (Rorty, 1995, p. 385).

Desse modo, concorda-se com Malachowsky ao afirmar que *Contingência, Ironia e Solidariedade* (1989) constitui “um livro em que Rorty realmente começa a praticar algo como o tipo de ‘filosofia pós-epistemológica’ que ele pregou tão eloquente em *A Filosofia e o Espelho da Natureza* (1979)” (Malachowsky, 2002, p. 98). Nessa obra, Rorty propõe uma virada solidarista que implica uma redefinição das noções de “eu” e “outro”. Por meio do exercício contínuo e aberto das práticas de “descrever” e “redescrever”, o filósofo passa a privilegiar formas declaradamente narrativas em lugar de discursos que reivindicam pretensões fundacionistas ou epistemológicas. Nesse sentido, Malachowsky (2002) observa que:

A discussão de Rorty sobre ‘vocabulários’ expande assim o seu relato ‘distintivo’ anterior da mudança filosófica, onde imagens e metáforas suplantam ‘argumentos’ e ‘deliberação racional’ como veículos de transformação. Quando nosso quadro de referência linguístico é adequadamente ampliado, questões sobre como o mundo emite suas próprias garantias para reivindicações sobre sua natureza perdem o interesse (Malachowsky, 2002, p. 101-102).

Assim, pode-se afirmar que Rorty efetivamente realiza sua proposta de redescrição filosófica ao adotar a noção de solidariedade como eixo central de seu vocabulário. A chamada “filosofia solidarista” de Richard Rorty constitui um movimento neopragmatista que enfatiza a solidariedade como valor social fundamental e como meio privilegiado de redução do sofrimento humano. Nessa perspectiva, o filósofo afasta-se significativamente da crítica à noção de verdade objetiva para concentrar-

se na criação de novas narrativas, sobretudo por meio da literatura, da poética e de outras formas culturais, como o cinema. Para Rorty, a solidariedade não é uma disposição inata, mas um sentimento socialmente construído, capaz de fomentar a esperança e de contribuir para a melhoria das condições humanas em contextos democráticos, nos quais a criatividade e a tolerância desempenham papel central na elaboração e na realização de projetos sociais.

Deslocar a filosofia de seu caráter predominantemente especulativo e investigativo para uma concepção de sabedoria dotada de um caráter prático e imaginativo, orientado pela promoção da solidariedade humana, é o que permite afirmar que, na filosofia de Rorty, ocorreu aquilo que se pode denominar de uma virada solidarista.

De modo análogo a Wittgenstein, que deslocou o foco das preocupações filosóficas tradicionais e da teoria do conhecimento para o domínio da linguagem, Rorty promove um novo deslocamento ao transferir a centralidade do discurso filosófico para a pluralidade das formas narrativas. Com isso, o filósofo afasta as preocupações epistemológicas centradas no conhecimento e orienta a reflexão filosófica para as possibilidades e potencialidades de uma filosofia voltada à promoção da solidariedade. Para Rorty, a linguagem é produto do tempo e do acaso e, em razão de seu caráter dinâmico e contingente, não pode fixar em si mesma qualquer pretensão de verdade definitiva. Tal contingência manifesta-se nos limites entre o discurso argumentativo e as formas narrativas. Nesse sentido, Malachowsky (2002) observa que alguém como Rorty pode:

[...] tecer teias de metáforas novas e intrigantemente brilhantes, e assim criar maneiras novas e imaginativas de falar sobre as coisas, [e] tem uma chance muito maior de influenciar a maneira como os falantes em geral usam a linguagem do que alguém que constrói um argumento inflexível para concordar com certas proposições definidas sobre a natureza da realidade (Malachowski, 2002, p. 102).

Rorty (1994) propõe que os filósofos substituam indagações tradicionais, como “que é ser um humano?”, por questões situadas histórica e socialmente, tais como: “que é habitar uma sociedade democrática do século XX?” e “como pode um habitante de tal sociedade ser mais que um encenador de um papel num roteiro previamente escrito”? (Rorty, 1994, p. 16). Essa mudança de enfoque evidencia uma guinada historicista na atividade filosófica, capaz de nos libertar da tentativa de escapar do tempo — uma pretensão herdada da teologia e da metafísica. Nesse sentido, Rorty

sugere a substituição da “Verdade pela Liberdade como meta do pensamento de progresso social” (Rorty, 1994, p. 16).

Dessa forma, o objetivo do filósofo consiste em indicar a possibilidade de uma “utopia liberal” apta a promover uma cultura pós-metafísica e pós-religiosa. No interior desse projeto, “a solidariedade humana seria vista não como um fato a ser reconhecido, mas como um objetivo a ser alcançado pela imaginação” (Rorty, 1994, p. 20). Tal sociedade seria construída a partir do aprofundamento de nossa sensibilidade aos detalhes particulares da dor e da humilhação de indivíduos e grupos não familiares, de modo que esse processo nos conduza a reconhecer os outros seres humanos como “um de nós”, e não como “eles”.

### **2.2.1 Filosofia como “utopia liberal”**

Apresentar o projeto filosófico que Rorty denomina de “utopia liberal”, caracterizado como uma cultura poetizada, constitui um dos propósitos centrais de *Contingência, ironia e solidariedade* (1989). Nesse contexto, o ironismo liberal e a solidariedade humana configuram-se como objetivos a serem alcançados prioritariamente por meio da imaginação, e não da investigação racional tradicional; tratam-se, portanto, de criações contingentes, e não de descobertas de verdades pré-existentes.

O projeto de “utopia liberal” vislumbra a possibilidade de uma sociedade que, embora assumidamente utópica, caracteriza-se pela ausência da pretensão de ser orientada por uma vontade divina ou por um desígnio humano transcendental. Compreendida a partir da contingência das linguagens e das práticas sociais, a noção de ser humano passa a ser concebida no interior dessa sociedade utópica e, conseqüentemente, adquire igualmente um caráter contingente. Uma sociedade idealmente liberal seria, para Rorty:

[...] aquela cujo herói cultural seria o “poeta forte” de Bloom e não o guerreiro, o sacerdote, o sábio, ou o cientista “lógico” e “objetivo” em busca da verdade. Tal cultura poria definitivamente de parte o vocabulário do iluminismo [...]. Deixaria de estar assombrada por espectros chamados “relativismo” e “irracionalismo”. Tal cultura não pressuporia que uma forma de vida cultural não é mais forte do que os seus fundamentos filosóficos. Em vez disso, poria de parte a ideia de tais fundamentos. Consideraria a justificação da sociedade liberal simplesmente como uma questão de comparação histórica com outras tentativas de organização social – as do passado e as vislumbradas pelos utopistas (Rorty, 1994, p. 82).

Sob a perspectiva da política liberal, o ser humano almejado no contexto da sociedade utópica é aquele que se compromete com a preservação da liberdade política, compreendendo que suas concepções de verdade, bondade e beleza emergem do exercício contínuo da livre discussão pública. Nesse horizonte, tais valores não se apresentam como dados universais ou transcendentais, mas como resultados contingentes de práticas deliberativas compartilhadas.

A liberdade política, embora jamais isenta de ideologias, manifesta-se de modo mais efetivo quando, entre outras formas possíveis de equidade, as instituições sociais operam de maneira autônoma e responsável, a mobilidade social se mostra viável e célere, o acesso ao percurso educacional — da alfabetização ao ensino superior — é amplamente garantido, e a distribuição das riquezas ocorre de forma justa. Essas condições institucionais constituem, para Rorty, o solo prático no qual uma cultura democrática pode fomentar a solidariedade e ampliar as possibilidades de liberdade individual e coletiva.

O resultado desses e de todos os demais benefícios possíveis concedidos a alguns seres humanos é torná-los suficientemente livres para se desprenderem, ao menos em parte, de seus condicionamentos etnocêntricos e, assim, tornarem-se capazes de escutar o outro a partir do que efetivamente diz, e não a partir dos vocabulários, expectativas e preconceitos herdados. Para Rorty (2005a):

[...] feministas proféticas, como Mackinnon e Frye, prevêem um novo ser não apenas para as mulheres, mas também para a sociedade. Elas prevêem uma sociedade em que a distinção macho-fêmea não desperte mais muito interesse. As feministas que forem também pragmatistas não enxergarão a formação dessa sociedade como a remoção das construções sociais e a restauração do modo como as coisas sempre deveriam ter sido, mas como a produção de um conjunto de construções sociais melhor do que o disponível hoje e, portanto, como a criação de um tipo de ser humano novo e melhor (Rorty, 2005a, p. 280-281).

Desse modo, para Rorty (1994), as sociedades liberais se constituem e se mantêm por meio de vocabulários compartilhados, os quais se articulam em torno de esperanças comuns, “no sentido em que a função principal dos vocabulários é contar histórias sobre resultados futuros que compensem sacrifícios presentes” (Rorty, 1994, p. 118). Segundo Malachowski (2002), o vocabulário que Rorty considera mais apropriado para esse contexto afasta-se deliberadamente das categorias tradicionais de verdade, racionalidade e obrigação moral, privilegiando, em seu lugar, noções como metáfora, imaginação e autocriação. Esse vocabulário mostra:

[...] porque as sociedades democráticas liberais prosperam na ‘liberdade’ que ele confere: liberdade para valorizar coisas diferentes, liberdade para seguir diferentes linhas de investigação e, mais importante, liberdade para viver a vida fora da sombra restritiva de uma ‘autoridade superior’ (Malachowsky, 2002, p. 109).

Conforme Malachowski (2002), ao discutir a noção de comunidade, Rorty procura evidenciar que liberalismo e contingência são concepções intrinsecamente correlatas. Nesse sentido, a contingência assume o papel de traço distintivo do projeto rortyano de uma filosofia orientada pela “utopia liberal”. Os ironistas liberais, concebidos como os cidadãos dessa utopia, caracterizam-se pela consciência da contingência de suas linguagens, de suas próprias consciências, bem como das comunidades às quais pertencem e dos compromissos que assumem.

O conceito rortyano de “ironista liberal” refere-se, assim, a um sujeito cujo historicismo e nominalismo, enquanto modos de compreensão do mundo, são suficientes para dissolver a crença em fundamentos situados para além do tempo e do espaço, isto é, em princípios a-históricos ou metafísicos que pretenderiam garantir, de modo definitivo, a verdade, a racionalidade ou a identidade humana. O filósofo como “ironista liberal” é aquele que inclui entre seus desejos infundáveis a “esperança de que o sofrimento venha a diminuir e de que a humilhação causada a seres humanos por outros seres humanos possa terminar” (Rorty, 1994, p. 17).

Para Rorty (1994), a distinção entre ironistas e ironistas liberais é decisiva para compreender o alcance de sua proposta de filosofia edificante. O ironista é aquele que reconhece a contingência histórica de seus vocabulários finais, abandonando a crença em fundamentos metafísicos, naturais ou racionais que garantam, de forma última, suas crenças e valores. Tal postura implica uma disposição permanente à redescritção de si e do mundo, orientada sobretudo à autocriação privada. No entanto, essa atitude ironista, quando desvinculada de compromissos públicos, pode permanecer esteticista ou politicamente indiferente. É nesse ponto que emerge a figura do “ironista liberal”, que, embora compartilhe integralmente o reconhecimento da contingência da linguagem e da identidade, mantém um compromisso firme com os valores liberais, especialmente com a redução da crueldade e da humilhação. O “ironista liberal” encarna, assim, o ideal da filosofia edificante rortyana, ao substituir a busca por fundamentos universais pela ampliação da conversação cultural e pela promoção da solidariedade humana. Nessa perspectiva, a solidariedade não é concebida como um dado ontológico ou como um fato a ser reconhecido, mas como um objetivo a ser

continuamente construído por meio da imaginação, da narrativa e da sensibilidade ao sofrimento alheio, em consonância com uma cultura democrática pós-metafísica (Rorty, 1994).

Para ilustrar esta distinção, vejamos como Rorty caracteriza dois importantes filósofos contemporâneos: Foucault e Habermas: “[...] Michel Foucault é um ironista que não está disposto a ser um liberal, enquanto Jürgen Habermas é um liberal que não está disposto a ser um ironista” (Rorty, 1994, p 92). Na visão dele, Foucault faz um diagnóstico das relações opressoras de poder, mas não oferece uma saída, ficando restrito às suas dúvidas quanto aos vocabulários finais e, Habermas, embora aponte uma comunidade ideal de conversação permanece preso às noções de universalidades (Rorty, 1994).

O poder do ironismo, tal como concebido por Rorty, está intrinsecamente ligado à capacidade de redescritção, entendida como a possibilidade de instaurar novas compreensões por meio da introdução de vocabulários inéditos, os quais tornam progressivamente obsoletos vocabulários anteriores. Nesse sentido, o ironismo necessita de dois tipos distintos de obras: aquelas que oferecem um vocabulário final novo e de caráter privado, voltado à autocriação e à transformação de si, e aquelas que fornecem um vocabulário final novo e de caráter público, orientado à ampliação da sensibilidade moral e à promoção da solidariedade.

O ironismo resulta, assim, da liberdade assumida por sujeitos que se dispõem a conviver com a contingência de um universo concebido como um conjunto de jogos linguísticos e imagens historicamente situadas, em contraste com aqueles cujos esforços filosóficos permanecem direcionados à busca de verdades últimas ou fundamentos universais. Essa distinção evidencia o deslocamento rortiano da filosofia enquanto empreendimento epistemológico para uma prática edificante, comprometida menos com a representação da realidade e mais com a criação de novas possibilidades de vida individual e coletiva.

Desse modo, Rorty passa a denominar como “ironistas liberais” aqueles pensadores aptos à realização de seu projeto filosófico, na medida em que mantêm, entre seus “desejos infundáveis, a sua esperança de que o sofrimento humano venha a diminuir e de que a humilhação causada a seres humanos por outros seres humanos possa terminar” (Rorty, 1994, p. 17). O filósofo concebido como “ironista liberal” distingue-se tanto do senso comum quanto do filósofo metafísico. Ao duvidar do

próprio vocabulário que emprega, ele reconhece que nenhuma argumentação construída a partir desse mesmo vocabulário é capaz de dissolver completamente tais dúvidas, tampouco sustenta que ele esteja mais próximo da realidade do que quaisquer outros vocabulários disponíveis. Nesse sentido, o “ironista liberal” assume a impossibilidade de um vocabulário último ou privilegiado que possa substituir a pluralidade de vocabulários existentes, reafirmando, assim, uma postura filosófica afinada com o historicismo e com a recusa de fundamentos últimos.

O termo “liberal”, conforme explicitado pelo próprio Rorty, fundamenta-se na definição proposta por Judith Shklar<sup>15</sup> “que diz que os liberais são as pessoas que pensam que a crueldade é a pior coisa que podemos praticar” (Rorty, 1994, p. 17). A partir dessa compreensão, a “utopia liberal” delineada por Rorty (1994) assenta-se em três pressupostos centrais: a contingência (da linguagem, da identidade, de uma comunidade liberal); as demandas de autocriação; o compromisso com a solidariedade humana. O projeto rortyano de “utopia liberal” enfatiza, sobretudo, o reconhecimento da contingência humana e a reflexão sobre aquilo que podemos efetivamente fazer para imaginar e construir um mundo com menos dor, sofrimento e humilhação, orientado por ideais de justiça e solidariedade. No que concerne ao significado de justiça nesse contexto, Rorty desenvolve essa temática de modo mais sistemático no ensaio *Justice as a Larger Loyalty*, publicado em *Justice and Democracy: Cross-Cultural Perspectives* (1997), no qual a justiça é concebida não como a aplicação de princípios universais, mas como a ampliação progressiva do círculo de lealdades e de identificação moral.

A concepção de “justiça como lealdade ampliada” enfatiza a construção de comunidades progressivamente mais inclusivas por meio da expansão da solidariedade e da empatia, de modo que os indivíduos passem a ser considerados dignos de tratamento justo não em virtude de mandamentos morais universais ou fundamentos transcendentais, mas a partir do alargamento dos vínculos de pertencimento e identificação recíproca. Nessa perspectiva, a justiça deixa de ser entendida como aplicação de princípios normativos abstratos e passa a ser concebida como o resultado histórico e contingente de processos culturais que ampliam o sentimento de um “nós”. O trecho a seguir é ilustrativo dessa proposta rortyana, ao

---

<sup>15</sup> Judith Shklar, filósofa e teórica política que estudou a história do pensamento político, notadamente a do Iluminismo, foi professora da Universidade de Harvard e nomeada Professora John Cowles de Governo na Universidade Harvard em 1980.

evidenciar o deslocamento do foco da obrigação moral para a formação de uma sensibilidade capaz de reconhecer o outro como parte de uma comunidade ampliada.

Todos nós esperaríamos ser ajudados se, uma vez perseguidos pela polícia, pedíssemos para que nossa família nos escondesse. A maioria de nós concederia tal ajuda mesmo sabendo que nossos filhos ou pais são culpados de um crime sórdido. Muitos ficariam motivados em mentir sob juramento no sentido de fornecer a tais filhos ou pais um falso álibi. Mas se uma pessoa inocente é erradamente condenada como um resultado de nosso perjúrio, a maioria de nós fica dilacerada por um conflito entre lealdade e justiça. Tal conflito será sentido, contudo, somente na medida em que pudermos nos identificar com a pessoa inocente que prejudicamos. Se a pessoa é um vizinho, o conflito provavelmente será intenso. Sendo um estranho, especialmente alguém de raça, classe ou nação diferentes, o conflito pode ser consideravelmente mais fraco. Tem de haver algum sentido em que ele ou ela é “um de nós”, antes de começarmos a ficar atormentados pela questão de se fazer ou não a coisa certa quando cometemos perjúrio. Assim, pode ser igualmente apropriado descrever-nos como divididos entre lealdades conflitantes – lealdade para com nossa família e para com um grupo amplo o suficiente para incluir a vítima de nosso perjúrio – antes que entre lealdade e justiça (Rorty, 1997, p.12).

À luz do exposto, pode-se afirmar que o conceito de “justiça como lealdade ampliada” constitui, em Rorty, uma tentativa de deslocar a compreensão da justiça de um registro normativo-abstrato para um processo histórico e social de expansão progressiva da lealdade. A justiça não se funda, assim, em princípios universais ou em fundamentos racionais transcendentais, mas emerge do alargamento dos vínculos de pertencimento, que se iniciam nas comunidades imediatas e podem estender-se, de modo contingente, a comunidades cada vez mais amplas. Essa perspectiva problematiza a pretensão de universalidade da tradição moral filosófica e sugere que a justiça decorre da capacidade humana de solidarização, isto é, da disposição para reconhecer os outros como integrantes de um “nós” continuamente ampliável, sensível às experiências de sofrimento, humilhação e exclusão.

Nessa perspectiva, Rorty (2002b) concebe a cultura liberal como aquela que se caracteriza por um esforço contínuo de ampliação de afinidades, abrindo novas “janelas” de compreensão e pertencimento, em vez de restringi-las, movimento este que Clifford Geertz<sup>16</sup> temia ver gradualmente ocorrer nas comunidades humanas. Trata-se de uma cultura cujo ideal normativo se expressa na valorização daqueles que “ampliaram suas capacidades de simpatia e tolerância” (Rorty, 2002b, p. 272), configurando-se, assim, como seus verdadeiros heróis. Em contraste, seus principais

---

<sup>16</sup> Clifford James Geertz foi um antropólogo estadunidense, professor emérito da Universidade de Princeton, em Nova Jérsei, nos Estados Unidos. Seu trabalho *no Institute for Advanced Study de Princeton* se destacou pela análise da prática simbólica no fato antropológico. Foi considerado, por três décadas, o antropólogo mais influente nos Estados Unidos.



adversários são aqueles que, orientados por perspectivas etnocêntricas, atuam no sentido inverso, buscando conter ou bloquear a expansão dessas disposições.

Dessa forma, o antiantietnocentrismo<sup>17</sup> defendido pelo “ironista liberal” configura-se como um protesto dirigido à persistência de traços etnocêntricos herdados do projeto iluminista. Trata-se de uma posição conceitualmente mais complexa do que um relativismo cultural absoluto, na medida em que, embora reconheça a diversidade cultural como ponto de partida ineliminável, não abdica da possibilidade de avaliar práticas e instituições à luz de conquistas historicamente alcançadas no campo da solidariedade e da justiça social. O antiantietnocentrismo rortiano, portanto, busca evitar tanto a imposição universalista de valores supostamente neutros quanto um relativismo acrítico que inviabilize juízos normativos orientados pela redução do sofrimento e da crueldade. Nesse sentido, Silva (2019) destaca:

[...] o apoio aos hábitos e instituições das sociedades democráticas liberais é extraído dos termos das próprias sociedades democráticas liberais; caso contrário, se fosse formulado a partir de termos oriundos de sociedades totalitárias a argumentação poderia ser fragilizada em virtude da diversidade de referência existente tanto nos países que vivem sob um regime político quanto em outro. Ele [Rorty] diz ainda que, se queremos convencer alguém de que a democracia é, até então, a melhor forma de governo imaginada pelos seres humanos, não podemos usar outro recurso exceto o de comparar as vantagens práticas — os benefícios individuais e comunitários — desta com as vantagens práticas de outras formas de governo anteriormente tentadas no decorrer da história (Silva, 2019, p.150).

Do ponto de vista dos antiantietnocentristas, os ideais não devem ser negados, mas afirmados enquanto construções locais, historicamente situadas e definidas no interior de cada cultura, sem a pretensão excêntrica de uma igualdade humana concebida como universal e abstrata. Para Rorty (2002b), desde John Rawls, a concepção liberal ocidental de justiça passou a incentivar a diversidade e a coexistência de doutrinas e concepções conflitantes, sem, contudo, pretender impor esse modelo normativo a outras culturas, seja no plano filosófico, seja no âmbito das concepções de natureza humana. Nessa perspectiva, a efetividade do ideal liberal não depende de fundamentos universais, mas do cultivo e do controle dos sentimentos

---

<sup>17</sup> Rorty emprega deliberadamente o termo “antiantietnocentrismo” — em vez de simplesmente “antietnocentrismo” — para marcar uma posição filosófica mais sutil e evitar um equívoco que, a seu ver, permeia boa parte do debate moral e epistemológico contemporâneo. A escolha é estratégica e tem caráter dialético e irônico, típico de seu vocabulário. Assim: etnocentrismo (estamos sempre situados numa comunidade histórica); antietnocentrismo (tenta escapar disso por fundamentos universais); antiantietnocentrismo (rejeita essa fuga metafísica).

individuais nas interações com outros seres humanos que podem parecer, à primeira vista, irredutivelmente distintos, tanto nos espaços públicos quanto nos privados.

No âmbito privado, por sua vez, o desgaste produzido pelo constante exercício de autocontenção exigido no espaço público é compensado, segundo Rorty (2002b, p. 279), pelo convívio e pelo reconhecimento mútuo entre aqueles que compartilham afinidades morais, isto é, pelo “companheirismo de seus iguais morais”. Embora essa posição possa, à primeira vista, ser interpretada como uma forma de narcisismo moral, ela constitui, para o filósofo, uma condição para dissociar o conflito historicamente estabelecido entre liberdade e igualdade no interior do ideal iluminista de fraternidade. Nesse sentido, a consecução de projetos como uma política mundial unificada, uma cultura comum ou aspirações universalistas amplas — heranças centrais do Iluminismo — não se apresenta como requisito necessário para o exercício efetivo da cidadania em sociedades liberais pluralistas.

### **2.2.2 O método da redescritção e as ferramentas *ad hoc***

A partir da filosofia de Wittgenstein, a linguagem passou a ser compreendida como uma ferramenta, de modo que o significado de um termo não reside em uma essência fixa, mas no uso que dele se faz em determinados contextos práticos. Rorty, tal qual outros filósofos contemporâneos, a exemplo de Gilles Deleuze e Michel Foucault, adere ao pensamento wittgensteiniano e ainda concebe sua maximização. Nessa perspectiva rortyana, a filosofia da linguagem configura-se como um “ponto de vista segundo o qual os problemas filosóficos podem ser resolvidos (ou dissolvidos) reformando a linguagem ou compreendendo melhor a que usamos no presente” (Rorty, 1994, p. 258).

Segundo Calder (2006), a concepção rortyana de linguagem aproxima-se significativamente da filosofia do segundo Wittgenstein, sobretudo em virtude da analogia estabelecida por este entre a linguagem e uma caixa de ferramentas, bem como entre as múltiplas funções das palavras e as diversas funções desempenhadas pelas ferramentas. Em *Investigações Filosóficas* (1953), Wittgenstein sustenta que é o contexto de uso que determina a função e o significado das palavras. Essa compreensão é compartilhada por Rorty, para quem os termos linguísticos adquirem sentido apenas em relação ao “jogo de linguagem” ou ‘vocabulário’ (para usarmos o

termo preferido de Rorty) no qual acontece de estarmos trabalhando naquele momento” (Calder, 2002, p. 26).

Assim, entre inúmeras outras possibilidades, a linguagem — tal como um alicate ou uma arma — pode ser compreendida como uma ferramenta desenvolvida pelos seres humanos para lidar com o ambiente. No entanto, o uso dessas ferramentas não transforma os seres humanos em organismos que manteriam um contato privilegiado, maior ou mais direto com a realidade, em comparação com organismos não humanos. As coisas e os demais seres existem independentemente de nossas descrições; contudo, tais descrições apenas passam a existir a partir de nossas práticas linguísticas. Conforme observa Calder (2006), para Rorty, “isso não significa que trazemos os objetos à existência ao descrevê-los, mas que o fato de os individuarmos presume um pano de fundo descritivo que confere sentido” (Calder, 2006, p. 33).

No interior desse projeto filosófico, a noção de redescrição ocupa um papel central, sendo compreendida como o movimento que desloca a compreensão do menos familiar para o mais familiar, culminando no processo de autorredescrição. Tal dinâmica possibilita que tanto os conhecidos quanto os estranhos sejam progressivamente reconhecidos como companheiros no sofrimento humano. Enquanto ferramenta filosófica, a redescrição implica, ainda, a substituição de formas discursivas tradicionais por formas narrativas, uma vez que estas favorecem a apreensão dos vínculos entre passado, presente e futuro como construções utópicas orientadas pela liberdade, e não como expressões de uma verdade necessária ou universal. Nesse sentido, afirma o próprio filósofo:

Sob a perspectiva romântica que recomendo, a imaginação é a fonte de liberdade porque ela é a fonte da linguagem. Ela é, como Shelley colocou a questão, tanto raiz como flor. Não é que tenhamos primeiro falado uma linguagem que simplesmente relatava o que estava acontecendo em torno de nós e depois a ampliamos através da redescrição imaginativa. Pelo contrário, a imaginatividade remonta inteiramente ao início. Os conceitos de vermelhidão ou de redondez são criações tão imaginativas quanto a de Deus, a do pósitron e a da democracia constitucional (Rorty, 2009, p. 193).

Silva (2019) contribui para a compreensão do método redescritivo rortiano ao recorrer à metáfora da “caixa de ferramentas”, formulada por Wittgenstein (1975). A partir dessa imagem, torna-se possível compreender a “analogia entre as diferentes funções das palavras com as diferentes funções de ferramentas” (Silva, 2019, p 258). Nesse sentido, não se trata de defender qualquer forma de redescrição, tampouco a

redescritção como um fim em si mesma. Assim como não há hierarquia entre as funções das ferramentas, tampouco existe hierarquia intrínseca entre os usos possíveis das palavras: tanto a utilidade das ferramentas quanto a das expressões linguísticas depende, fundamentalmente, do contexto prático em que são empregadas. Conforme observa Calder (2006), o apelo presente na filosofia de Rorty é para que vejamos

[...] nossos eus individuais, assim como nossa comunidade, como narrativas em processo, como coisas que estão sujeitas às mesmas redescritções contínuas, assim como nossos horizontes sociais mais amplos. O eu, para Rorty, é simplesmente a rede de crenças, desejos, estados e coisas assim, nas quais cada um de nós *está* — e não algo separado, que *tenha* aquelas crenças e desejos, que seja de algum modo transcendental ou anterior a elas, e, assim, permaneça, o mesmo ao longo de nossa vida, intocado pelo processo de tecer de novo aquela rede. [...] Assim, não somos constrangidos pela verdade sobre nós mesmos, do mesmo modo pelo qual não somos pela verdade a respeito do “mundo exterior”. Como os poetas românticos, mas sem qualquer relato metafísico de nossa própria individualidade, Rorty investe muito em nossos próprios poderes de reinvenção individual. O eu, assim como a linguagem, é inteiramente contingente. Como tudo mais, ele pode ser redescrito (Calder, 2006, p. 45).

Em virtude disso, o método da redescritção no neopragmatismo rortiano pode ser compreendido como uma estratégia filosófica — e, em sentido provisório, “metodológica” — voltada à proposição de novas maneiras de compreender e descrever a realidade, a linguagem e a experiência humana, por meio da substituição de conceitos, vocabulários ou práticas estabelecidas por novas interpretações. Para os fins da presente tese, adota-se o termo abordagem “metodológica”, ainda que tal denominação não esteja plenamente em consonância com o próprio vocabulário de Rorty. Com efeito, o filósofo declara “suspeitar da noção de ‘método filosófico’ e da ideia de que a filosofia lidou, e sempre lidará com os mesmos problemas recalcitrantes” (Silva, 2019, p. 259; Rorty, 2006c, p. 118).

A nosso ver, a redescritção constitui um processo contínuo de criação e incorporação de novas metáforas e vocabulários, os quais colocam em tensão verdades tradicionalmente concebidas como fixas ou definitivas. Em lugar da busca por uma verdade intrínseca ou essencial da realidade, tal processo orienta-se pela adaptação das descrições às necessidades, práticas e contextos históricos presentes, privilegiando sua eficácia cultural e social em detrimento de pretensões fundacionistas ou representacionistas. Para Malachowski (2002, p. 41),

[...] a abordagem de Rorty é multifacetada. Ele usa uma grande variedade de ‘Ad hoc técnicas’. Para nossos propósitos introdutórios, estas podem, no entanto, ser subsumidas sob os seguintes títulos personalizados:

‘argumento’, ‘recontextualização histórica’, ‘apropriação’ e ‘narrativa’. Em suma, ele usa o que parece apropriado para atingir os seus objetivos.

Conforme Malachowski (2002), a redescrição filosófica envolve o emprego de diversas técnicas *ad hoc*, isto é, noções reformuladas com a finalidade de atender a propósitos específicos em contextos determinados. Segundo Silva (2019, p. 259), “embora tais técnicas sejam descritas separadamente, elas são inter-relacionadas e interdependentes”. O autor ressalta, ainda, a relevância das estratégias metodológicas identificadas por Malachowski (2002), destacando seu emprego recorrente por Rorty, dentre as quais se incluem o argumento, a recontextualização histórica, a apropriação, a narrativa e a utilidade.

A técnica do argumento, entendida em seu sentido tradicional, não é plenamente acolhida por Rorty, uma vez que o filósofo já havia indicado a necessidade de deslocar a atividade filosófica do âmbito da confrontação para o da conversação. Nesse contexto, Silva (2019, p. 260) escreve que “a argumentação rortyana assume o aspecto de uma esquiva retórica”, característica do pragmatismo. Tal desvio em relação à argumentação formal não implica sua completa rejeição, mas a relativização de seu papel, sobretudo quando associada à persuasão estritamente lógica. Rorty busca atenuar essa técnica por meio do uso de exemplos, narrativas e estratégias retóricas, sustentando que o convencimento filosófico pode ocorrer mais eficazmente pela via da persuasão afetiva e estética do que pela demonstração racional estrita.

No que concerne à técnica da recontextualização histórica, Silva (2019, p. 261) observa que Rorty distingue quatro possíveis gêneros historiográficos para sua abordagem: (1) Reconstruções racionais; (2) Reconstruções históricas; (3) História intelectual (*Geistesgeschichte*) como Formação Canônica; (4) Doxografia (Silva, 2019, p. 261). Essa tipologia evidencia o modo como Rorty compreende a história da filosofia não como um relato neutro ou cumulativo de verdades, mas como um conjunto de práticas narrativas orientadas por diferentes interesses e finalidades. Ao reconhecer a pluralidade desses gêneros, Rorty reforça sua crítica à pretensão fundacionista da historiografia filosófica tradicional e abre espaço para usos redescritivos do passado, nos quais os filósofos do cânone podem ser apropriados e reinscritos em novos contextos problemáticos. Silva (2019) nos esclarece que

Rorty procura ler os grandes filósofos mortos de uma forma inusitada, que diverge da imagem mais ou menos consensual que a tradição filosófica ou os historiadores da filosofia contemporâneos têm de determinadores autores. A fim de dialogar com o filósofo do passado, a contribuição de tais autores é

inserida em diversos contextos e redescrita na terminologia atual (Silva, 2019, p. 261).

A propósito das releituras que Rorty realiza a partir do pensamento de filósofos da tradição, podemos indicar a técnica denominada “apropriação”. Silva (2019) interpreta o método da apropriação como o processo pelo qual o filósofo seleciona conceitos, argumentos ou imagens de pensadores anteriores e os reinsere em novos contextos problemáticos, transformando-os em instrumentos a serviço de propósitos contemporâneos. Trata-se, portanto, de um movimento criativo e seletivo, no qual o valor de uma ideia não reside em sua fidelidade a uma interpretação histórica original, mas em sua utilidade para gerar novas possibilidades de pensamento e redescrição, em consonância com o projeto rortiano de filosofia edificante. Dessa forma:

Rorty usa esse recurso, a apropriação, tanto para *criar* seus predecessores quanto para *criar* novos aliados. Assim, por exemplo, ele seleciona e reformula aspectos da filosofia de determinados autores, tais como Heidegger, Wittgenstein, Dewey e Davidson; e, pacientemente, conecta-os à sua causa neopragmatista (Silva, 2019, p.262).

Por fim, destaca-se o método da redescrição narrativa, especialmente relevante para os objetivos desta pesquisa, voltada ao estudo de narrativas docudramáticas. As narrativas, embora relacionadas às reconstruções históricas, também podem incluir histórias parcialmente ou inteiramente ficcionais. Nesse sentido, Silva (2019, p. 263) destaca que para Rorty, a narrativa é a “capacidade de contar histórias sobre sofrimentos ou triunfos passados e sobre cenários alternativos, preferíveis aos atuais” (Silva, 2019, p. 263). Assim, a técnica narrativa permite que experiências individuais e coletivas sejam redescritas de forma a iluminar conexões entre passado, presente e futuro, promovendo a compreensão e a solidariedade humana — e, portanto, alinhando-se diretamente ao projeto rortiano de filosofia edificante.

Portanto, segundo Malachowski (2002), não é fortuito que a narrativa ocupe posição central como ferramenta filosófica na obra de Rorty. O filósofo atribui às narrativas a capacidade de provocar mudanças do tipo *Gestalt* — alterações na percepção que permitem enxergar velhos problemas sob perspectivas novas. Dessa forma, as narrativas são utilizadas tanto para recontextualizar acontecimentos históricos quanto para criar histórias fictícias, proporcionando a compreensão de problemas filosóficos tradicionais como contingentes e opcionais. Nessa perspectiva, a narrativa torna-se um instrumento privilegiado da filosofia edificante, capaz de redescrever realidades, expandir a imaginação e fomentar a solidariedade humana,

ao deslocar o foco da busca por verdades universais para a criação de novos vocabulários e interpretações. Na compreensão de Malachowski (2002):

Ele [Rorty] acredita que as narrativas podem induzir as mudanças do tipo *Gestalt* que são necessárias para ver os compromissos filosóficos sob uma nova luz — uma que revele, por exemplo, que eles são "opcionais". As narrativas podem fazer isso porque têm recursos linguísticos mais ricos disponíveis do que os argumentos e teorias em que os filósofos tradicionalmente confiam para instigar a mudança. Esses recursos podem ser empregados de maneiras que contornam teorias e argumentos padrão, evitando assim um maior emaranhamento nas pressuposições das posições que as narrativas estão abordando (Malachowsky, 2002, p. 55).

A desestabilização promovida pela redescrição de conceitos ou realidades previamente estabelecidas provoca um incômodo reflexivo sobre aquilo que cada indivíduo considera como verdade. Conforme a perspectiva rortyana, a redescrição possui a capacidade de deslocar compreensões consolidadas, desde as fantasias individuais de uma criança em situação de vulnerabilidade — ao confrontá-las com a experiência de outra criança de maior poder aquisitivo — até concepções culturais, ao possibilitar que sociedades menos desenvolvidas revisem suas práticas à luz de narrativas de culturas historicamente mais influentes. Ademais, o senso comum e os conhecimentos estabelecidos podem ser reavaliados, desafiando pressupostos do pensamento cotidiano por meio de redesccrições críticas. Nesse contexto, a redescrição funciona como instrumento central da filosofia edificante, ao estimular a reflexão histórica e social, ampliar vocabulários e promover a solidariedade e a compreensão entre diferentes experiências humanas.

No que se refere à distinção entre redesccrições de finalidade pública e privada, Rorty diferencia a postura do “ironista liberal” daquela do filósofo metafísico liberal. Enquanto os metafísicos buscam um vocabulário unitário, capaz de universalizar a comunicação e estabelecer uma linguagem comum que os conecte ao restante da humanidade, os ironistas liberais reconhecem a impossibilidade de tal homogeneidade. Para estes, a aproximação entre indivíduos só se torna factível por meio da “susceptibilidade à dor e, em particular, ao tipo especial de dor que os animais não partilham como os humanos — a humilhação.” (Rorty, 1994, p.126). Nessa perspectiva, o “ironista liberal” necessita simultaneamente de vocabulários voltados à construção de um novo repertório privado — capaz de aprimorar sua auto-redescrição — e de vocabulários públicos — destinados a fomentar a conversação cultural e a solidariedade entre diferentes comunidades humanas. Tal distinção evidencia a concepção rortyana de filosofia edificante, em que a transformação do indivíduo e da

cultura ocorre por meio da criatividade linguística, da imaginação e da expansão de capacidades de empatia, em vez da imposição de verdades universais.

No projeto filosófico de Rorty, o universo da redescritção inclui também a autoredescrição, que assume um papel singular no fortalecimento da solidariedade humana. A autoredescrição surge como consequência da redescritção de pessoas ou grupos inicialmente percebidos como “não familiares”, de modo que a capacidade de reinterpretar a si mesmo está diretamente ligada à disposição de reconhecer “eles” como “um de nós”. Nesse contexto, Rorty (1994) aponta Freud como um exemplo paradigmático, ao centrar suas análises em fenômenos como perversão sexual, crueldade extrema, obsessão lúbrica e ilusão maníaca, sem recorrer aos padrões filosóficos reducionistas tradicionais. Freud teria, assim, elaborado uma nova redescritção — constituída por vocabulário e metáforas inéditas —, concebida para uso contínuo, capaz de transformar a compreensão de si e do outro de maneira a fomentar maior empatia e reconhecimento da humanidade compartilhada.

Assim, compreendidas como ferramentas *ad hoc*, as redescritções filosóficas afastam-se da pretensão de constituir teses definitivas ou revelar essências universais, aproximando-se da concepção de constituir “mais um vocabulário, mais um projeto humano, as metáforas escolhidas por uma pessoa” (Rorty, 1994, p. 66). Nesse sentido, as metáforas propostas por pensadores como Freud, Nietzsche, James, Wittgenstein, Heidegger ou Proust articulam-se e complementam-se em uma espécie de jogo coletivo, cuja dinâmica emerge da capacidade compartilhada por esses autores de desfrutar do poder de redescrever.

Dessa forma, a filosofia não deve ser concebida como uma esfera isolada das práticas sociais e da história, tampouco compreendida segundo uma lógica análoga à montagem de um quebra-cabeça, na qual cada peça se encaixaria de forma definitiva e necessária. Para Rorty (2009):

A analogia com o encaixe das peças de um quebra-cabeça entre si é inteiramente apropriada para muitas áreas de questionamento – por exemplo, a paleontologia, a física de partículas e a epigrafia. Todas essas são áreas da cultura nas quais existe consenso suficiente para que se possa utilizar a noção de ‘entender algo direito’. A ideia de que a filosofia possa se tornar uma tal área ao ser colocada no caminho seguro de uma ciência permanece plausível apenas na medida em que os conceitos e significados sejam considerados isoláveis das práticas sociais e da história (Rorty, 2009, p. 298).

Portanto, trata-se de uma perspectiva filosófica relevante, na medida em que abandona a pretensão de alcançar ou restringir alguma descrição como a única



correta. A filosofia, nesse contexto, passa a admitir múltiplas descrições possíveis, constituindo um repertório em constante expansão. Nesse sentido, conforme observa Calder (2006, p. 44), “as redescrições não são teorias; elas não pretendem assumir uma posição crítica elevada, ou cavar abaixo da superfície das aparências, elas simplesmente redescrevem”.

Por outro lado, a linguagem não se compõe exclusivamente de metáforas, uma vez que sua função primordial é servir como meio de comunicação e, conseqüentemente, de conexão entre os indivíduos. Para que novas metáforas possam ser compreendidas e utilizadas, elas necessitam de um fundo constituído por metáforas anteriores que já se consolidaram como palavras familiares. Sem essas referências, a comunicação seria inviável. Nesse sentido, Rorty (1994, p. 72) observa que “a diferença entre uma procura de fundamentos e uma tentativa de redescrição é símbolo da diferença entre a cultura do liberalismo e formas mais antigas de vida cultural”. Na cultura liberal, enquanto modelo de sociedade esclarecida, não há espaço para apelos à divindade, seja em relação ao mundo, seja ao próprio “eu”.

Para ilustrar a dinâmica entre palavras familiares e não familiares, ou entre palavras consolidadas e metáforas, Rorty (1994) estabelece uma analogia entre a compreensão de Davidson sobre a história da linguagem e a concepção de Darwin acerca da evolução de um banco de corais. Nesse paralelo, os corais mais antigos de Darwin correspondem às palavras familiares de Davidson, enquanto os corais mais recentes se equiparam às novas metáforas. Assim como nem todos os corais sobrevivem às transformações do ambiente marinho, nem todas as metáforas despertam interesse suficiente para se tornarem familiares ou integradas ao vocabulário corrente. Nas palavras do próprio Rorty:

A nossa linguagem e a nossa cultura têm tanto de contingência, têm tanto de um resultado de milhares de pequenas mutações que encontram nichos (e de milhões de outra que não os encontram) como as orquídeas e os antropóides (Rorty, 1994, p. 39).

Para Rorty (2002a, p. 15), a linguagem deve ser compreendida como um instrumento ou ferramenta. Essa perspectiva permite superar a visão tradicional cartesiano-kantiana, na qual a linguagem funcionaria como um elo entre a mente e o mundo, e adotá-la como um conjunto de ferramentas, à maneira darwiniano-deweyana, que não apenas transformam os objetos e conceitos sobre os quais são aplicadas, mas também modificam os próprios usuários.

O tema da redescritção encontra-se intrinsecamente ligado ao conceito de contingência na filosofia de Rorty. A contingência, para o filósofo, é uma característica que permeia todas as esferas da experiência humana, desde a constituição do “eu” até os horizontes sociais mais amplos (Calder, 2006, p. 45). Nesse sentido, a redescritção funciona como ferramenta para lidar com essa contingência, ao permitir a criação contínua de novos vocabulários e metáforas que reformulam o entendimento de nós mesmos, dos outros e das instituições culturais, sem pretender estabelecer verdades universais ou fixas. Ao transformar a linguagem em instrumento de adaptação e criação, a redescritção torna-se central para a construção de uma filosofia edificante orientada pela solidariedade e pela liberdade social.

### **2.2.3 A contingência da linguagem**

A contingência da linguagem, no pensamento de Rorty, designa a compreensão de que a linguagem não constitui um espelho universal ou necessário da realidade, mas uma construção humana histórica, situada e contingente. Os sistemas linguísticos e os vocabulários que utilizamos emergem de práticas sociais específicas, moldadas por necessidades comunicativas, interesses e circunstâncias culturais, e não da descoberta de uma verdade prévia ou de uma estrutura intrínseca do mundo.

Tais considerações, contudo, não implicam afirmar que a contingência da linguagem, em Rorty, possa ser confundida com uma arbitrariedade linguística. Reconhecer a contingência significa, antes, admitir que as ferramentas linguísticas utilizadas na elaboração de descrições não são aleatórias. Uma descrição não constitui o “produto de uma inventividade sem rumo” (Calder, 2006, p. 37), mas resulta de práticas compartilhadas, critérios de uso e finalidades específicas que conferem inteligibilidade e eficácia aos vocabulários empregados em determinados contextos históricos e sociais.

Para Malachowsky (2002), Rorty desafia a imagem da linguagem como representação de uma realidade, pois, de acordo com seu pensamento, essa imagem estimula duas perspectivas opostas e desinteressantes:

Por um lado, “podemos estar inclinados a adorar a linguagem por si só como o grande repositório da Verdade/verdades, mistificando assim seu status. E, por outro lado, esse tipo de concepção de linguagem pode nos fazer parecer todos ‘cientistas’, de modo que acreditamos que muito tempo intelectual deve

ser dedicado (provavelmente pelos especialistas filosóficos apropriados) ao mapeamento dos detalhes técnicos precisos do relacionamento entre a linguagem e o mundo (Malachowsky, 2002, p. 100).

Pela perspectiva pragmatista, a linguagem serve para explicar relações de causação ou de justificação fundadas em crenças e desejos, mas não desempenha a função de representar a realidade em si. A referência a algo ou a algum acontecimento por meio de expressões como “acerca de”, por exemplo, é empregada, segundo Rorty (2002b, p. 136), “como um modo de direcionar a atenção para as crenças relevantes à justificação de outras crenças, não como um modo de direcionar a atenção para não-crenças”. Nessa linha interpretativa, Malachowski (2002) observa que Rorty busca demonstrar que o reconhecimento da contingência da linguagem constitui um passo fundamental para que a filosofia possa trilhar um caminho alternativo aos polos tradicionais da metafísica e do cientificismo, abrindo espaço para uma reflexão orientada por práticas discursivas e contextos históricos.

Na introdução de *Consequências do Pragmatismo* (1999), Rorty sustenta que foi Donald Davidson, por meio de sua crítica à distinção entre esquema e conteúdo, quem libertou a filosofia de um de seus pressupostos mais arraigados. Tal pressuposto consistia na ideia de que haveria frases verdadeiras “superiores”, por corresponderem diretamente à realidade, e frases verdadeiras “inferiores”, consideradas como tais apenas por “cortesia ou convenção” (Rorty, 1999, p. 19). A estratégia davidsoniana, segundo Rorty, contribui para dissolver essa hierarquização, ao rejeitar a possibilidade de a linguagem funcionar como um meio capaz de tornar concreta e objetiva uma realidade abstrata ou fictícia — como supunha a tradição epistemológica cartesiana — ou de conferir ao pensamento esse mesmo estatuto.

Essas tradições passaram a compreender a linguagem como parte do comportamento humano, isto é, como uma prática necessária para a interação com o ambiente em que se vive. Contudo, para Rorty (1999), a linguagem não deve ser concebida nem como uma totalidade autônoma, nem como um meio privilegiado de acesso à realidade. Em vez disso, ela deve ser tratada de modo análogo ao modo como lidamos com o próprio corpo: como algo a ser utilizado em função de determinados fins. Nessa perspectiva, a linguagem não é um instrumento de representação, mas um recurso prático que nos permite revisar crenças, promover a autocrítica e ampliar nossas possibilidades de ação. Assim, conforme afirma Rorty, devemos “usar a linguagem para nos criticarmos e nos expandirmos, tal como

exercitamos o nosso corpo para o desenvolver, fortificar e fazer crescer” (Rorty, 1999, p. 19)

Para Rorty (1994), a tendência humana de privilegiar determinados vocabulários em detrimento de outros, seja na elaboração de uma autodescrição, seja na descrição do mundo, decorre da crença prévia de que tanto o mundo quanto o próprio ser humano possuem uma essência passível de ser conhecida por meio da adoção de linguagens consideradas mais adequadas. Essa postura expressa a persistente tentação de eleger certos vocabulários como mais verdadeiros ou mais fundamentais do que outros. Tal inclinação é alimentada por diferentes fatores: por um lado, a herança de concepções como as do romantismo, segundo as quais a verdade é produzida e não descoberta; por outro, a dificuldade de reconhecer que a realidade permanece indiferente às descrições que dela fazemos; e, ainda, a própria compreensão do ser humano como um efeito das linguagens que utiliza. Nessa perspectiva, Rorty critica a suposição de que exista um vocabulário privilegiado capaz de captar a essência última do real ou da subjetividade.

Assim, Rorty (1994), em consonância com Davidson, rejeita a existência de qualquer essência, seja ela humana ou mundana. Ambos defendem a necessidade de abandonar a noção de uma natureza intrínseca das coisas e de assumir, em seu lugar, a contingência da linguagem. O reconhecimento dessa contingência implica, simultaneamente, o reconhecimento da contingência da consciência, uma vez que não há um “eu” pré-linguístico dotado de fundamentos últimos. Desse duplo reconhecimento decorre uma concepção de progresso intelectual e moral que se afasta da ideia de acesso progressivo a uma realidade tal como ela é em si. Em vez disso, o progresso passa a ser compreendido como a “história de metáforas cada vez mais úteis”, e não como a história de uma compreensão cada vez mais fiel ou aprofundada da realidade objetiva (Rorty, 1994, p. 31).

Entretanto, a concepção de linguagem em Rorty distingue-se daquela formulada por Wittgenstein, aproximando-se mais da perspectiva estrutural de Saussure. Conforme observa Calder (2006), tanto Rorty quanto Saussure podem ser caracterizados como holistas, na medida em que rejeitam a ideia de entidades dotadas de significado isolado. Em oposição a Wittgenstein, ambos sustentam que “todas as entidades – inclusive as sentenças e os objetos que elas descrevem – existem apenas de modo relacional” (Calder, 2006, p. 24). Desse modo, o

entendimento da linguagem pressupõe sempre um contexto interpretativo, isto é, “um pano de fundo contra o qual damos sentido às descrições que examinamos” (Calder, 2006, p. 25).

Contudo, apesar dessa afinidade geral, Rorty distancia-se de Saussure em um ponto decisivo. Enquanto, para Saussure, o significado de uma palavra resulta das “relações de diferenciação com outros signos no mesmo sistema linguístico” (Calder, 2006, p. 24), Rorty recusa a centralidade de um sistema linguístico autônomo como fundamento do sentido. Para ele, as sentenças não são primariamente unidades de um sistema formal, mas “sequências de marcas e sons utilizadas pelos seres humanos no desenvolvimento e na busca das práticas sociais” (Calder, 2006, p. 25; Rorty, 1992, p. 373). Assim, o significado deixa de ser concebido como efeito de relações internas a um sistema de signos e passa a ser compreendido a partir do uso social da linguagem, isto é, das práticas históricas e contingentes nas quais ela é mobilizada.

No segundo volume dos seus escritos filosóficos, intitulado *Ensaio sobre Heidegger e outros* (2002a), Rorty traz uma descrição do filósofo Derrida, daquilo que ele compreende como o “sonho no coração da filosofia”:

Se se puder reduzir seu jogo (o jogo de suas metáforas) ao círculo de uma família ou de um grupo de metáforas, isto é, a uma metáfora ‘central’, ‘fundamental’, ‘principal’, não haveria mais metáforas verdadeiras, mas somente, através da única verdadeira metáfora, a legibilidade assegurada do que é próprio (Rorty, 2002a, p. 123; Derrida, 1972, p. 268).

Para Rorty (2002a, p. 123):

Nessa passagem, a palavra “metáfora” pode ser substituída, sem alterar a força da observação, pelas palavras ‘linguagem’, ‘vocabulário’ ou ‘descrição’. Dizer que os filósofos sonham que haja apenas uma metáfora verdadeira é dizer que eles sonham erradicar não apenas a distinção entre o literal e o metafórico, mas também a distinção entre a linguagem do erro e a linguagem da verdade, a linguagem da aparência e a linguagem da realidade – isto é, a linguagem de seus oponentes e a sua própria linguagem.

Dessa forma, assim como Derrida, Rorty (2002a) sustenta que a contingência da linguagem constitui um fato. Para o filósofo, ao longo da história da filosofia, marcada em grande medida por uma concepção conservadora do próprio fazer filosófico, a maioria dos filósofos interpretou o reconhecimento dessa contingência como um movimento que ameaçaria a legitimidade da filosofia. Tal reconhecimento foi frequentemente visto como um afastamento de sua suposta vocação fundacional. Contudo, à semelhança do que Derrida descreve como um sonho persistente da

tradição metafísica, Rorty identifica, no cerne da definição clássica do filósofo, a permanência de uma antiga fantasia:

a esperança por uma linguagem que não possa receber nenhuma glosa, que não venha a requerer nenhuma interpretação, que não possa ser distanciada, que não possa ser desdenhada pelas gerações vindouras (Rorty, 2002a, p. 123).

Para Rorty (2002a), trata-se de um receio infundado por parte de muitos filósofos, que temem uma possível subordinação da filosofia, seja à ideia de uma constante redescritção das filosofias primeiras, seja a alguma disciplina contemporânea que aparenta concorrer com ela. Tal temor decorre da crença de que o abandono de fundamentos últimos implicaria a perda da autonomia e da relevância filosófica, quando, na perspectiva rortyana, essa abertura à redescritção e ao diálogo interdisciplinar constitui precisamente a condição de vitalidade e continuidade da própria filosofia.

#### **2.2.4 A solidariedade humana como propósito filosófico**

De acordo com Rorty (1994), a compreensão da solidariedade humana difere significativamente entre filósofos de perfil metafísico liberal e aqueles que se situam como “ironistas liberais”. Para os primeiros, a motivação para a solidariedade repousa sobre uma posse comum ou um poder compartilhado, entendendo-se a humanidade como algo essencial presente em cada indivíduo, ressoando igualmente nos demais: “dentro de cada um de nós – a nossa humanidade essencial – que ressoa com a presença dessa mesma coisa em outros seres humanos” (Rorty, 1994, p. 235). Em contraste, para o filósofo de perfil ironista liberal, não existe um eu central ou essência humana, e portanto, não faz sentido recorrer a concepções idealistas de solidariedade. Nessa perspectiva, o “nós” é uma construção histórica, formada em oposição a um “eles”, e o poder desse “nós” surge do contexto social e histórico, e não de uma suposta essência universal. O discurso metafísico liberal, ao idealizar a humanidade, acaba por camuflar a vulnerabilidade compartilhada de todos os seres humanos à dor e à humilhação, reforçando uma distinção entre aqueles considerados “tipos certos” e “tipos errados” de ser humano.

No artigo *Liberalismo burguês pós-moderno*, Rorty (2002b) discute a concepção de humanidade e distingue duas perspectivas filosóficas: os kantianos e

os hegelianos. Os kantianos sustentam a ideia de uma comunidade humana universal, na qual estaria inscrita “uma dignidade humana intrínseca, direitos humanos intrínsecos e uma distinção a-histórica entre as demandas da moralidade e aquelas da prudência” (Rorty, 2002b, p. 263). Para eles, existe um fundamento universal e intemporal que guia a ação moral. Em contraste, os hegelianos rejeitam a noção de critérios a-históricos para decisões sobre a continuidade de comunidades, relações ou práticas profissionais. Segundo Rorty (2002b, p. 265), os defensores hegelianos das instituições liberais “estão em posição de defender, sobre a base somente da solidariedade, uma sociedade que tenha tradicionalmente buscado estar baseada em algo mais do que a mera solidariedade”. Ou seja, para os hegelianos, a legitimidade moral e social não provém de direitos ou princípios universais, mas da construção histórica e da solidariedade efetivamente praticada dentro de contextos concretos.

A estratégia filosófica de Rorty para compreender a solidariedade humana, conforme seu projeto de “utopia liberal”, propõe, primeiramente, uma redefinição mais realista da expressão “um de nós”, entendendo-a de forma menos abrangente do que a noção universal de raça humana. Em seguida, essa compreensão deve ser progressivamente expandida a outros indivíduos, não com base na bondade intrínseca, mas a partir do que temos em comum: a susceptibilidade à dor e à humilhação. Ou seja, a solidariedade não se fundamenta em atributos essenciais de virtude, mas na experiência compartilhada de sofrimento e vulnerabilidade, que permite reconhecer o outro como membro de um “nós” historicamente situado e moralmente significativo.

A posição rortyana em relação aos sentimentos de solidariedade reconhece e se funda nas semelhanças e diferenças entre os seres humanos, entendidos de maneira histórica e linguística. Para Rorty, a solidariedade humana constitui um recurso teórico de grande potência, cujo valor não deve ser subestimado. Seu objetivo é “apenas separá-la daquilo que muitas vezes se pensou serem os seus pressupostos filosóficos” (Rorty, 1994, p. 239).

Dessa forma, a efetivação do projeto rortyano denominado “utopia liberal” exige, por um lado, o abandono da concepção da razão como fundamento exclusivo da moralidade — ideia que sustentou a formação das sociedades democráticas modernas — e, por outro, a ausência de hierarquização ou concorrência entre o lado público e o lado privado da vida humana. Nesse contexto, as categorias rortyanas de

“narrativa”, “conversação”, “redescrição”, “ironista liberal” e “solidariedade” atuam como pilares teóricos que sustentam e operacionalizam tal projeto.

Rorty (1994) concebe a solidariedade humana a partir de duas perspectivas: a identificação e a dúvida. A primeira se refere à identificação com a humanidade enquanto tal; a segunda se manifesta como questionamento sobre nossa sensibilidade à dor e à humilhação alheias, sobre a adequação das instituições criadas para mitigar tais sofrimentos e sobre o empenho em buscar alternativas possíveis. Para o filósofo, a perspectiva da identificação deve ser abandonada, enquanto a dúvida deve ser cultivada, uma vez que permite “distinguir questões públicas de questões privadas, questões sobre dor de questões sobre o sentido da vida humana, o domínio do liberal do domínio do ironista” (Rorty, 1994, p. 246). Essa postura integraria, simultaneamente, o lado público e o lado privado de nossas vidas, promovendo uma abordagem mais reflexiva e contingente da solidariedade humana.

As perspectivas rortyanas de identificação e dúvida na compreensão da solidariedade humana podem também ser interpretadas como modos fundamentais pelos quais os seres humanos atribuem sentido às suas próprias vidas. O modo fundamental escolhido por aquele que a compreende pela perspectiva da identificação e visa a objetividade, “constrói-se a partir da descrição de si mesmos como estando em relação imediata com a realidade não-humana” (Rorty, 2002b, p. 37). Em contraste, a perspectiva da dúvida se fundamenta na narração da participação do indivíduo em uma comunidade, que pode ser sua própria comunidade ou uma comunidade “distante no tempo ou no espaço, ou ainda uma comunidade totalmente imaginária que consista talvez de uma dúzia de heróis e heroínas selecionados da história, da ficção ou de ambos.” (Rorty, 2002b, p. 37). Dessa maneira, para Rorty (2002b), os conceitos de objetividade e solidariedade se implicam respectivamente com aquilo que transcende a referência a seres humanos particulares e com aquilo que nos aproxima das pessoas com as quais convivemos.

Essa reflexão evidencia um ponto particular sobre a objetividade científica na perspectiva rortyana. Para Rorty (2002b), assim como valorizamos as artes, devemos também valorizar as ciências, não por sua pretensa correspondência com uma realidade transcendente, mas pelo panorama que oferecem de competição entre “teorias alternativas, movimentos e escolas” (Rorty, 2002b, p. 60). Esse panorama atende ao ideal pragmático de uma atividade humana mais rica, solidária e orientada



pela curiosidade e pelo cuidado com as informações. No entanto, o pragmatismo rortyano distingue-se da concepção tradicional de objetividade científica, que se caracteriza pelo “desejo de estar em contato com uma realidade que é mais do que alguma comunidade com a qual nós nos identificamos” (Rorty, 2002b, p. 60). Em outras palavras, a ciência é apreciada não como acesso a verdades universais, mas como instrumento de interação, debate e expansão de nossas práticas sociais e cognitivas.

Dessa forma, a distinção entre dor e linguagem, torna-se ponto fundamental à compreensão do projeto rortyano de “utopia liberal”, voltado à solidariedade humana. Para Rorty (1994), as vítimas da crueldade são seres que a linguagem não atinge, pois a dor não é linguística. Assim,

[...] o trabalho de pôr a sua situação numa linguagem terá de ser feito por alguém em seu lugar. O romancista, poeta ou jornalista liberal desempenha bem essa função. Regra geral, o teórico liberal, não (Rorty, 1994, p. 127).

Rorty (1994) argumenta que, para o romancista Orwell, a solidariedade humana tornara-se impossível. Apesar de não conceber a solidariedade como parte essencial da natureza humana, Rorty mantém a crença em sua viabilidade. A concepção de solidariedade rejeitada por ele sustenta que existem seres humanos naturalmente solidários e outros que, por carecerem dessa característica, seriam considerados desumanos, uma vez que a solidariedade humana seria um “componente essencial dos seres integralmente humanos” (Rorty, 1994, p. 235).

Existe, entretanto, outro sentido da solidariedade humana que se manifesta historicamente como variação na disposição dos povos para exercê-la. Esse sentido não implica que italianos ou belgas, por exemplo, sejam essencialmente mais ou menos solidários, mas que, em contextos históricos específicos, exibiram níveis diferentes de solidariedade. Rorty (1994) exemplifica isso ao observar as consideráveis diferenças de solidariedade demonstradas por países europeus em relação aos judeus durante a perseguição nazista.

Portanto, a solidariedade humana, na perspectiva rortyana, não constitui um componente essencial do ser humano, mas uma possibilidade que pode se manifestar espontaneamente ou em determinados contextos históricos. O uso do “quase sempre”, em lugar do “sempre”, ao pensarmos em solidariedade humana, deve-se ao fato de que, quando “a própria história está em convulsão e as instituições e padrões de comportamento tradicionais estão em ruptura, queremos algo que se encontre para

lá da história e das instituições” (Rorty, 1994, p. 235-236). Nesse cenário, a solidariedade humana passa a funcionar como uma ferramenta capaz de agir em nome de uma humanidade comum, fundada no que há de compartilhado entre os seres humanos: a vulnerabilidade à dor e ao sofrimento (Rorty, 1994).

Para Rorty (1994), além da referida substituição, a realização da filosofia enquanto “utopia liberal” exige também o abandono da razão como fonte das obrigações morais. Historicamente, a razão desempenhou o papel de escada indispensável para a construção das sociedades democráticas modernas; contudo, tais sociedades já se encontram em condições de operar de forma autônoma. Nesse contexto, a política utópica proposta por Rorty (1994) concebe o progresso moral como um fenômeno que se dá na medida em que se amplia a solidariedade humana. Nesse quadro, não existe hierarquia entre as obrigações morais do lado público e os afetos da vida privada; ambos os domínios devem coexistir de forma integrada e alinhada com outras considerações contingentes.

Para Malachowsky (2002), a concepção de solidariedade humana na filosofia rortyana — articulada a partir dos conceitos de ironia e contingência — suscitou críticas intensas de filósofos contrários às suas ideias. Esses críticos argumentam que o projeto rortyano demanda “um salto estranho e injustificado para chegar de qualquer uma das duas à solidariedade, pois tanto a contingência quanto a ironia parecem cortar os laços que nos unem uns aos outros” (Malachowsky, 2002, p. 124).

Dessa forma, o percurso para a solidariedade humana proposto por Rorty (2002a) revela-se, à primeira vista, paradoxal e distinto das concepções tradicionais. Enquanto a motivação convencional para a solidariedade humana se fundamenta em uma moralidade pública — que privilegia o esquecimento do próprio interesse em nome do bem coletivo —, a abordagem rortyana deriva de uma moralidade privada, voltada para o aprimoramento do caráter individual. A primeira contribui diretamente para a construção de teorias sociais; a segunda constitui um esforço de reconciliação consigo mesmo. Ademais, segundo Rorty (2002a), esta última pode desdobrar-se em duas trajetórias antagônicas: uma orientada pela busca de pureza, caracterizando uma vida ascética em busca do próprio centro; e outra voltada para o desenvolvimento do caráter, configurando uma vida estética empenhada na expansão dos próprios limites. Avaliando a especificidade da compreensão rortyana acerca do percurso para a solidariedade humana, para Malachowsky (2002):

Pode parecer estranho a princípio tentar viver sem fundamentar as próprias crenças e disposições em alguma consideração externa, algo que serve como uma bússola intelectual, algo que garante que alguém está no caminho certo e adequado. Mas, Rorty nos diz, a história está lá para nos tranquilizar, para fornecer exemplos que fazem toda a perspectiva parecer menos assustadora. Ele faz analogias com movimentos históricos como o Romantismo, lembrando como os poetas desse movimento deram um salto artístico de progresso no escuro ao elevar a "autocriação" acima da conformidade tradicional e da "imitação" (Malachowsky, 2002, p.110).

Assim, para Rorty (1994), conteúdos filosóficos ou religiosos mostram-se insuficientes para alcançar os objetivos práticos de seu projeto filosófico. Nesse cenário, a concretização desses objetivos recai sobre formas narrativas — como romances, obras etnográficas, filmes e docudramas — capazes de sensibilizar os indivíduos diante da dor e do sofrimento de outros.

## 2.3 Filosofia como metaficção

Retomando *A filosofia e o espelho da natureza* (1979), já foi possível demonstrar que Rorty desenvolve uma metafilosofia cujos aspectos considerados centrais foram destacados nas duas partes anteriores deste capítulo. No entanto, o autor também elabora nessa obra, no capítulo intitulado *Os antipodianos*, uma argumentação metaficcional. De modo semelhante, em *Contingência, ironia e solidariedade* (1989), Rorty propõe uma concepção de filosofia entendida como uma “utopia liberal” e elabora uma abordagem metaficcional do conceito de crueldade, valendo-se de obras romanescas de Vladimir Nabokov e George Orwell.

A consideração da filosofia rortyana como uma metaficção decorre, em parte, de sua concepção da história da filosofia como uma narrativa construída “de modo sinóptico, como um episódio” (Calder, 2006, p. 7). Segundo Calder (2006), Rorty entende a filosofia, em termos gerais, como um drama formado por múltiplas narrativas, cuja gênese remonta a Sócrates. Além disso, ele percebe sua própria filosofia como uma nova narrativa que se insere nesse drama maior, configurando-se como uma ficção sobre outras ficções, estruturada por “mudanças nas *dramatis personae*<sup>18</sup> e [por] uma ocasional modificação na trama” (Calder, 2006, p. 7).

Para Malachowski (2002):

Em *Filosofia e o Espelho da Natureza*, Rorty tentou mostrar que o que a “dialética interna” da filosofia analítica tinha em si colocou uma pressão

---

<sup>18</sup> personagens principais e secundárias de uma peça de teatro e, por extensão., de um romance ou de um poema.

intensa no vocabulário que incorporava as "velhas necessidades". Mas ele não tentou demonstrar conclusivamente que o vocabulário em questão foi, assim, tornado impraticável ou racionalmente incoerente. Em vez disso, ele assumiu a visão de que a combinação de uma falta de progresso histórico e as tensões internas apenas mencionadas fornecem razão suficiente para tentar outra coisa. Então ele construiu uma narrativa para revelar como as coisas poderiam se desenvolver sob um regime alternativo, 'edificante' e pragmático (Malachowsky, 2002, p. 115).

Literalmente, o termo *metaficção* significa “além da ficção” ou “sobre a ficção”, indicando que o autor que a realiza se posiciona de maneira reflexiva em relação às ferramentas e aos procedimentos de construção de uma obra literária. Nesse sentido, na perspectiva de Rorty (1994), os romancistas Vladimir Nabokov e George Orwell exemplificam autores que, ao elaborar suas narrativas, tornam visível o processo de criação e as escolhas discursivas envolvidas, permitindo uma reflexão sobre a relação entre ficção, realidade e valores humanos. Nabokov e Orwell

[...] dramatizam a tensão entre a ironia privada e a esperança liberal, [...] advertem o “ironista liberal” contra tentações para ser cruel, [...] mostram a cegueira de um determinado tipo de pessoa relativamente à dor de outro tipo de pessoa (Rorty, 1994, p. 180-183).

Apesar das diferenças nos talentos literários de Nabokov e Orwell, bem como das distintas imagens que cada um possuía de si mesmo, Rorty (1994) argumenta que ambos são capazes de sensibilizar o leitor para diferentes manifestações da crueldade: Nabokov, para a crueldade intrínseca, ligada às ações e características internas dos indivíduos; e Orwell, para a crueldade extrínseca, associada às estruturas sociais, políticas e instituições que oprimem ou prejudicam coletivamente os seres humanos.

### **2.3.1 Discurso e narrativa: a proposta de uma filosofia metaficcional**

A metáfora assume um papel particular na filosofia de Rorty. Enquanto a compreensão mais difundida do termo remete ao uso figurativo das palavras, típico das formas narrativas, em oposição ao significado literal, característico das formas discursivas, a concepção rortyana propõe uma leitura distinta dessa dicotomia. Para Rorty, a metáfora expressa uma “distinção entre usos conhecidos e desconhecidos da linguagem” (Calder, 2006, p. 40). Essa perspectiva está alinhada à de Davidson, para quem a metáfora, em sentido estrito, não possui significado determinado, na medida em que não ocupa um lugar fixo em um determinado jogo de linguagem. Dessa forma, segundo Rorty (1994),

[...] lançar uma metáfora para uma conversa é o mesmo que interromper bruscamente a conversa o tempo suficiente para traçar um rosto, ou o mesmo que tirar uma fotografia do bolso e mostrá-la, ou apontar para um determinado aspecto circundante ou dar uma bofetada na cara do interlocutor ou beijá-lo. Lançar uma metáfora para um texto é como utilizar itálico ou ilustrações ou ainda uma pontuação ou uma disposição de texto bizarras. [...] Se se tivesse pretendido dizer algo – se se tivesse pretendido pronunciar uma frase com significado – presumivelmente ter-se-ia feito isto. Em vez disso, porém, pensou que o objetivo podia ser mais bem alcançado por outros meios (Rorty, 1994, p. 41).

Sob essa perspectiva, a metáfora não se apresenta como uma candidata a um valor de verdade. Entretanto, isso não implica que, ao longo do tempo, ela não possa ser incorporada a um determinado jogo de linguagem. Quando essa incorporação ocorre, a metáfora é considerada, por Rorty (1994), uma “metáfora morta”. Nesse estágio, passa a estar sujeita à avaliação de sua veracidade literal, podendo ser considerada verdadeira ou falsa, transformando-se, assim, em um discurso de conhecimento. Processos análogos foram historicamente observados em especulações filosóficas formuladas por pensadores como Copérnico, Marx e Nietzsche, entre outros.

Para Rorty (1999a), a emergência de disciplinas como a teoria do conhecimento, voltada à busca da objetividade, e a filosofia da linguagem, dedicada à especulação sobre a relação entre palavras e mundo, decorre de uma concepção de verdade formulada por Parmênides nos primórdios da filosofia. Segundo Rorty (1999a), a conexão entre o filósofo pré-socrático e essas áreas filosóficas fundamenta-se na noção parmenidiana de “fato inegável”, discutida na seção intitulada *A dívida do poeta para com Parmênides* de seu artigo *Há algum problema com o discurso ficcional?*. Nessa perspectiva, o filósofo afirma:

Numa cultura em que a noção de “facto inegável” – a noção parmenidiana de compulsão para a verdade dada pela realidade – tivesse um lugar menos importante, a totalidade do gênero de escrita “modernista” não teria nenhum frêmito deliciosamente picante (Rorty, 1999a, p. 202).

Para Rorty (1999a), a presença simultânea de poetas, romancistas e críticos na cultura, evidencia, por oposição, a intuição parmenidiana mencionada anteriormente. No domínio das artes, escritores como Mallarmé e James Joyce, bem como contadores de histórias como Borges e Nabokov, exemplificam essa oposição. Na filosofia, pensadores como Nietzsche, Heidegger, Derrida e Foucault também escreveram suas obras “como se estivessem a usar a tradição parmenidiana como um realce por contraste dialético, em cuja ausência não teriam nada para dizer” (Rorty, 1999a, p. 202).

A coexistência da ciência e da poesia na cultura — em contraste com a pretensão de Parmênides e de muitos filósofos contemporâneos de privilegiar exclusivamente a primeira — trouxe, contrariamente a tais pretensões, melhorias tanto para a filosofia quanto para a arte, que dificilmente seriam alcançáveis de outra maneira. Para Rorty (1999a, p. 202), “numa cultura a que faltasse o contraste entre ciência e poesia, não haveria poesia sobre a poesia, nem escrita que fosse uma glorificação da própria escrita”. Assim, o filósofo sustenta que a dívida do poeta para com Parmênides e com a tradição filosófica metafísica é consideravelmente maior do que a do cientista, uma vez que a ciência sobreviveria à perda de fé na tradição, enquanto a cultura literária dependeria de tal continuidade.

A filosofia de Hegel, assim como o romantismo associado a ela, representou, para Rorty (1999a), uma expectativa de que a literatura pudesse suceder a filosofia, uma vez que os novos gêneros literários emergentes nesse período pareciam abordar os enigmas mais íntimos que a filosofia procurava investigar. De maneira análoga, as filosofias de Nietzsche e de William James se limitavam a questionar a validade dos conceitos fundamentais da especulação filosófica, sem necessariamente propor substitutos para esses conceitos. Nessa linha, Rorty (1999a) afirma:

Tenho estado a dizer, primeiro, que o idealismo e o textualismo têm em comum uma oposição à pretensão da ciência a ser um paradigma da atividade humana, e, segundo, que a sua diferença consiste em que um é uma doutrina filosófica e o outro uma expressão da suspeita acerca da filosofia. Posso juntar esses dois pontos dizendo que ao passo que o idealismo do século XIX queria pôr como centro da cultura uma espécie de ciência (a filosofia) no lugar de outra (a ciência natural), o textualismo do século XX quer colocar a literatura no centro, e tratar tanto a ciência como a filosofia como, no melhor dos casos, gêneros literários (Rorty, 1999a, p. 209).

Conforme Rorty (1999a), é um fato que, na esfera da cultura literária, gêneros completamente novos — seja no cinema, na poesia ou no romance — podem obter sucesso mesmo alterando radicalmente o que já existia. Tal fenômeno não ocorre no âmbito científico, uma vez que o conhecimento teórico se estrutura de forma acumulativa. Mesmo quando uma nova teoria substitui ou refuta outra previamente consolidada, ela mantém um diálogo com a teoria anterior, inserindo-se em uma tradição de argumentação e validação. Por outro lado, no domínio que Rorty (1999a, p. 210) denomina “literatura”, estão incluídas aquelas “áreas da cultura que, de uma maneira completamente autoconsciente, renunciam a um acordo sobre um vocabulário crítico circundante, e assim renunciam à argumentação”.

Para Rorty (1999a), desde os tempos de Goethe desenvolveu-se um tipo de escrita denominado “crítico literário”, o qual passou a ocupar, na formação intelectual dos jovens na Alemanha, o lugar anteriormente desempenhado pela religião e pela filosofia. Nesse contexto, romances e poemas tornaram-se fontes centrais para a construção da autoimagem e para a aquisição de um caráter moral. Tanto a história da religião quanto a da filosofia eram reinterpretadas pelo crítico literário como “paradigmas literários exemplificativos, mais do que servindo como fontes de inspiração literária” (Rorty, 1999a, p. 125).

Dessa forma, no crítico literário, a filosofia passa a ser considerada uma categoria paralela ao drama, ao romance ou ao poema, sendo analisada a partir da comparação entre as especulações de dois ou mais filósofos sobre determinado tema. O objetivo central é a compreensão, excluindo-se o julgamento, e promovendo a esperança de que “se compreendermos poemas suficientes, religiões suficientes, sociedades suficientes, filosofias suficientes, nos teremos tornado em algo digno da nossa própria compreensão” (Rorty, 1999a, p. 125).

O pragmatismo, de modo semelhante, não estabelece hierarquias entre áreas cujo objeto de investigação abrange proposições, narrativas, pinturas ou outras formas de expressão, considerando-as igualmente auxiliares na busca pelo que necessitamos ou almejamos. Segundo Rorty (1999a), disciplinas e práticas como ciência, ética, matemática, física, política, literatura, pintura, teatro e cinema situam-se no mesmo plano de relevância, existindo para nos apoiar na concretização de nossos objetivos. O que as distingue é apenas o grau de nosso conhecimento sobre os propósitos que cada uma cumpre. Nesse sentido, Rorty (2009) observa:

Nós, os filósofos acusados de não termos respeito suficiente pela verdade objetiva – o que os metafísicos materialistas gostam de chamar “relativistas pós-modernos” –, pensamos que a objetividade é uma intersubjetividade. [...], Mas, não estamos agora, nem nunca estaremos, em posição de dizer a quais propósitos os romances, os poemas e as peças de teatro devem servir. Pois tais livros redefinem continuamente nossos propósitos (Rorty, 2009, p. 174).

A preferência de Rorty pelas narrativas em detrimento dos discursos tradicionais, segundo Malachowski (2002), decorre da riqueza de recursos linguísticos presentes nessas formas e confere à sua obra um caráter metaficcional. Esse caráter manifesta-se sob duas perspectivas: a primeira, quando o filósofo recorre a obras romanescas de Nabokov e Orwell como referências para a análise e caracterização dos conceitos de crueldade intrínseca e crueldade extrínseca; a segunda, quando o

próprio filósofo, “conta histórias” e apresenta *Os antipodianos*. Nas palavras de Malachowski (2002, p. 55):

"Os Antípodianos", que ocupa uma parte considerável do Capítulo Dois, e deve ser lido na íntegra para apreciar sua força inventiva. Ele começa de forma quase nietzschiana: "Longe, do outro lado da nossa galáxia, havia um planeta no qual viviam seres como nós" (PMN: 70). Então, a fábula que se segue desafia preconceitos sobre a natureza da mente, sobre como a mente deve ser explicada na filosofia. Ele faz isso construindo uma imagem desses seres como criaturas que, na superfície, eram muito parecidas conosco, exceto pelo fato de que "eles não sabiam que tinham mentes" (ibid.) (Malachowski, 2002, p. 55).

Entre os *antipodianos* e os humanos existem algumas semelhanças, embora se observem diferenças consideráveis, sobretudo no que tange aos seus vocabulários. O vocabulário dos antipodianos não abarca, nem consegue compreender, conceitos presentes no vocabulário humano, tais como consciência, estados mentais, espírito e mente. Seus vocabulários foram desenvolvidos em função de seus estados neurais específicos.

O conto se desenvolve a partir de um contato futurista entre os seres da cultura humana e os seres da cultura antípoda. A narrativa rortyana enfatiza o fascínio dos filósofos participantes da expedição diante da completa ausência de sentido do conceito de mente na cultura antípoda. Conforme observa Malachowski (2002), esse conto evidencia um Rorty que, por meio do recurso da ficção, propõe que toda a problemática filosófica associada à noção de mente, desde Descartes, pode ser tratada como uma questão opcional, e não como uma necessidade conceitual imperativa.

Assim, a metáfora assume uma função de destaque na filosofia rortyana. No primeiro volume da coletânea *Objetivismo, relativismo e verdade*, Rorty (2002b) apresenta a interpretação de Davidson sobre a metáfora como um recurso para compreender a diferença entre as características das ciências e das artes. Segundo Rorty (2002b), Davidson compara a apreensão de sentenças formuladas de modo literal e de modo metafórico ao contato de um indivíduo, que desconhece o idioma, com uma língua estrangeira, evidenciando a complexidade e a indeterminação do significado metafórico.

O filósofo evidencia que, diante da impossibilidade de compreender um idioma de forma literal, também se torna inviável a experiência metafórica; mesmo quando a compreensão literal é alcançada, a apreensão metafórica não se encontra automaticamente garantida. Entretanto, uma vez dominado o idioma, as sentenças



formuladas metaforicamente — cuja característica não reside na precisão do conteúdo narrativo, ao contrário das sentenças literais — podem suscitar no leitor uma multiplicidade de pensamentos, analogias, diferenças e semelhanças. Assim, embora não possuam um conteúdo cognitivo direto, as metáforas geram uma vasta gama de cognições que não teriam emergido sem o estímulo provocado por elas (Rorty, 2002b).

Ainda em relação à metáfora, no segundo volume da coletânea de artigos, intitulada *Ensaio sobre Heidegger e outros* (2002a), ela é apresentada, por Rorty (2002a), ao lado da percepção e da inferência. As três são apresentadas como meios, a partir dos quais nossas novas experiências nos conduzirão à novas crenças e novos desejos. Esse processo nos exige a reformulação ou abandono de crenças e desejos atuais. Tanto a percepção como a inferência, alteram as nossas crenças. A diferença entre elas é que a primeira introduz uma nova consideração que soma na nossa rede de crenças sobre algo ou alguém, enquanto a segunda, introduz uma nova consideração que nos exige o abandono ou desvio da nossa atual rede de crenças sobre algo ou alguém. Contudo, segundo Rorty (2002a), tanto a percepção quanto a inferência, alteram “os valores de verdade das sentenças, mas não nosso repertório de sentenças” (Rorty, 2002a, p. 26). Em contraposição,

[...] pensar na metáfora como uma terceira fonte de crenças, e então como uma terceira motivação para reformular nossas redes de crenças e desejos, é pensar na linguagem, no espaço lógico e no domínio da possibilidade como infindos (Rorty, 2002a, p. 27).

Assim, a metáfora é compreendida por Rorty, como “o ponto de crescimento da linguagem” (Rorty, 2002a, p. 26), definição que não deve ser interpretada como oposta à necessidade de uma base racional para os fundamentos de uma sociedade democrática liberal. A metáfora, de maneira diferente, se opõe aos desejos de atingir fundamentações filosóficas infinitamente adequadas e estritamente racionais. Sua condição de possibilidade requer a inexistência de qualquer crença que esteja blindada como inabalável, inquestionável ou eterna. Segundo Malachowski (2002), na compreensão de Rorty,

[...] fenômenos que normalmente não são considerados ‘intelectuais’ em nenhum sentido estrito — como imagens e metáforas — produzem a chave explicativa. São tais fenômenos — em vez de, digamos, ‘proposições’ ou ‘argumentos formalizados’ — que fomentam, sustentam e, em última análise, minam a motivação intelectual. Os pensadores ficam presos a métodos ou proposições filosóficas particulares porque, estejam eles cientes disso ou não, são profundamente atraídos pelas imagens e metáforas incorporadas ou associadas. Portanto, por exemplo, alguns filósofos se tornam

apaixonadamente devotados à filosofia da mente porque sucumbiram à “imagem espelhada” manifestada por várias “metáforas oculares” (Malachowsky, 2002, p. 46).

Todavia, para Rorty (2002a), caberá aos intelectuais dessas sociedades democráticas liberais, auxiliar a coletividade na compreensão de que a linguagem que está disponível no momento é a melhor. Que seu caráter provisório não mudará, mesmo que se mude a linguagem, pois não há uma linguagem ideal a ser alcançada. Isso implica dizer que os termos utilizados por uma dada coletividade são aqueles nos quais, por ora, se depositam convicções e esperanças comuns, mas que não se deve esquecer, também, que eles “estão fadados à obsolescência, que nós sempre precisaremos de novas metáforas, novos espaços lógicos, novos jargões, que nunca haverá um lugar de repouso final para o pensamento” (Rorty, 2002a, p. 33-34).

Ainda na mesma coletânea de artigos, no artigo de título *Heidegger, Kundera e Dickens*, Rorty (2002a, p. 97), propõe uma visão do romancista Dickens como um anti-Heidegger. O argumento rortiano é que enquanto Dickens compreende o Ocidente como aventura contínua, para Heidegger, o Ocidente “exauriu suas possibilidades”. Rorty (2002a), compreende Heidegger como mais um entre tantos filósofos, que traz consigo algo característico da noção nietzschiana, denominada por “padre ascético”. Assim, Rorty (2002a), faz um alerta de maneira geral aos filósofos, sobre o devido cuidado que devem ter, frente a um gosto mais acentuado pela teoria que pela narrativa:

Todos nós, filósofos, temos ao menos um pouco do padre ascético em nós. Nós todos ansiamos por essência e compartilhamos um gosto pela teoria enquanto oposta à narrativa. Se tivéssemos essas preferências, provavelmente teríamos ido trabalhar com outra coisa. Dessa forma, temos de ser cuidadosos quanto a não deixar esse gosto nos seduzir para a pressuposição de que, quando se trata de outras culturas, somente nossos correlatos, aqueles que possuem gostos similares aos nossos próprios, são fontes seguras de informação. Devemos permanecer alertas quanto à possibilidade de que a filosofia comparativa não apenas não seja uma via privilegiada para a comparação intercultural, mas seja até mesmo uma distração de uma tal comparação. Pois pode vir à tona que realmente não estamos comparando nada mais do que as adaptações de um único tipo de caráter transcultural a diferentes ambientes (Rorty, 2002a, p. 101).

Os filósofos anseiam por estarem acima da linguagem da comunidade, ao nível de uma linguagem pura, alheia ao prazer, a dor e ao sofrimento. Assim, para Rorty (2002a), de forma geral, uma linguagem voltada para o inefável, caracteriza a maior parte das filosofias, pois os filósofos acreditam que o inefável ocupa algum nível e eles desejam alcançá-lo. Tal ascetismo, metaforicamente, para Rorty (2002a), anseia por

*asseio* e encara o sexo como *sujo*. Mantém, assim, numa escala crescente de valor, primeiramente a mulher, em seu lugar de subordinação, seguida dos comerciantes malcheirosos, logo após vêm os guerreiros varonis e por fim o padre, como o “mais varonil, pois para ele o importante não é o *falus* carnal, mas o imaterial – [...] a luz no fim do túnel de um modo que o guerreiro nunca poderia alcançar” (Rorty, 2002a, p. 102).

Não obstante, não se pode desconsiderar os aspectos historicamente úteis, relevantes e necessários decorrentes do idealismo ascético. Segundo Rorty (2002a), sem a atuação dos idealistas ascéticos, a humanidade estaria desprovida de sentido, e não teriam se desenvolvido, nem no Ocidente nem no Oriente, culturas tão diversas e significativas, tampouco teria ocorrido o enriquecimento das linguagens. Foram esses idealistas que estimularam o rompimento com tradições consolidadas e geraram o impulso em direção a um futuro desconhecido.

Todavia, toda a contribuição para a cultura derivada do idealismo ascético ainda não é suficiente para aproximar os tipos de caráter presentes nas descrições elaboradas pelo padre daquelas produzidas pelo romancista. Conforme Rorty (2002a, p. 103), enquanto o gosto do primeiro tende a privilegiar uma descrição específica dentro da diversidade de interpretações possíveis de um mesmo evento, o gosto do segundo valoriza a totalidade da pluralidade de descrições existentes. Assim, o padre manifesta preferência por “teoria, simplicidade, estrutura, abstração e essência”, ao passo que o romancista privilegia “narrativa, detalhe, diversidade e acidente”.

A diferença entre os tipos de caráter nas descrições de origens distintas pode ser analisada à luz da abordagem rortyana sobre as considerações de Paul de Man<sup>19</sup>. Em seu artigo *De Man e a esquerda cultural americana*, Rorty (2002a, p. 178) enfatiza a expressão demaniana “a falácia da expressão imediata”, que consiste na suposição de que “o signo e o significado podem coincidir”. Aqueles que subscrevem a essa falácia são, em essência, o que Derrida denominou de “logocêntricos”. Para o logocêntrico, “a linguagem está em seu melhor quando é perfeitamente transparente à realidade – ‘idêntica com seus objetos’, como Aristóteles e Hegel colocaram (Rorty, 2002a, p. 178). Em contraste, os antilogocentristas sustentam que “a verdade não é uma questão de transparência ou de correspondência com a realidade, mas antes

---

<sup>19</sup> Paul de Man (1919–1983), nascido Paul Adolph Michel Deman, foi um crítico literário e teórico literário americano nascido na Bélgica. Ele era conhecido particularmente por importar abordagens filosóficas alemãs e francesas para os estudos literários e a teoria crítica anglo-americanos.

uma questão de relacionar pensamentos ou signos uns com os outros” (Rorty, 2002a, p. 179).

A singularidade do pensamento de De Man, conforme destacado por Rorty (2002a, p. 179-180), reside no reconhecimento de que a literatura constitui, por si só, uma das duas formas de utilização da linguagem na cultura. Nesse âmbito, a literatura revela a “nadidade das coisas humanas” e evidencia a “impossibilidade de realizar o desejo humano central”. Sob essa perspectiva, a linguagem, quando considerada filosoficamente, manifesta “sua verdadeira natureza relacional”, afastando-se de qualquer pretensão de transparência absoluta ou de correspondência direta com a realidade.

Assim, para De Man, conforme Rorty (2002a, p. 180), a literatura está separada dos outros usos da linguagem, por deter um poder de tornar manifesta a incapacidade humana de escapar da sua própria condição:

Ao invés de pensar em nós mesmos como vivendo de acordo com os constrangimentos estabelecidos pela natureza da realidade física e com os ditames dos imperativos morais, nós precisamos pensar em nós como “(incapazes) de escapar de uma condição que é percebida como sendo insustentável”. “O caráter distintivo da literatura”, de Man diz, é tornar essa incapacidade manifesta (Rorty, 2002a, p. 180).

Contudo, para Rorty (2002a, p. 180), a postura de De Man, ao conferir à literatura uma seletividade enquanto forma específica de utilização da linguagem, parece derivar de um “repúdio à imagem tradicional logocêntrica do ser humano como um ser cognoscente”. Em contraste, na perspectiva pragmatista, refletir sobre o poder da literatura em relação a outras formas de uso da linguagem implica, sobretudo, considerar a liberdade frente às múltiplas possibilidades de escolha, especialmente em contextos de incerteza ou caos.

O privilégio conferido à literatura em geral, e às obras romanescas em particular, pelo pragmatismo, conforme Rorty (2002a), distingue-se da perspectiva de De Man ao derivar de uma concepção de sociedade cujo vocabulário moral se constrói a partir de narrativas, refletindo um desinteresse por questões metafísicas. Para Rorty, as preocupações centrais relacionam-se à promoção de uma maior solidariedade entre os indivíduos de um mesmo grupo, alcançada por meio da tolerância e da boa convivência locais, e não por conquistas de caráter histórico ou mundial. Nesse sentido, Calder (2006) observa que:

Isso se explica pelas alegações que Rorty faz sobre o papel da redescritção, o que sugere *tanto* que, em termos de alegações de conhecimento, vale tudo (ou que qualquer coisa, em qualquer medida, pode ser trabalhada para

parecer verdadeira ou falsa ao ser redescrita), *quanto* que a verdade e as normas sociais são deriváveis apenas da crença do consenso dominante (Calder, 2006, p. 58).

Para Rorty (2002a), os anseios metafísicos que tradicionalmente motivaram a filosofia parecem ter gerado, tanto no Ocidente quanto no Oriente, uma espécie de animosidade em relação ao próprio Ocidente. Esse ódio, segundo o filósofo, advém da busca pela pureza, característica do ideal ascético compartilhado por ambas as regiões. Uma vez superados tais anseios, Rorty (2002a, p. 113) sugere que “haverá uma chance melhor de encontrar algo distintivo no Ocidente que possa ser útil ao Oriente, e vice-versa”.

### **2.3.2 Nabokov e a crueldade intrínseca**

Para Rorty (1994), mesmo nas filosofias de Nietzsche ou de Heidegger não se encontra um fundamento capaz de sustentar a tese liberal segundo a qual a crueldade constitui a pior ação que praticamos. A validade dessa tese decorre, antes, da “força da tese de Sellars, segundo a qual não estamos sujeitos a obrigações que não sejam as ‘intenções-nós’ das comunidades com que nos identificamos” (Rorty, 1994, p. 245). Longe de um etnocentrismo de tipo universalizante — como aquele expresso na fórmula “nós, humanos” —, a tese de Sellars introduz a noção de *identificação* como um vínculo constitutivo. Esse vínculo manifesta-se, por exemplo, no “nós, liberais” de Rorty, que, além de eleger a crueldade como a pior coisa que fazemos, mantém uma atitude de desconfiança em relação a toda tentativa de compreensão de cunho etnocentrista. Trata-se, portanto, de uma capacidade que, conforme Rorty (1994, p. 246),

[...] é a capacidade de distinguir entre a questão de saber se você e eu partilhamos o mesmo vocabulário final e a questão de saber se você está a sofrer. Distinguir estas questões torna possível distinguir questões públicas de questões privadas, questões sobre dor de questões sobre o sentido da vida humana, o domínio do liberal do domínio do ironista. Torna, assim, uma mesma pessoa ser ambos.

Portanto, os participantes dessa cultura não seriam mais orientados pela busca do conhecimento e da verdade, uma vez que o ideal de alcançar e traduzir a realidade por meio de uma linguagem perderia sua centralidade. Em seu lugar, abrir-se-ia a possibilidade de compreender o mundo a partir da infinitude das redescições. A

produção intelectual de cada geração consistiria, assim, em um conjunto de redescrições daquilo que foi elaborado pela geração anterior, de modo a

[...] oferecer aos nossos descendentes uma maneira de descrever as maneiras de descrever com que deparamos – uma descrição das descrições que a raça desenvolveu até agora. Se tomarmos “o nosso tempo” como sendo “a nossa visão dos tempos anteriores”, de tal modo que, à maneira hegeliana, cada idade do mundo recapitula todas as anteriores, então uma cultura pós-Filosófica concordaria com Hegel, que a filosofia é “o seu próprio tempo apreendido em pensamentos” (Rorty, 1999a, p. 42).

Para o filósofo, quando o termo *racional* passa a ser compreendido sob esse prisma, sua oposição à irracionalidade deixa de coincidir com a distinção tradicional entre os domínios das ciências e das artes, passando a remeter, sobretudo, à ideia de “concordância não forçada” (Rorty, 2002b, p. 59). Ser racional, nesse contexto, significa possuir a capacidade de argumentar em qualquer área sem impor pontos de vista relativos à religião, à ciência ou à literatura, evitando, assim, o “dogmatismo, o defensivismo e a indignação injusta” (Rorty, 2002b, p. 58). Nesse sentido, Malachowski (2002) observa que Rorty propõe não apenas a primazia da imaginação em relação à razão, mas também a priorização das questões práticas em detrimento da própria filosofia, tal como na política.

Para Rorty (1994), Nabokov foi um romancista que abordou a crueldade a partir de sua inscrição nas experiências ordinárias dos indivíduos. O escritor russo-americano, por meio de alguns de seus romances, conduz o leitor a reconhecer “o modo como a busca privada da bem-aventurança estética produz crueldade” (Rorty, 1994, p. 185). *Lolita* (1955) e *Pale Fire* (1962) constituem, nesse sentido, as duas obras centrais de Nabokov que tematizam um tipo específico de crueldade, apresentando, respectivamente, as figuras de Humbert Humbert e Charles Kinbote como personagens centrais.

A crueldade característica desses dois personagens, tal como destacada por Rorty (1994), refere-se a uma forma de crueldade própria de indivíduos — ou personagens — que, ao mesmo tempo em que são cruéis, possuem uma marcada aptidão para o êxtase estético. Trata-se de figuras que conduzem o leitor à reflexão acerca da existência de sujeitos que reúnem simultaneamente traços considerados moralmente positivos e negativos, evidenciando a possibilidade “de haver assassinos sensíveis, estetas cruéis, poetas impiedosos” (Rorty, 1994, p. 198). O prazer experimentado por esses personagens deriva de uma obsessão tão radical que, nos universos particulares que constroem para si, tornam-se incapazes de reconhecer o

sofrimento e a própria humanidade do sujeito por eles objetificado. Esse constitui um primeiro tipo de crueldade ao qual os filósofos, compreendidos como “ironistas liberais” no âmbito da filosofia concebida como uma “utopia liberal”, conforme proposta por Rorty, tornam-se suficientemente sensíveis para perceber. Segundo Malachowski (2002), o leitor dessas obras

[...] apreende as subtilezas de tipos especiais de crueldade — “as maneiras pelas quais determinados tipos específicos de pessoas são cruéis com outros tipos específicos de pessoas” (CIS 141). Aqueles que pertencem a essa categoria podem escrever sobre psicologia, mas “os livros mais úteis desse tipo são obras de ficção que exibem a cegueira de uma certa pessoa para a dor de outro tipo de pessoa” (CIS 141). A cegueira para a dor de Anna exibida por alguns dos personagens de Ana Karenina de Tolstói é o tipo de coisa que Rorty tem em mente. Ele acha que ao ler o que escritores habilidosos têm a dizer sobre tal cegueira, seremos ajudados a evitar involuntariamente exibir algo parecido em nós mesmos (Malachowsky, 2002, p. 119).

Toda a preocupação de Nabokov com o tema da crueldade — perceptível tanto na construção de seus personagens quanto explicitada em sua autobiografia — não é, contudo, suficiente para sustentar a tese de que o romancista nutria igualmente uma preocupação sistemática com a solidariedade humana. Conforme observa Rorty (1994), “Nabokov ficava terrivelmente magoado ao recordar a dor que poderia inadvertidamente ter provocado a um colega de escola ou a uma ama” (Rorty, 1994, p. 199). Em *Pale Fire*, por exemplo, os personagens parecem evidenciar a intensidade desse temor em relação à crueldade que tanto o inquietava. Kinbote e Humbert são figuras nabokovianas cujo grau de obsessão é tão excessivo que se tornam completamente insensíveis e, conseqüentemente, desinteressadas por tudo aquilo que afeta outras pessoas. No entendimento de Rorty, entretanto, o drama exposto por esses personagens representa “a forma particular de crueldade com que Nabokov mais se preocupava — a incuriosidade” (Rorty, 1994, p. 199). *Lolita* é, assim, compreendida por seu autor nos seguintes termos:

(...) *Lolita* não encerra nenhuma moral. Para mim, uma obra de ficção só existe na medida em que me proporciona aquilo a que chamei de forma primária bem-aventurança estética (*aesthetic bliss*), isto é, uma sensação de estar de alguma maneira, algures, ligado a outros estados em que a arte (a curiosidade, a ternura, a amabilidade, o êxtase) é norma. Não há muitos livros assim. Tudo o resto ou são bagatelas de momento (*topical trash*) ou é aquilo a que alguns chamam Literatura de Ideias, e que frequentemente são bagatelas de momento apresentadas em grandes blocos de gesso cuidadosamente transmitidos de geração em geração até que alguém chegue com um martelo e assente uma boa martelada em Balzac, em Gorki, em Mann (Nabokov, *On a book entitled Lolita*, In *Lolita* (Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 313; Rorty, 1994, p.183).

Segundo a interpretação de Rorty (1994), não é fortuito que a curiosidade figure como o primeiro dos quatro traços atribuídos por Nabokov ao artista, seguida da ternura, da amabilidade e do êxtase. Para o filósofo, não apenas a enumeração desses atributos, mas também a ordem em que são apresentados, revela um conflito interno do artista, bem como seu receio de se expor por meio da própria obra de arte. A lista procura, assim, articular dimensões morais e estéticas, sugerindo a imagem de um artista simultaneamente terno e curioso. Trata-se de um artista cuja criação não estaria orientada exclusivamente para suas próprias fantasias, mas também para as fantasias alheias — “um poeta não obsessivo, mas, ainda assim, um poeta cujos poemas fossem capazes de produzir êxtase” (Rorty, 1994, p. 201).

Rorty (1994) sustenta que Nabokov tinha plena consciência — e igualmente receio — da incompatibilidade entre o êxtase e a ternura. Tal tensão manifesta-se na oposição entre sua obra literária e sua “retórica esteticista”, bem como entre a busca por autonomia individual e o sentimento de solidariedade, ou ainda entre a ação e o discurso de muitos de seus personagens. Segundo o filósofo, Nabokov expõe esse temor por meio de duas figuras centrais de sua produção romanesca — Humbert e Kinbote, protagonistas de *Lolita* e *Pale Fire*, respectivamente —, que constituem o ponto culminante de sua obra. Por meio desses personagens, Nabokov evidencia, conforme a interpretação de Rorty (1994), a “incuriosidade” que os caracteriza e, conseqüentemente, a ausência de curiosidade em relação aos outros, diretamente vinculada às suas obsessões. Para Rorty (1994):

Este tipo particular de gênio/monstro — o monstro da incuriosidade — é o contributo de Nabokov para o nosso conhecimento das possibilidades humanas. Creio que só alguém que recebeu estar a executar em parte um autorretrato poderia ter prestado este contributo especial (Rorty, 1994, p. 203-204).

O “monstro da incuriosidade” manifesta-se em *Lolita*, segundo a interpretação de Rorty (1994), a partir do próprio Nabokov. A primeira evidência dessa manifestação ocorre no posfácio ao romance, no qual o autor chama a atenção para a falta de atenção de Humbert que, absorvido por sua obsessão, mostra-se inteiramente alheio ao sofrimento de um barbeiro que tenta compartilhar com ele a dor causada pela perda de seu filho. A segunda evidência encontra-se no próprio corpo do romance, quando Humbert comenta a carta que Charlotte, mãe de Lolita, lhe escreveu, na qual expressa seu pedido de casamento. Ao transcrever a carta, Humbert reconhece que Charlotte expõe seu sofrimento decorrente da perda precoce de um filho — irmão de Lolita —



falecido aos quatro anos de idade, mas admite ter deixado de ler ao menos metade do texto. Em contraste, essa mesma “incuriosidade”, caracterizada como uma completa insensibilidade diante do sofrimento alheio, encontra seu fundamento na “curiosidade” despertada por objetos capazes de produzir êxtase estético e desejo obsessivo, descritos pelo próprio Humbert como “regiões indistintas e adoráveis que se dava o caso de serem lúcida e absolutamente proibidas para mim, nos meus trapos poluídos e nas minhas miseráveis convulsões” (Rorty, 1994, p. 205–206).

A necessidade da inclusão de um posfácio em *Lolita* decorre, segundo a interpretação de Rorty (1994), da consciência de Nabokov de que muitos de seus leitores não seriam capazes de apreender a intensidade da dor implicada na morte de um irmão pequeno — tal como vivenciada por Lolita — ou na perda de um filho, como no caso do barbeiro de Kasbeam. Considerando o próprio caráter de Humbert, já seria esperado que o personagem não apresentasse qualquer reação ou manifestação de sensibilidade diante desses acontecimentos. Contudo, Nabokov também antecipava que seus “leitores ideais” seriam poucos e que a maior parte do público não reagiria às provocações da narrativa. Desse modo, *Lolita* assume, para Rorty (1994), um caráter moral. Na medida em que o romance incita o leitor a prestar maior atenção às próprias ações, ele também o convoca a examinar sua disposição para ouvir e sentir o “quê” e o “porquê” das histórias que lhe são narradas. As pessoas podem estar expressando sofrimento e, quando esse sofrimento não é reconhecido, tal indiferença pode contribuir para que ele se intensifique.

De modo análogo ao que realiza com a figura de Humbert em *Lolita*, Nabokov constrói em *Pale Fire* outro personagem de traços sociopáticos, Kinbote. Trata-se de duas personagens que, embora apresentem características psicóticas, são capazes de narrar as próprias histórias e de dimensionar com precisão o impacto que seus relatos poderiam exercer sobre leitores considerados “normais”, uma vez que, como observa Rorty (1994, p. 207), “os psicóticos são, afinal, muito mais imaginativos do que o resto de nós”. Kinbote oscila entre a curiosidade, quando o objeto de interesse são jovens rapazes, e o tédio, quando o tema lhe é indiferente — oscilação semelhante àquela apresentada por Humbert, cuja atenção se intensifica apenas quando o assunto é Lolita. As relações estabelecidas entre Humbert e Lolita, Humbert e o barbeiro de Kasbeam, bem como entre Kinbote e Shade, expressam, segundo

Rorty (1994), uma indiferença perturbadora de muitos indivíduos em relação aos outros, configurando uma forma de crueldade que tem origem na “incuriosidade”.

Em *Pale Fire*, apesar das inúmeras diferenças que os separam, Kinbote e Shade mantêm uma relação que pode ser caracterizada como uma forma de companheirismo artístico. A semelhança mais significativa entre esses dois personagens, segundo a leitura de Rorty (1994), reside na maneira como ambos compreendem a figura dos loucos e dos tiranos. Tanto os primeiros como os últimos são interpretados por Kinbote e por Shade como sujeitos obcecados por ideias gerais. Shade assume, nesse ponto, uma posição radical, na medida em que não demonstra qualquer apego a tais ideias. Kinbote, por sua vez, embora menos radical, revela inclinações por algumas delas, em especial pela noção de “esteticismo”.

Rorty (1994) concebe o “esteticismo” em dois sentidos distintos. Em seu sentido negativo, o esteticismo compreende a linguagem como algo independente do autor, dotado de um poder quase de origem divina, e reduz o estético a uma questão predominantemente formal. Em seu sentido positivo, por outro lado, a linguagem é entendida como dependente do autor, e o estético passa a ser concebido como uma questão de conteúdo e de experiência vivida. Nesse contexto, Rorty (1994, p. 210) caracteriza Nabokov como “o romancista [que] não tinha interesse em ser um esteta, ainda que Nabokov, o teórico, não pudesse imaginar melhor descrição da sua própria prática”. Assim, aquilo que a prática literária de Nabokov oferece de mais significativo — conforme a interpretação de Rorty (1994) — e que se revela esteticamente fecundo e filosoficamente relevante para o projeto rortiano de uma “utopia liberal”, cujo objetivo último é a promoção da solidariedade humana, reside no fato de que sua ficção romanesca nabokoviana funciona como uma fonte privilegiada de provocação e reflexão acerca de nossas formas de agir, tanto em relação a nós mesmos quanto em relação aos outros.

Nabokov teria elaborado aquilo que pode ser compreendido como uma mitologia privada. Seus mitos foram concebidos, por um lado, como a representação de uma elite literária destinada à imortalidade e, por outro, em contraste com a imagem que o próprio autor preservava de seu pai — um homem que acreditava na possibilidade de “ideias gerais sobre medidas gerais para o bem-estar geral” (Rorty, 1994, p. 211). Desse modo, os melhores romances de Nabokov são, segundo a interpretação de Rorty (1994), aqueles nos quais o escritor expõe, por meio de seus

personagens, o seu próprio conflito: a necessidade de recorrer a ideias gerais, ao mesmo tempo em que não deposita nelas uma crença efetiva.

### 2.3.3 Orwell e a crueldade extrínseca

Para Rorty (1994), Orwell foi um romancista que dedicou grande parte de sua obra à tematização da crueldade. Diferentemente da crueldade que tanto inquietava Nabokov — de caráter intrínseco e vinculada à vida privada e às obsessões individuais —, a crueldade retratada por Orwell apresenta-se como algo que provém do exterior, incidindo sobre os indivíduos a partir de estruturas políticas e sociais. O escritor, nascido em Motihari, na então Índia Britânica, não apenas auxilia o leitor a compreender a crueldade a partir da perspectiva das vítimas, mas também permite penetrar em sua lógica interna, articulando “a ligação sentida de forma indistinta entre arte e tortura” (Rorty, 1994, p. 185). Segundo Rorty (1994), Orwell, por meio de sua obra, adverte tanto para a ascensão de formas oligárquicas do comunismo, cujo poder representava um perigo concreto, quanto para a existência de alternativas políticas possíveis. Trata-se, assim, de um segundo tipo de crueldade que os filósofos, compreendidos como “ironistas liberais” no âmbito da filosofia concebida como uma “utopia liberal”, conforme proposta por Rorty, tornam-se capazes de reconhecer a partir das obras literárias que leem. Segundo Malachowski (2002), trata-se de um tipo de crueldade cujos efeitos são retratados pelo romancista

[...] em uma escala social e [ele] escreve os livros que nos ajudam a formar nossa consciência social, livros sobre tópicos como escravidão, pobreza e preconceito (CIS: 141). Estes incluem *The Condition of the Working Class in England* e os relatórios de jornalistas investigativos e comissões governamentais, mas também romances como *Uncle Tom's Cabin*, *Les Misérables*, *Sister Carrie*, *The Well of Loneliness* e *The Black Boy* (CIS: 141) (Malachowsky, 2002, p. 119).

Orwell e Nabokov foram romancistas que divergiam profundamente quanto àquilo que compreendiam como os dons próprios de um escritor. Ainda assim, assim como os filósofos Proust, Nietzsche e Heidegger, cada um deles, por meio de estilos singulares e inconfundíveis, mostrou-se brilhante e bem-sucedido na realização de seus respectivos ideais (Rorty, 1994).

Assim, Rorty (1994), que compreende a linguagem como o meio que torna possível qualquer verdade ou fato moral no mundo, propõe uma leitura tanto de Nabokov quanto de Orwell como leitura de possíveis redescrições. Para o filósofo, as

redescrições elaboradas por Nabokov em *Lolita* e *Pale Fire*, bem como por Orwell em 1984 e *Animal Farm*, são capazes de “sensibilizar um público para casos de crueldade e de humilhação que esse público não tinha notado” (Rorty, 1994, p. 217).

No caso específico de *Animal Farm*, Orwell, ao empregar uma linguagem acessível ao público infantil, consegue redescrever de forma ficcional os debates políticos de esquerda, ao mesmo tempo em que elabora uma crítica autêntica a personalidades e acontecimentos históricos de seu século. Em 1984, nas duas primeiras partes do romance, o autor conduz inicialmente a humanidade à reflexão sobre uma “possibilidade técnica de igualdade humana” (Rorty, 1994, p. 220) e, na terceira e última parte, por meio do personagem O’Brien, apresenta a possibilidade de que “a mesma evolução que tornara tecnicamente possível a igualdade humana poder tornar possível a escravatura perpétua” (Rorty, 1994, p. 220). Essa previsão foi formulada por Orwell, conforme Rorty (1994):

[...] convencendo-nos de que nada na natureza da verdade, do homem ou da história, iria bloquear esse cenário, do mesmo modo que não iria subscrever o cenário que os liberais tinham utilizado entre as duas guerras. Convinceu-nos de que todos os dotes intelectuais e poéticos que tornaram possíveis a filosofia grega, a ciência moderna e a poesia romântica poderiam um dia ser empregues no Ministério da Verdade (Rorty, 1994, p. 220).

O personagem O’Brien foi concebido por Orwell como uma advertência à humanidade sobre o perigo representado por determinadas personalidades políticas. Segundo Rorty (1994), o romancista buscava evidenciar a inconsistência da propaganda soviética e a elevada probabilidade de que ela gerasse indivíduos dessa natureza — pessoas que, manipuladas por uma “verdade escolhida”, acabariam por abdicar de suas próprias liberdades e, muito provavelmente, se tornariam “cegos pela ideologia” (Rorty, 1994, p. 221). Tais indivíduos, em sua cegueira ideológica, se tornariam tão sádicos quanto os personagens nabokovianos intrinsecamente cruéis e marcados pela incuriosidade, como Humbert e Kinbote.

Para Orwell, segundo a interpretação de Rorty (1994), não existe uma natureza humana universal que incorpore um sentimento inato de solidariedade ou que possa servir como ponto de referência moral absoluto. O que se socializou no ser humano é, antes, a capacidade de utilizar a linguagem e, por conseguinte, a possibilidade de compartilhar crenças e desejos. Todavia, essa socialização, para Orwell, será sempre particular aos grupos que falam a mesma linguagem, permitindo-lhes “discutir crenças e desejos particulares com espécies particulares de pessoas” (Rorty, 1994, p. 222). Dessa forma, a socialização sempre decorrerá de uma contingência histórica, mesmo

quando organizada por instituições como o “Ministério da Verdade”. Para Rorty (1994), além da dor, que estabelece vínculos entre os seres humanos e entre estes e os demais animais, nada mais os vinculam de forma universal.

O'Brien, dessa forma, demonstra consciência da dor física, a qual pode ser experimentada tanto por seres humanos quanto por animais, mas recorre a uma forma específica de crueldade capaz de atingir exclusivamente os primeiros. Diferentemente dos outros animais, todo ser humano pode ser submetido a um tipo particular de sofrimento, inicialmente provocado pelo “desmantelamento forçado das estruturas particulares da linguagem e de crença nas quais foram socializados (ou que se orgulham de ter formado por si próprios)” (Rorty, 1994, p. 222), e, subsequentemente, pela reorganização dessas estruturas e crenças em conformidade com os interesses e ideais do torturador. O elemento central dessa forma de tortura reside na irreversibilidade das ações que o indivíduo torturado é obrigado a praticar, como exemplificado pelo personagem Winston, em *1984*, que é levado a desejar que os ratos mordam o rosto de Júlia em seu lugar.

Segundo Rorty (1994), a intenção sadística de O'Brien é analisada de forma detalhada por Elaine Scarry em *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (*O Corpo em Dor: a Construção e a Desconstrução do Mundo*). Na obra, Scarry fundamenta seu estudo sobre a tortura em um extenso conjunto de fontes, entre as quais se destacam numerosos documentos compilados pela Anistia Internacional. Para a autora, conforme citado por Rorty (1994, p. 222), a essência dessa forma de tortura consiste em “fazer a pessoa fazer ou dizer coisas — e, se possível, querer e desejar coisas, pensar coisas — de tal modo que mais tarde não seja capaz de enfrentar o fato de as ter feito ou pensado”.

Assim, a crueldade da tortura, compreendida a partir da leitura rortyana de *1984*, de Orwell, não tem como objetivo principal alcançar a obediência, nem convencer os torturados a abandonar suas próprias crenças ou, inversamente, reafirmá-las; o verdadeiro objeto da tortura é, sobretudo, a própria tortura (Rorty, 1994). O'Brien é, para Rorty (1994), um personagem que narra uma história que já não pode ser alterada, ao mesmo tempo em que demonstra que, caso certas ações não sejam tomadas, o ciclo de repetição se perpetuará. Conforme o filósofo, em seu romance *1984*:

Orwell conseguiu, através de hábeis alusões e de extrapolações do que aconteceu a pessoas reais em locais reais — coisas que hoje em dia sabemos

continuam a acontecer – convencer-nos de que O'Brien é uma personagem – tipo plausível de uma sociedade futura possível, uma sociedade em que os intelectuais terão aceitado o facto de as esperanças liberais não terem possibilidades de realização (Rorty, 1994, p. 229).

A perspectiva de Rorty (1994), contudo, distancia-se do pessimismo radical em relação à crueldade humana que Orwell expressa em sua ficção *1984*. Para o filósofo, o pensamento liberal não deve abdicar da ideia de um mundo mais digno, livre e pacífico. Ele sustenta que, embora não possamos contar com um sentido claro dos meios para alcançar esse mundo ideal nem com uma definição precisa daquilo pelo qual devemos nos empenhar, também não é possível generalizar a ideia de ser humano com base em criaturas psicologicamente extremas ou inimagináveis, como os personagens O'Brien e Humbert Humbert. Nesse contexto, O'Brien pode ser compreendido como o “monstro da curiosidade” orwelliano, em oposição ao “monstro da incuriosidade”, representado por Humbert em *Lolita*, de Nabokov.

Na interpretação de Rorty (1994), Orwell, em *1984*, apresenta o processo de socialização como algo fundamentalmente acidental, condicionado pelas ideologias dominantes em cada período histórico. O autor demonstra que, mesmo quando os acontecimentos presentes de uma determinada época parecem indicar um futuro promissor para uma cultura específica, não existe qualquer garantia de que tal resultado venha a se concretizar. Conforme Rorty (1994), para Orwell:

[...] pode *ter apenas acontecido* que a Europa começasse a apreciar os sentimentos benévolos e a ideia de uma humanidade comum [...], pode *apenas acontecer* que o mundo acabe governado por pessoas a quem falem quaisquer desses sentimentos e quaisquer dessas moralidades (Rorty, 1994, p. 231).

Segundo a interpretação de Rorty (1994), a recusa de Orwell em reconhecer a possibilidade de um “indivíduo autônomo” integra uma negação mais ampla: nela, o acaso assume caráter fundamental, de modo que não há mais nada “com que se possa contar para travar ou eventualmente inverter tais sequências acidentais” (Rorty, 1994, p. 231).

O'Brien, personagem de Orwell, é, segundo a perspectiva metaficcional de Rorty (1994, p. 234), apresentado em *1984* como “o último ironista da Europa – alguém que é empregado da única maneira que o fim da esperança liberal permite que a ironia seja empregue”. Para o filósofo, embora exista uma diferença significativa entre o O'Brien orwelliano e o filósofo enquanto ironista rortiano, o personagem, ao tornar-se “mestre do pensamento duplo e não estar perturbado com dúvidas sobre si

próprio ou sobre o Partido”, ainda preserva “os *dons* que, numa época em que o pensamento duplo ainda não tinha sido inventado, teriam feito dele um ironista”.

Portanto, para Rorty (1994), tanto Nabokov quanto Orwell são romancistas que, por meio de suas obras e de seus personagens, revelam a maleabilidade não apenas dos dons intelectuais, mas também do instinto sexual humano. Suas narrativas evidenciam a inexistência de um “eu ‘natural’ que prefira a amabilidade à tortura ou à tortura à amabilidade – do que membros musculosos ou genitais sensíveis” (Rorty, 1994, p. 234). Para o filósofo, são muitos e pequenos fatos contingentes que determinam os perfis de nossos futuros dirigentes, e não o caráter de nossas relações com a verdade ou com a justiça.

Ao longo deste capítulo, defendemos que o trabalho intelectual de Rorty na formulação de uma metafilosofia solidarista teve o mérito de romper com uma filosofia essencialista e metafísica, redescrivendo a filosofia como uma edificação e abrindo caminho para a construção de novos vocabulários voltados a uma abordagem metaficcional. O capítulo seguinte desta tese utilizará o vocabulário rortiano para analisar as redescritões narrativas presentes em docudramas.

### 3. O NEOPRAGMATISMO DE RORTY E A NARRATIVA DOCUDRAMÁTICA

O presente capítulo tem como objetivo estabelecer uma relação argumentativa entre a filosofia neopragmatista de Rorty e a narrativa docudramática, enfatizando seu potencial para fins práticos voltados à promoção da solidariedade humana. Consideramos o docudrama como uma ferramenta privilegiada de redescritção, capaz de reinterpretar fatos históricos e trajetórias biográficas de personalidades em contextos socioculturais específicos. Nesse sentido, a narrativa docudramática permite a construção de novas perspectivas sobre o passado e o presente, oferecendo ao espectador a oportunidade de refletir criticamente sobre experiências humanas diversas, ampliando a empatia e favorecendo o reconhecimento de outros como “companheiros no sofrimento”, em consonância com a proposta rortyana de filosofia edificante.

Na primeira seção deste capítulo, intitulada *O docudrama como ferramenta de redescritção*, buscamos inicialmente argumentar que as tentativas de pragmatistas como Dewey, e posteriormente de Rorty, de conferir à filosofia uma função crítica, social e artística, configuraram oportunidades significativas para superar a busca por fundamentos e verdades universais, sobretudo diante do esgotamento desse modelo epistemológico tradicional. No âmbito da redescritção pragmatista rortyana, a filosofia deve ser compreendida também como uma forma de literatura ou poesia, capaz de produzir descrições possíveis do mundo, ao invés de pretender representá-lo de maneira objetiva.

Rorty propõe uma espécie de “virada literária” na filosofia, rompendo com a tradição fundacionalista ocidental e aproximando a reflexão filosófica da cultura e das preocupações cotidianas, com o objetivo de enriquecer a vida humana por meio da criação de novas narrativas e perspectivas. Nesse contexto, o docudrama pode ser compreendido como uma ferramenta da filosofia redescritiva rortyana, atuando como instrumento capaz de oferecer múltiplas leituras da realidade e ampliar a sensibilidade do espectador. Em seguida, serão destacadas as características centrais da narrativa docudramática, de modo a sustentar que o docudrama constitui uma arte de significativo poder persuasivo. Por outro lado, também serão examinados limites à liberdade criativa, decorrentes de fatores como censura estatal, normas morais e



controles ideológicos, evidenciando tensões entre a prática artística e o exercício de redescrição.

Na segunda parte deste capítulo, a tese se concentrará nas *Variações docudramáticas e aspectos estruturais dos docudramas*. Buscaremos estabelecer um diálogo com autores especializados em mídias, cinema e docudrama, com o objetivo de mapear o estado da arte nesse campo e evidenciar as distinções entre as diferentes formas de docudrama. Serão abordadas questões centrais, como os vínculos entre realidade e recriação nos docudramas cinematográficos, a diferenciação entre produções de base histórica e de base biográfica, bem como exemplos representativos de cada modalidade. Além disso, será realizado um exame crítico dessas ferramentas, visando avaliar sua adequação aos propósitos da filosofia solidarista e redescritiva proposta por Rorty, destacando seu potencial para induzir reflexão, empatia e solidariedade humana.

A crítica rortyana à noção cartesiana de mente e ao predomínio do “mental” na filosofia pós-cartesiana, também encontra eco no universo crítico cinematográfico, indicando posições que se aproximam do projeto de Rorty de uma filosofia voltada para uma “utopia liberal”. Para Downing<sup>20</sup> (2010, p. 153-154):

Descartes argumenta que se nos deparássemos com uma máquina que tivesse a aparência exata de um macaco orgânico vivo, seríamos incapazes de diferenciá-los, pois eles não difeririam em essência. Não seríamos, no entanto, ele afirma, enganados por uma máquina em forma humana, pois os seres humanos possuem como essência algo que os diferencia tanto de animais quanto de máquinas. [...] essa ideia de essência privilegiada da humanidade, expressa no século XVII, é uma que continuou a exercer força considerável em nossas imaginações e a definir nossa percepção de nós mesmos como humanos. Pós-modernismo e seu desdobramento pós-humanismo, podem ser os modos de pensar nos quais tais certezas sobre a singularidade do ser humano podem ser questionadas e sujeitas à suspeita. Nosso vínculo com uma ideia fixa da essência humana pode – e deve – ser proveitosamente afrouxado.

Trata-se, portanto, para Downing (2010), de um pós-humanismo que, emergindo como desdobramento do pós-modernismo, se configura como crítica ao racionalismo cartesiano. Tal tendência pode ser observada na análise de diversos

---

<sup>20</sup> Lisa Downing (1974) é formada em Línguas, Literaturas e Pensamento Europeus Modernos pela Universidade de Londres e pela Universidade de Oxford. Concluiu seu doutorado (DPhil) em Oxford sob a orientação do Prof. Malcolm Bowie, com foco em literatura francesa e necrofilia, que se tornou seu primeiro livro. A pesquisa de Downing explora uma gama de tópicos interdisciplinares, incluindo a formação cultural e discursiva de sujeitos como assassinos, extremistas e “mulheres egoístas” na literatura, no cinema e na sociedade, que a tornou mais conhecida por seu trabalho em estudos de gênero, estudos de sexualidade, teoria *queer* e teoria crítica. Suas publicações incluem *Patrice Leconte* (2004), *From Perversion to Purity: The Stardom of Catherine Deneuve* (2007), and *The Cambridge Introduction to Michel Foucault* (2008).

filmes, entre eles a quadrilogia *Alien* — composta por *Alien*, *o Oitavo Passageiro* (Ridley Scott, 1979, EUA/UK), *Aliens*, *o Resgate* (James Cameron, 1986, EUA), *Alien 3* (David Fincher, 1993, EUA) e *Alien: a Ressurreição* (Jean-Pierre Jeunet, 1997, EUA) — cuja narrativa permite experimentar concepções pós-humanistas e refletir sobre o conjunto de ideias que esses filmes exploram. Segundo Downing (2010, p. 154), “esses filmes – especialmente *Aliens* e *Alien: a Ressurreição* – se prestam temática e filosoficamente a reflexões sobre o significado de se tornar pós-humano”. Embora utilizem elementos narrativos relativamente convencionais, como suspense e linguagem cotidiana, promovem formas de identificação desafiadoras e incomuns, que se organizam em torno da noção de lealdade entre espécies e colocam em questão o antropocentrismo, alvo central das críticas formuladas pelo pós-humanismo.

### **3.1 O docudrama como ferramenta de redescritção**

Segundo Rorty (1999a), a partir de Dewey, a filosofia deixa de ser concebida prioritariamente como a formulação de princípios gerais e passa a ser entendida como um exercício de direcionamento da inteligência para a resolução de problemas sociais concretos e para a interlocução com o universo das artes. Esse projeto deweyano, contudo, foi progressivamente abandonado no período entre as duas guerras mundiais e, após o término da Segunda Guerra, acabou sendo eclipsado pelo predomínio do ideal de rigor, característico das ciências naturais, que passou também a orientar a prática filosófica. Nesse contexto, a transformação do empirismo lógico em filosofia analítica contribuiu decisivamente para marginalizar a fenomenologia no cenário acadêmico e para consolidar, sobretudo no ambiente intelectual norte-americano, um afastamento quase completo dos filósofos em relação às questões morais e sociais, como observa Rorty: a filosofia analítica “conseguiu empurrar a fenomenologia para as sombras acadêmicas, [e] o desinteresse dos filósofos americanos por questões morais e sociais tornou-se quase total” (Rorty, 1999a, p. 123).

Contudo, o horizonte dos problemas sociais e das artes como eixo do interesse filosófico — tal como projetado por Dewey para a filosofia norte-americana — não foi inteiramente abandonado. Em contraste com a filosofia analítica, cujo foco recaiu predominantemente sobre a análise da linguagem e da lógica formal, esse campo de

preocupações foi preservado e desenvolvido, por um lado, no âmbito da filosofia continental, tradicionalmente voltada às questões da existência, da consciência e da cultura, e, por outro, no interior da cultura literária intelectual americana. Conforme observa Rorty, foi sobretudo fora do *mainstream* analítico que se manteve viva a aspiração de uma filosofia comprometida com a crítica cultural. Nesse sentido, afirma o filósofo:

Começando nos dias de Goethe e Macauley e Carlyle e Emerson, desenvolveu-se um certo tipo de escrita que não é nem avaliação dos méritos relativos de produções literárias, nem história intelectual, nem filosofia moral, nem epistemologia, nem profecia social, mas todas estas coisas misturadas num novo gênero. Todavia, esse novo gênero ainda é frequentemente chamado “crítico literário”, por uma excelente razão. A razão é que, no decurso do século XIX, a literatura imaginativa tomou o lugar tanto da religião como da filosofia na formação e na consolação da consciência torturada dos jovens (Rorty, 1999a, p. 125)

Desse modo, no âmbito do chamado “crítico literário”, romances e poemas passam a ocupar um lugar central como referências para a elaboração de possíveis autoimagens. As narrativas da religião e da própria filosofia — esta última compreendida como um gênero discursivo análogo ao drama, ao romance ou à poesia — deixam de ser tomadas como fontes privilegiadas de verdades últimas ou de fundamentos normativos, passando a ser interpretadas como paradigmas literários. Nessa perspectiva, tais narrativas são analisadas menos em função de critérios tradicionais de verdade, bondade ou beleza, e mais como expressões contingentes de determinados modos de vida e de imaginação cultural.

O objetivo do “crítico literário”, segundo Rorty (1999a), não consiste na formulação de juízos avaliativos definitivos, mas na ampliação da compreensão. Para o filósofo, a esperança associada a esse então “novo gênero” residia na possibilidade de que, ao “compreendermos poemas suficientes, religiões suficientes, sociedades suficientes, filosofias suficientes, nós teremos tornado em algo digno da nossa própria compreensão” (Rorty, 1999a, p. 125).

A afirmação de Rorty acerca do “crítico literário” encontra ressonância em uma declaração feita pelo próprio filósofo em Paris, por ocasião de sua participação no documentário *Orwell Against the Tide* (2003) – *Orwell contra a maré*. O filme aborda a opressão sofrida pelos birmaneses durante o período do domínio imperial britânico — contexto no qual Eric Blair, nome civil do escritor posteriormente conhecido como George Orwell, passou parte de sua juventude ao exercer funções no aparato policial colonial. Nessa ocasião, Rorty afirmou que sua trajetória como escritor e filósofo foi

profundamente influenciada pelos materiais produzidos a partir da experiência policial de Orwell, reconhecendo nesses relatos um exemplo paradigmático do poder das narrativas literárias para revelar formas de crueldade institucional. Tal reconhecimento reforça a tese rortyana de que obras literárias, mais do que sistemas filosóficos ou teorias normativas, desempenham um papel decisivo na formação de uma consciência crítica voltada à solidariedade humana.

Com efeito, conforme observa Malachowski (2002), a trajetória da produção filosófica de Rorty parece assumir um direcionamento distinto a partir de um determinado momento de sua carreira. Enquanto suas três primeiras obras concentram-se prioritariamente na consolidação de suas credenciais filosóficas e na crítica sistemática à tradição epistemológica, as quatro coleções de artigos que se seguem passam a enfatizar a apresentação de suas perspectivas utópicas. Nesses textos, Rorty desloca o foco da análise filosófica para a reflexão acerca das “várias maneiras pelas quais os seres humanos podem ter sucesso em trabalhar juntos para construir um futuro melhor” (Malachowski, 2002, p. 169).

As coleções *Objetivismo, relativismo e verdade* (1991), *Ensaio sobre Heidegger e outros* (1991), *Verdade e progresso* (1998) e *Filosofia como política cultural* (2007) que sucederam as obras *A filosofia e o espelho da natureza* (1979), *Contingência, ironia e solidariedade* (1989) e a coletânea de ensaios *Consequências do pragmatismo* (1982), representam ensaios abrangentes nos quais Rorty organiza temas “pós-pragmatistas” que afloraram a partir de *Contingência, ironia e solidariedade* (1989). Conforme observa Malachowski (2002, p.169), esses ensaios “demonstram uma confiança crescente em estratégias ‘literárias’, especialmente nas formas de ‘textualismo forte’ e narrativas de ‘possibilidades imaginativas’”, por meio dos quais a filosofia passa a operar menos como teoria fundacional e mais como prática redescritiva voltada à criação de novos vocabulários e horizontes de sentido. Segundo Malachowsky (2002):

Os ‘estratégias narrativas’ envolvem contos fabricados nos quais Rorty tenta desalojar a sabedoria filosófica recebida e os preconceitos, como o leitor pode se lembrar que ele tentou fazer anteriormente em *Filosofia e o espelho da natureza* com sua história antípoda de ‘pessoas sem mentes’. Rorty normalmente prossegue discutindo como as coisas poderiam ter acontecido em ‘um mundo possível ligeiramente diferente’ (Malachowsky, 2002, p. 170).

A seção intitulada *Os antipodianos* — já analisada nesta tese (cap. 1, p. 64) — constitui, segundo Malachowski (2002), um estratégia na obra de Rorty. Trata-se de uma simulação cuidadosamente elaborada e posta em análise com vistas a

alcançar um objetivo específico. Conforme o próprio Rorty esclarece, o propósito dessa seção é, em um primeiro momento, situar historicamente a noção de “mente”, para, em seguida, proceder de modo análogo com as noções de “espelhamento” e de “filosofia”, desenvolvidas respectivamente nas partes dois e três da obra. Tal estratégia permite a Rorty evidenciar que “as assim chamadas intuições que se encontram por trás do dualismo cartesiano são das que têm origem histórica” (Rorty, 1995, p. 25), e não verdades necessárias ou a-históricas sobre a natureza humana. Assim, a moral presente na obra, segundo o próprio filósofo, é uma moral historicista.

Desse modo, à luz da filosofia de Richard Rorty, pode-se afirmar que a relação entre história e arte, quando compreendidas como paradigmas literários, torna significativamente tênue a fronteira tradicionalmente estabelecida entre o ficcional e o não ficcional. Tal compreensão decorre do abandono da pretensão representacionista de acesso privilegiado ao real, em favor de uma concepção segundo a qual tanto a historiografia quanto a produção artística operam por meio de narrativas, metáforas e estratégias descritivas contingentes. Nesse contexto, o docudrama, por sua constituição híbrida entre o histórico e o ficcional, destaca-se como uma forma artística particularmente relevante, na medida em que explicita os próprios mecanismos narrativos e construtivos da história, ao invés de buscar produzir uma ilusão transparente de realidade. Ao assumir essa reflexividade, o docudrama alinha-se à proposta rortyana de redescritção, tornando visíveis os processos de seleção, interpretação e encenação que sustentam toda narrativa histórica.

### **3.1.1 Caracterização da narrativa docudramática**

A narrativa docudramática — ou docudrama, frequentemente denominada de forma mais popular como *filme baseado em fatos* — constitui um gênero audiovisual produzido tanto para o cinema quanto para a televisão. Sua principal especificidade em relação aos filmes de ficção tradicionais reside no fato de que o eixo narrativo se fundamenta em acontecimentos históricos ou experiências reais. O docudrama apoia-se em uma base documental composta por fontes diversas, tais como documentos escritos, registros fotográficos, gravações sonoras e materiais audiovisuais, cujo valor de verdade desempenha papel central na construção da narrativa. Esse conjunto documental, segundo Lipkin (2002), é elemento fundamental não apenas para a

elaboração da versão docudramática dos acontecimentos, mas também para sustentar uma possível redescrição — no sentido rortiano — de eventos históricos, sejam eles passados ou contemporâneos.

O docudrama possui uma história e uma tradição fortemente vinculadas às culturas nas quais o inglês se consolidou como língua oficial ou dominante. De certo modo, essas culturas não apenas protagonizaram o desenvolvimento do gênero, como também estabeleceram uma hegemonia da produção audiovisual em língua inglesa. Segundo Paget (2016), tal hegemonia contribuiu significativamente para o maior interesse e engajamento de acadêmicos britânicos e norte-americanos no estudo do docudrama, o que acabou por influenciar os marcos teóricos, metodológicos e críticos que orientam a compreensão desse gênero narrativo no campo dos estudos cinematográficos e midiáticos.

Diferentemente do documentário, a elaboração do enredo de um docudrama não se restringe à apresentação de uma narrativa estritamente comprometida com a fidelidade factual. Essa característica constitui precisamente sua peculiaridade e o distingue do documentário tradicional, sem que isso represente um problema; ao contrário, tal distinção está diretamente associada ao seu significativo poder persuasivo. No docudrama, as fronteiras entre o ficcional e o não ficcional tornam-se deliberadamente tênues. De modo geral, convencionou-se considerar como ficcional aquilo que é inventado, imaginado ou criado artisticamente, enquanto o não ficcional remeteria ao que se fundamenta em fatos, documentos ou experiências reais. No entanto, a relativa despreocupação da narrativa docudramática com a noção de verdade objetiva implica o reconhecimento da fragilidade das próprias categorias de fato, verdade e não ficção. Ao mesmo tempo, evidencia-se o poder persuasivo dos elementos artisticamente acrescentados à narrativa histórica ou biográfica, os quais operam não como falsificação do real, mas como estratégias de redescrição capazes de produzir novos modos de compreensão e de engajamento afetivo do espectador.

Em seu artigo *Há algum problema com o discurso ficcional?*, publicado em *Consequências do pragmatismo* (1999a), Rorty retoma criticamente a noção de verdade ao questionar se ela deve ser compreendida como “correspondência com a realidade” ou como “assertibilidade garantida”. Para o filósofo, essa alternativa expressa, em termos mais amplos, a escolha entre tratar a linguagem como uma “imagem ou como um jogo” (Rorty, 1999a, p. 173). Tal problema aproxima-se

diretamente da tensão presente entre o primeiro e o segundo Wittgenstein: enquanto o *Tractatus Logico-Philosophicus* ainda sustenta uma concepção representacional da linguagem, as *Investigações Filosóficas* deslocam o foco para o uso e para os jogos de linguagem. Rorty alinha-se decisivamente a essa segunda perspectiva, recusando a ideia de que o discurso — seja ele científico, filosófico ou ficcional — derive seu valor de uma suposta adequação a uma realidade extralinguística, e defendendo, em seu lugar, uma compreensão pragmatista segundo a qual o sentido e a legitimidade dos enunciados dependem de seus usos, efeitos e finalidades. Essa posição abre espaço para a valorização do discurso ficcional e narrativo não como um desvio da verdade, mas como uma prática legítima de redescrição do mundo e de nós mesmos. Assim, para Rorty (1999a, p. 173-174),

[...] toda a problemática do realismo *versus* idealismo, ou do “representacionalismo” *versus* “pragmatismo”, pode ser cristalizada na pergunta: o que é, se alguma coisa é, que estabelece a diferença entre estar “efectivamente além” e ser “fabricado”? Para que fins é que uma ficção conveniente é tão boa como a realidade?

As respostas possíveis a essas questões são investigadas por Rorty (1999a) a partir do exame crítico das posições de filósofos contemporâneos como Russell, Searle, Donnellan e Terence Parsons. Segundo Rorty, apesar das diferenças entre esses autores, todos compartilham um pressuposto comum no tratamento das ficções, a saber, a assimilação de uma herança parmenidiana, segundo a qual “toda verdade é, de alguma maneira, verdade acerca do plano do mundo espaço-temporal” (Rorty, 1999a, p. 191). Para Rorty, essa exigência ontológica imposta ao discurso — inclusive ao discurso ficcional — revela a persistência de uma concepção representacional da linguagem, que subordina o valor cognitivo das narrativas à sua capacidade de corresponder a estados de coisas empiricamente localizáveis. É precisamente contra essa concepção que sua abordagem pragmatista se volta, ao recusar a necessidade de ancorar o sentido e a legitimidade do discurso em compromissos metafísicos dessa natureza.

Partindo do pressuposto compartilhado pelos filósofos mencionados de que os conceitos de correspondência e referência não podem ser considerados de modo isolado, o argumento rortiano desdobra-se em duas alternativas possíveis. A primeira consiste em dispensar tais conceitos e adotar uma abordagem que compreende a linguagem exclusivamente como um conjunto de jogos de linguagem, promovendo, assim, uma separação entre semântica e epistemologia. Nessa perspectiva, a

distinção entre verdades acerca de fatos e verdades acerca da ficção perde sua relevância conceitual, uma vez que ambas passam a ser avaliadas em função de seus usos e efeitos dentro de práticas linguísticas específicas. A segunda alternativa, por sua vez, preserva os conceitos de correspondência e referência, ancorando-os em uma abordagem fundamentada na causalidade física e, desse modo, recompondo a ligação entre semântica e epistemologia. Nesse caso, a pretensão de verdade própria da não ficção epistemológica sustenta-se precisamente pela exclusão da ficção do domínio do verdadeiro, reafirmando uma hierarquia ontológica entre discursos factuais e ficcionais. Essa bifurcação evidencia, para Rorty, que a manutenção da distinção rígida entre ficção e não ficção depende do comprometimento com uma concepção representacional da linguagem que sua filosofia pragmatista procura superar.

Contudo, a separação entre semântica e epistemologia proposta por essa abordagem não foi amplamente aceita no debate filosófico contemporâneo, levando pensadores como Searle e Strawson a defenderem, a partir de suas reflexões, uma concepção da linguagem entendida como teoria da referência, em oposição à noção de “linguagem-como-jogo de preferência” (Rorty, 1999a, p. 193). Tal proposta, entretanto, não representaria, segundo Rorty, um avanço filosófico substantivo, uma vez que permaneceria vinculada a pressupostos representacionistas que pouco contribuem para esclarecer o funcionamento efetivo da linguagem nas práticas humanas. Conforme observa o próprio filósofo:

A diferença entre representações mentais e representações linguísticas não transformou o motivo de uma investigação sobre a representação; enquanto em tempos tivemos teorias sobre “ideias” privilegiadas ou *Vorstellungen* (ideais simples da sensação, ideias claras e distintas, categorias) com que argumentar contra o céptico, temos agora teorias sobre esses elementos privilegiados do discurso (por exemplo, nomes, descrições definidas) que “amarram a linguagem ao mundo”. Tanto na epistemologia tradicional como na semântica recente existe uma tentativa auto-ilusória para esconder este motivo através da descrição da actividade como sendo simplesmente uma explicação de como funciona a mente ou a linguagem [...] (Rorty, 1999a, p. 193-194).

Trata-se, portanto, de uma tentativa de resolver o conflito entre a necessidade de uma referência específica e a possibilidade de multiplicidade como condição constitutiva daquilo que se compreende como real. Para Rorty (1999a), esse impasse remete a problemas antigos da tradição filosófica, particularmente à desconfiança em relação aos aspectos poéticos, contingentes e arbitrários da linguagem, já presentes nas reflexões pré-socráticas de Parmênides. Nesse horizonte parmenidiano, tais aspectos eram concebidos como ameaças à possibilidade do conhecimento, por



introduzirem instabilidade e indeterminação no acesso ao ser. De acordo com Rorty (1999a, p.198):

Se não fosse pela nossa necessidade parmenidiana de ser constrangido à verdade, compelido pelas coisas a chamá-las pelos nomes certos, nunca teríamos pensado que uma disciplina chamada “teoria do conhecimento” nos poderia falar acerca da “objetividade”, nem que uma outra chamada “filosofia da linguagem” nos poderia falar de como as palavras se prendem ao mundo.

O receio presente nas intuições parmenidianas em relação aos aspectos poéticos e arbitrários da linguagem decorre do entendimento de que tais elementos representariam uma ameaça à possibilidade do conhecimento. No entanto, segundo Rorty (1999a), esse temor parmenidiano, longe de conter ou enfraquecer a potência da narrativa poética, acabou por evidenciar ainda mais o papel desempenhado por poetas, romancistas e críticos de arte na cultura ocidental. Tal movimento culmina no que o filósofo denomina por *A dívida do poeta para com Parmênides*, seção final do referido artigo, na qual Rorty sugere que a tradição filosófica, ao tentar excluir o poético em nome da verdade, acabou paradoxalmente reforçando sua relevância como força criadora de novos vocabulários e possibilidades de sentido.

Tanto romancistas como Borges e Nabokov quanto filósofos como Derrida e Foucault, ao proporem em suas obras visões de mundo não dicotômicas, operam, segundo Rorty (1999a), uma negação por contraste dialético da noção parmenidiana de “fato inegável”. Essa noção pressupõe que o ser humano estaria naturalmente orientado por uma compulsão à verdade, dada pela sua própria condição. Para Rorty, ao enfatizar de maneira tão veemente a primazia do discurso não ficcional, Parmênides acaba, paradoxalmente, por oferecer sua contribuição mais decisiva à afirmação do discurso ficcional. Nesse sentido, afirma Rorty (1999a, p. 202):

Numa cultura a que faltasse o contraste entre ciência e poesia, não haveria poesia sobre a poesia, nem escrita que fosse a glorificação da própria escrita. Esse contraste é apenas o que os nossos filósofos parmenidianos mantêm vivo para nós.

Portanto, para Rorty (1999a), é precisamente da dessemelhança necessária entre ciência e poesia que emerge a provocação para pensar novas formas de descrição, novos vocabulários e novos gêneros narrativos, entre os quais se pode situar o docudrama. Esse gênero exerce um significativo poder de persuasão na medida em que opera como uma ferramenta de redescritção, capaz de articular o ficcional a partir do não ficcional, sem, contudo, abdicar de sua base factual. Ao fazê-lo, o docudrama assume explicitamente a impossibilidade de um acesso puro ou

imediatos aos fatos, reconhecendo o caráter interpretativo, contingente e historicamente situado de toda narrativa.

A articulação entre fato e drama no docudrama tem como finalidade provocar a sensibilidade do espectador por meio do efeito gerado pela confluência entre a verdade atribuída à referência histórica e o poder persuasivo produzido ficcionalmente a partir da incorporação de recursos artísticos e tecnológicos. De modo análogo a essa confluência entre história e ficção própria do docudrama, a filosofia de Rorty pode ser compreendida, em um primeiro momento, como histórica ou metafilosófica, na medida em que revisita e redescreve a tradição filosófica; e, em um segundo momento, como metaficcional, quando a ficção passa a desempenhar um papel central como de sensibilização. É nesse segundo registro que conceitos como os de “crueldade intrínseca” e “crueldade extrínseca” deixam de ser apreendidos prioritariamente por meio da argumentação teórica e passam a ser mobilizados por narrativas ficcionais, capazes de ampliar a imaginação moral e a empatia, objetivos centrais do projeto rortiano de solidariedade humana.

### **3.1.2 O efeito persuasivo do docudrama**

O docudrama emerge como um gênero narrativo próprio de novos tempos e ganha maior visibilidade e popularidade a partir do final do século XX, em consonância com transformações culturais características do período pós-iluminista, substancialmente distinto do Iluminismo clássico, conforme observa Paget (2016). O pós-iluminismo revela-se menos comprometido com a busca de uma verdade universal e fundacional e mais orientado para a circulação de fatos, informações e narrativas situadas. Nesse contexto, segundo Marques (2022, p. 213), abre-se um espaço fecundo para que pensadores como Rorty tivessem a oportunidade de sonhar

[...] com um mundo em que seja continuamente possível repensar, reconsiderar, rever, redescrever e criar, a cada literalização de uma metáfora, metáforas sempre novas, sonhos sempre maiores e utopias intermináveis de mundos melhorados pela ação dos homens, que só têm uns aos outros nesse mundo.

Esse cenário pós-iluminista, portanto, configura-se como um contexto especialmente favorável à literatura, a partir da qual se torna possível provocar e sensibilizar os indivíduos diante de problemas significativos do convívio social. Para Rorty, conforme se depreende de sua obra, romancistas e poetas desempenham um

papel fundamental na constituição de vínculos sociais, ao oferecerem narrativas capazes de promover a coesão de ações coletivas plurais, orientadas pelo cuidado com a liberdade e com a solidariedade — valores que o filósofo considera inegociáveis para a vida social (Marques, 2022).

Rorty demonstra, ao longo de sua obra, o papel eminentemente persuasivo que os romances de autores como Charles Dickens, George Eliot, Vladimir Nabokov e George Orwell podem exercer sobre seus leitores. Segundo o filósofo, essas narrativas são capazes de produzir uma experiência afetiva por meio da qual o leitor é levado a sentir o sofrimento alheio, identificando-se com os personagens e suas circunstâncias. Tal processo de identificação constitui um mecanismo central para a ampliação da empatia e para o enfrentamento da crueldade humana. Nesse sentido, os romances não operam apenas como formas de entretenimento ou expressão estética, mas assumem uma função ética e política relevante, ao contribuírem para a transformação das sensibilidades e para a solidariedade. Como afirma o próprio Rorty (1994, p. 239):

Na perspectiva que estou a apresentar, o progresso moral existe, e esse progresso vai efetivamente na direção de uma maior solidariedade humana. Mas tal solidariedade não é pensada como sendo o reconhecimento de um eu central, da essência humana em todos os seres humanos. É antes pensada como sendo a capacidade de ver cada vez mais diferenças tradicionais (de tribo, religião, raça, costumes etc.) como não importantes, em comparação com semelhanças no que respeita à dor e à humilhação — a capacidade de pensar em pessoas muito diferentes de nós como estando incluídas na esfera do “nós”. Foi isso que no quarto capítulo afirmei que os principais contributos do intelectual moderno para o progresso moral eram descrições pormenorizadas de variedades particulares de dor e humilhação (em romances ou obras de etnografia, por exemplo) e não tratados filosóficos ou religiosos.

Contudo, embora inserido na mesma lógica que privilegia as formas narrativas em detrimento das formas discursivas, Rorty não chegou a analisar de modo sistemático as especificidades do docudrama, nem a explicitar de forma mais detalhada o potencial dessa forma narrativa. Sua obra não avançou no sentido de indicar como outras formas narrativas, para além do romance — frequentemente por ele mencionada — poderiam envolver o público a ponto de se tornarem “gêneros capazes de descrever pormenorizadamente como são as pessoas que não nos são familiares e de nos redescrevermos a nós próprios” (Rorty, 1994, p. 19). Sustentamos, no entanto, que existem diferenças significativas entre essas formas narrativas e que suas peculiaridades não podem ser negligenciadas. Cada uma delas, a seu modo,

contribui de maneira específica para o ideal rortyano de deslocar a filosofia da centralidade da teoria em direção à narrativa.

O efeito persuasivo produzido pela narrativa docudramática sobre o espectador é geralmente atribuído, pela crítica especializada, à confluência entre elementos artísticos e documentais. No entanto, para Lipkin (2002), a força persuasiva da nova versão dos fatos apresentada pelo docudrama não decorre prioritariamente de sua base factual, mas, sobretudo, do modo como essa base é reconfigurada artisticamente. É precisamente essa dimensão estética que torna a narrativa docudramática mais envolvente e significativa, ao mobilizar afetos, imaginação e identificação. Tal compreensão encontra ressonância no pensamento de Rorty (1994), especialmente quando o filósofo destaca a capacidade de sobrevivência e eficácia dos escritos poéticos, os quais persistem não por sua pretensão à verdade objetiva, mas por seu poder de redescrição e de sensibilização, capaz de transformar a maneira como compreendemos a nós mesmos e aos outros. Conforme o filósofo:

Se queremos que os nossos livros sejam lidos e não respeitosamente encadernados em couro gravado, devemos tentar produzir arrepios e não a verdade. Aquilo a que chamamos senso comum – o conjunto das verdades amplamente aceites – é, tal como Heidegger e Nabokov pensaram, uma coleção de metáforas mortas. As verdades são os esqueletos que sobram depois de a capacidade para despertar os sentidos – para causar arrepios – ter sido apagada pela familiaridade e por um uso longo. Depois de as escamas serem removidas de uma asa de borboleta, fica-se com transparência, mas não com beleza – fica-se com estrutura formal sem conteúdo sensível. Uma vez que a frescura abandona a metáfora, fica-se com uma linguagem simples, literal e transparente – o tipo de linguagem que não é atribuída a qualquer pessoa em particular, mas ao “senso comum”, à “razão” ou à “intuição”, ideias tão claras e distintas que se pode olhar através delas (Rorty, 1994, p. 192).

Desse modo, é a dimensão poética acrescida à base histórica — mediada pela elaboração artística própria do docudrama — que transforma os fatos em obra de arte, orientando a narrativa histórica para uma direção mais envolvente e persuasiva. Nessa perspectiva, o fato de o docudrama ser fundamentado em uma história verdadeira revela-se, talvez, menos significativo do que o impacto produzido pelos elementos artificiais que lhe são incorporados, tais como o enredo, a construção dramática, a caracterização das personagens e o conjunto de recursos estéticos e tecnológicos próprios dessa forma artística. É justamente essa articulação entre factualidade e criação que potencializa o poder persuasivo do docudrama, deslocando o interesse do simples compromisso com a verdade histórica para a capacidade de sensibilização e redescrição da experiência humana.

Entretanto, os componentes narrativos presentes no docudrama — tais como a construção das personagens, o conflito e sua resolução — não podem ser dissociados da concepção de realidade que esse gênero busca representar. Conforme Lipkin (2002), o docudrama parte da reelaboração de uma história previamente considerada relevante o suficiente para justificar sua reapresentação sob a forma dramática. A partir de seus estudos de caso, o autor observa que o termo docudrama deve ser compreendido de modo que o elemento “drama” constitua a raiz da forma, enquanto o prefixo “docu” atua como um agente qualificador dessa raiz. Tal configuração evidencia que o componente documental não antecede nem substitui a matriz dramática, mas a modula e a orienta. Desse modo, o “docu” não anula o caráter ficcional e narrativo do drama, mas estabelece os limites e as condições sob as quais a dramatização se vincula a eventos, personagens e contextos historicamente referenciados.

De modo geral, compreende-se que o expressivo poder persuasivo dos docudramas junto ao público decorre do fato de que a base histórica que sustenta sua narrativa é investida de um estatuto de verdade, o qual, por sua vez, confere à obra um elevado potencial de convencimento. Em outras palavras, ao aceitar como ponto de partida a substância histórica dos eventos pré-fílmicos, o espectador é simultaneamente convidado a admitir que tais acontecimentos possam ter ocorrido da maneira como são apresentados na encenação cinematográfica. Como observa Lipkin (2002, p. 12), “se aceitarmos a substância histórica dos eventos pré-fílmicos, também nos pedem para admitir que eles podem ter acontecido da maneira que estamos prestes a vê-los retratados”.

Entretanto, esse poder persuasivo não pode ser atribuído exclusivamente ao lastro histórico da narrativa. Deve-se considerar, igualmente, o papel decisivo desempenhado pelos recursos artísticos mobilizados pelo docudrama, em especial a atuação de intérpretes que dão corpo a personagens reais. Seja em virtude de suas capacidades expressivas, seja em razão de sua notoriedade pública, esses atores potencializam a identificação do espectador com a narrativa, ampliando significativamente o impacto emocional da obra.

Portanto, para Lipkin (2002), uma descrição do docudrama implica não somente em uma definição, mas também em um detalhamento de sua ação como argumento persuasivo. Os elementos de um argumento padrão para propósitos

persuasivos de um docudrama são formados por “dados (evidências), alegações (o que o argumento defende) e garantias (as conexões entre alegações e evidências)” (Lipkin, 2002, p. XI).

Desse modo, os docudramas realizam uma operação narrativa que os documentários tradicionais, em geral, não assumem de forma explícita. Ao priorizarem os códigos dramáticos, eles evidenciam uma função central do melodrama: a de tornar visível e inteligível um sistema moral mais amplo a partir da representação de situações e imagens do cotidiano. Nessa perspectiva, o docudrama recorre a um recurso historicamente desconsiderado tanto pelo cinema histórico quanto por parte significativa da teoria do documentário, ao assumir deliberadamente a estrutura narrativa como meio legítimo de interpretação. Ao fazê-lo, essa forma audiovisual não apenas relata acontecimentos, mas organiza dramaticamente os fatos com o intuito de sustentar e comunicar uma determinada visão sobre o evento ou tema retratado.

Ao propor uma nova narrativa para a abordagem de um acontecimento histórico ou de uma biografia específica, o docudrama se envolve com diversas temáticas filosóficas. Seu efeito persuasivo decorre menos da mera exposição dos fatos históricos e mais dos elementos artísticos e narrativos que lhes são acrescentados, os quais reconfiguram o modo como esses fatos são compreendidos e sentidos pelo espectador. Desse modo, se a historiografia tradicional frequentemente é criticada por reproduzir versões dos acontecimentos a partir da perspectiva dos vencedores — isto é, daqueles que detêm o poder político, militar ou cultural —, o docudrama pode operar como uma ferramenta de redescritção capaz de oferecer outras leituras do passado. Ao fazê-lo, abre espaço para a visibilidade de experiências silenciadas, marginalizadas ou oprimidas, possibilitando a incorporação de vozes historicamente excluídas.

Contudo, a capacidade da narrativa docudramática para sensibilizar, persuadir e transformar efetivamente o espectador em sua relação como testemunho do “outro”, a partir da confluência entre o artístico e o documental, também pode ser compreendida de forma distinta a partir da postura moral desse espectador ao testemunhar a angústia de uma outra pessoa. Sob o título *Dor distante e tele-intimidade*, em uma das partes de seu artigo *Ética, espectador e o espetáculo do*

*sofrimento*, Saxton<sup>21</sup> (2010), levanta a questão em torno da condição desse testemunho. Ela distingue as testemunhas oculares *versus* as testemunhas mediadoras. Afirma Saxton (2010, p. 65):

Críticas à mediação da dor ao longo dessas linhas tendem a postular uma oposição entre testemunhas oculares, cujo olhar é legitimado por sua presença no evento prejudicial e exposição a perigo potencial, e testemunhas mediadoras, cujo olhar não é licenciado porque permanecem em uma distância segura, dependentes de tecnologias visuais. Então, enquanto operadores de câmera incorporados às forças militares, por exemplo, estabelecem seu direito de olhar colocando seus corpos em risco, aqueles que assistem a filmagem de vítimas de guerra de seus sofás o fazem sem justificativa moral. Dúvidas morais sobre tal espectador distanciado são exacerbadas pela propensão de certos tipos de imagens de atrocidades a abstrair ou higienizar seu assunto ou transformá-lo em um objeto de fascínio voyeurístico<sup>22</sup>.

Para Chouliaraki<sup>23</sup>, conforme Saxton (2010), existe uma relação direta de identificação entre personagens que sofrem e espectadores. São relações que reforçam as divisões econômicas e políticas contemporâneas e, também, remetem a uma consolidação assimétrica de um poder, ainda característico das relações coloniais. Assim, enquanto, para Rorty (1994), as formas narrativas alcançam de maneira mais ampla a meta de vislumbrar outros seres humanos como “um de nós” e não como “eles”, para Chouliaraki, as formas narrativas despertam a nossa atenção imediata como espectadores, apenas a partir dos personagens que sentimos como “um de nós”.

De forma semelhante, Sontag<sup>24</sup> (2010) também defende que a sensibilização dos espectadores a partir do sofrimento dos personagens, pode surgir posteriormente

---

<sup>21</sup> Libby Saxton é professora e pesquisadora de Estudos Franceses e Cinematográficos na Queen Mary, Universidade de Londres. É autora de *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust* (2008) e coeditora, com Simon Kemp, de *Seeing Things: Vision, Perception and Interpretation in French Studies* (2002).

<sup>22</sup> O "objeto de fascínio voyeurístico" refere-se a qualquer pessoa, corpo, cena ou comportamento íntimo que se torna alvo de observação secreta, obsessiva ou curiosa, gerando prazer, excitação ou interesse mórbido no observador (o *voyeur*). Esse fascínio baseia-se na penetração do olhar na intimidade alheia sem consentimento, muitas vezes transformando o outro em um "objeto enigma" a ser desvendado.

<sup>23</sup> Lilie Chouliaraki é catedrática de Mídia e Comunicação pela LSE – The London School of Economics and Political Science. Fez bacharelado na Faculdade de Filosofia da Universidade de Atenas, mestrado e doutorado no Departamento de Linguística da Universidade de Lancaster. Sua pesquisa possui uma forte orientação interdisciplinar, baseando-se na Teoria Social e Cultural, Filosofia Moral e Sociologia, Comunicação Visual e Semiótica Social, bem como na Teoria e Análise do Discurso. Seu principal interesse reside em compreender: como a mídia molda nossa relação ética e política com grupos vulneráveis no Sul e Norte globais; como as reivindicações de sofrimento se cruzam com as relações de poder para influenciar as maneiras como testemunhamos a vulnerabilidade alheia; como somos convidados a sentir, pensar e agir em relação a esses grupos.

<sup>24</sup> Susan Sontag graduou-se na Universidade de Harvard e se tornou uma premiada escritora, ensaísta, cineasta, filósofa, professora, crítica de arte e ativista dos Estados Unidos. Escreveu extensivamente sobre fotografia, cultura e mídia e atuou nas causas anti-guerra, em prol dos direitos humanos e

como resposta reflexiva em vez de sentimental. No imediatismo da experiência fílmica, para a filósofa:

A proximidade imaginária ao sofrimento infligido a outros que é garantida por imagens sugere uma ligação entre os sofrimentos distantes – vistos de perto na tela da televisão – e o espectador privilegiado que é simplesmente falso, que é mais uma mistificação de nossas relações reais com o poder. Na medida em que sentimos simpatia, sentimos que não somos cúmplices do que causou o sofrimento. Nossa simpatia proclama nossa inocência, bem como nossa impotência. Nessa medida, pode ser (para todas as nossas boas intenções) uma resposta impertinente – se não inapropriada (Sontag; Saxton; 2010, p. 66).

Trata-se para a autora de considerar a diferença entre o sentimento provocado no espectador pela empatia com personagens vítimas de infortúnios durante a experiência fílmica e o sentimento decorrente de reflexões posteriores sobre o filme e seus personagens. Segundo Saxton (2010), na compreensão de Sontag, durante a experiência fílmica, “nossos reflexos empáticos são suscetíveis de nos distrair das relações causais entre nossos privilégios e os infortúnios dos outros” (Saxton, 2010, p. 66). Ela aconselha aos espectadores, portanto, para que em momento distinto daquele da experiência fílmica, eles considerem suas implicações com as dificuldades dos personagens retratados. Assim, conforme as autoras:

Considerar a dor alheia pode ser uma ocasião para “refletir, aprender, examinar as racionalizações para o sofrimento em massa oferecidas pelos poderes estabelecidos”. Assim conceituada, a observação ética pode envolver a leitura de imagens de sofrimento contra sua essência moral, ao mesmo tempo em que se examina a integridade das compensações emocionais comumente associadas à culpa e ao afeto liberais (Sontag; Saxton, 2010, p. 66).

Para Saxton (2010), todavia, tanto na experiência do cinema, como diante dos noticiários ou até mesmo de uma fotografia de uma vítima de guerra, apesar da diferença do nível de cumplicidade do espectador em cada uma dessas formas, sua condição estará sempre implicada com a sensação de uma responsabilidade pelo sofrimento do outro. Trata-se para a autora, de um fato decorrente de uma relação

---

campanhas sobre a AIDS. Seus ensaios normalmente repercutiam bastante e ela foi descrita como “uma das críticas mais influentes de sua geração”. Escreveu, sobretudo, ensaios, mas também publicou romances. Sua primeira grande obra foi o ensaio *Notes on 'Camp'*, em 1964. Suas obras mais conhecidas são *Contra a interpretação* (1966), *A vontade radical* (1968), *Sobre a Fotografia* (1977), *A doença como metáfora* (1978), bem como as obras de ficção *The Way We Live Now* (1986), *The Volcano Lover* (1992) e *In America* (1999), pelo qual recebeu em 2000 um dos mais importantes prêmios do seu país, o National Book Award. Teve intensa participação em periódicos, publicando artigos em revistas como *The New Yorker* e *The New York Review of Books* e no jornal *The New York Times*. Também é conhecida por seu ativismo, tendo viajado para áreas de conflito, incluindo a Guerra do Vietnã e o Cerco de Sarajevo. Foi descrita como “uma das críticas mais influentes de sua geração”.



estabelecida de forma desigual entre o espectador, na condição de protegido, e a vítima, na condição de vulnerável, apresentada como um personagem de um filme ou como uma vítima destacada em uma fotografia<sup>25</sup>, reportagem ou biografia.

### 3.1.3 Limites da liberdade criativa na arte docudramática

O docudrama, assim como a etnografia, o texto jornalístico, a banda desenhada e, de modo especial, o romance, figura entre as formas narrativas mencionadas por Rorty (1994) como capazes de despertar e ampliar o sentimento de solidariedade humana. No entanto, ao tratar da função dessas narrativas em contraposição às formas discursivas no âmbito de seu projeto de “utopia liberal”, Rorty tende a não explorar de modo sistemático as particularidades que distinguem tais gêneros entre si — especialmente aquelas que diferenciam o docudrama do romance. O docudrama apresenta a singularidade de mobilizar e problematizar dilemas históricos de diversas naturezas, colocando o espectador em contato direto com fatos e personagens que remetem a pessoas reais. Trata-se, em geral, de histórias marcadas por experiências de sofrimento, violência e trauma, cuja reapresentação narrativa reativa memórias coletivas e individuais frequentemente relegadas ao esquecimento ou deliberadamente silenciadas.

Desse modo, o objetivo desta parte da tese é estabelecer uma comparação entre a liberdade criativa do romancista e a liberdade criativa do cineasta responsável pela direção de um docudrama. Observa-se que o romancista dispõe de maior margem de liberdade no que diz respeito à profundidade psicológica e à exploração da interioridade, uma vez que trabalha predominantemente com personagens fictícios e se vale dos recursos próprios da linguagem escrita. Por sua vez, o cineasta que realiza um docudrama enfrenta desafios específicos no processo narrativo, pois, além de lidar com fatos históricos e personagens reais, mobiliza recursos sensoriais —

---

<sup>25</sup> A indiferença de uma pessoa em relação ao sentimento de outra pessoa, observada por Saxton, pode ser exemplificada pela parte destacada por Rorty do romance *Lolita* de Nabokov, na sétima parte de *Contingência, ironia e solidariedade* (1989), de título *O barbeiro de Kasbeam: Nabokov e a crueldade*. Segundo as palavras do personagem de pseudônimo Humbert Humbert: “Em Kasbeam um barbeiro muito velho fez-me um corte de cabelo muito medíocre: tagarelou sobre um seu filho que jogava baseball e, a cada explosiva, cuspiu-me para o pescoço e de vez em quando limpava os seus óculos ao pano que me cobria ou interrompia o seu trêmulo trabalho das tesouras para mostrar recortes de jornais apagados, e tão pouco atento eu estava que foi como um choque aperceber-me, quando apontou para uma fotografia emoldurada entre as loções antigas, que o jovem jogador de bigode estava morto há trinta anos” (Rorty, 1994, p. 205).

visuais e sonoros — que impactam o espectador de maneira mais imediata e intensa. Em razão dessas características, a produção de um docudrama impõe à direção e à equipe envolvida um conjunto de responsabilidades de ordens diversas que se manifestam tanto no estágio pré-fílmico quanto no pós-fílmico, sendo essas exigências substancialmente distintas daquelas enfrentadas pelo romancista no exercício de sua criação literária.

De maneira diferente de outras formas narrativas, por seu conjunto ficção e não-ficção, a narrativa docudramática permite a expansão das possibilidades persuasivas, mas também impõe consideráveis limites à liberdade criativa. Podemos dizer que o docudrama, antes mesmo de se tornar capaz de provocar no espectador, reflexões no âmbito da ética, da linguagem, da política, dos valores, entre outras, é uma forma narrativa que ainda na sua fase de elaboração já se encontra envolvida com questões dessas mesmas ordens.

A proximidade estabelecida por um docudrama em relação ao seu tema pode ser modulada por diversos fatores, os quais produzem implicações éticas significativas. Segundo Lipkin (2002), tais implicações podem estar associadas, entre outros aspectos, à proximidade temporal dos eventos retratados, à proximidade pictórica, à organização temporal do enredo, à relação com textos pré-existentes, ao contato com fontes vivas e ao grau de conhecimento público previamente disponível sobre os fatos narrados. Uma consideração mais abrangente das questões éticas envolvidas na narrativa docudramática permite compreender que a credibilidade de uma obra desse gênero é diretamente dimensionada pelo modo como ela administra, com maior ou menor sutileza, sua relação com a base histórica que a fundamenta. Nesse sentido, o próprio êxito do docudrama evidencia que a narrativa pode assumir diferentes graus de proximidade em relação às suas fontes, variando entre abordagens mais distanciadas e reconstruções fortemente ancoradas nos registros históricos disponíveis. Para Lipkin (2002):

Nossa aceitação da ficcionalização do real depende de quão claramente entendemos e aceitamos seu grau de proximidade com o conhecido. Quanto mais próxima uma obra estiver de seus referentes, maior será sua eficácia como discurso, como argumento persuasivo (Lipkin, 2002, p. 54).

A ficcionalização dos docudramas de longa-metragem, independentemente da diferença entre as histórias que abordam, ocasionaram uma marca nas produções da segunda metade da última década do século passado. Como exemplos, podemos citar: *Shine* ou *Brilhante* (Scott Hicks, 1996, Austrália); *Ghosts of Mississippi* ou

*Fantasma do passado* (Rob Reiner, 1996, EUA); *The People vs. Larry Flynt* ou *O povo contra Larry Flynt* (Milos Forman, 1996, Canadá/EUA); *Rosewood* ou *O massacre de Rosewood* (John Singleton, 1997, EUA); *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997, EUA); *Amistad* (Steven Spielberg, 1997, EUA). Conforme Lipkin (2002, p. 100), estes docudramas apresentam uma certa proximidade no tempo e uma topografia que expõe “algum terreno comum retórico básico”, pois tratam de questões de direito, família e raça.

Os docudramas de longa-metragem mencionados anteriormente apresentam narrativas centradas em vítimas masculinas, frequentemente associadas à ideia de autossacrifício. Ainda que, em alguns casos, essas vítimas sejam representadas de forma indireta — por meio da figura de uma mulher que busca justiça pelo assassinato do marido —, o eixo narrativo permanece ancorado na experiência masculina da violência e da perda. Trata-se de obras que evidenciam não apenas o caráter destrutivo, mas também, de modo paradoxal, o potencial autodestrutivo das restrições ideológicas impostas aos indivíduos, contra as quais as vítimas precisam resistir para sobreviver, evitando a perpetuação e a intensificação da injustiça. Nesse sentido, tais docudramas assumem um papel formativo e instrutivo, ao destacar trajetórias de pessoas comuns que, ao enfrentarem condições extremas, tornam-se exemplos de resistência moral e política no interior das comunidades às quais pertencem.

Outro tema recorrente nos docudramas de longa-metragem lançados nos Estados Unidos em 1999 é o da ambição, abordada fundamentalmente como um problema de ordem ética. Nessas narrativas, a ambição não é apresentada apenas como um traço psicológico individual, mas como um fator moralmente ambíguo, cujas implicações revelam tensões entre realização pessoal, responsabilidade social e os limites éticos das ações humanas em contextos institucionais, políticos ou econômicos específicos. Como exemplo desses filmes, Lipkin (2002), destaca: *Patch Adams* (Tom Shadyac, 1998, EUA); *Music of the Heart* ou *Música do coração* (Wes Craven, 1999, EUA); *October Sky* ou *O céu de outubro* (Joe Johnston, 1999, EUA). Para ele, nesses docudramas são explorados os benefícios, os custos, as vítimas, as testemunhas e outras particularidades relacionadas à ambição, por parte dos personagens principais, das famílias ou das comunidades envolvidas na trama. A partir da forma de abordagem atribuída à ambição nesses filmes, segundo Lipkin (2002), emergem dois argumentos principais: a ambição é alimentada pelo desejo de autodeterminação; a

redenção da ambição é permitida e demonstrada por rituais fortalecedores. Para Lipkin (2002):

Os filmes articulam a redenção da ambição de várias maneiras visuais (a borboleta em *Patch Adams*; o concerto do Carnegie Hall em *Music of the Heart*; o lançamento final do foguete em *October Sky*), de modo que um impulso básico dos argumentos das histórias é sugerir que essa redenção é garantida não apenas pelos eventos reais que motivam sua narrativa como longas-metragens, mas também pelos componentes físicos, temporais e espaciais que culminam em sua narração (Lipkin, 2002, p. 129).

Esses docudramas oferecem aos espectadores a compreensão de que as formas mais valiosas de ambição são aquelas orientadas à construção de um mundo melhor para o coletivo, e não apenas à satisfação de interesses individuais. Tais ambições envolvem, desde o início, a assunção de riscos e a consciência de que não há possibilidade de transformação ou recompensa sem a disposição para enfrentar perdas, conflitos e incertezas. São filmes cujos argumentos defendem “que os riscos assumidos por um objetivo digno compensam os custos das ambições obstinadas dos personagens principais” (Lipkin, 2002, p. 132).

Outra característica recorrente dos docudramas europeus e estadunidenses, identificada por Paget (2016), é aquilo que o autor denomina de “ascensão da testemunha ocular”. Trata-se da centralidade conferida ao testemunho individual como fonte narrativa e como elemento dotado de relevância jurídica, política e, em certos contextos, religiosa. Essa ênfase no testemunho emerge, sobretudo, em cenários nos quais a credibilidade das instituições estatais e de seus agentes públicos é colocada em xeque, particularmente no que diz respeito à exigência de laicidade e imparcialidade no cumprimento das leis. Um Estado que representa

[...] um lugar onde as ideologias políticas e religiosas se encontraram e se chocaram, um lugar onde dois modos contrastantes de expressividade se encontram, um lugar onde as fronteiras são fluidas e porosas (Paget, 2016, p. 23).

Assim, como se pode observar, o elo entre o docudrama e a filosofia revela uma ampla pluralidade temática. A noção de “Ascensão da Testemunha Ocular”, também analisada por Godzic (2016), desempenha um papel central na crescente popularidade do docudrama na Polônia a partir do final do século XX, articulando-se com a ideia de um “mundo não representado”, presente no imaginário cultural daquele período. Essa expressão tem origem na obra *Świat nieprzedstawiony* (*O mundo não representado*, 1974), de autoria dos poetas poloneses Adam Zagajewski (1945–2021) e Julian Kornhauser (1946), ambos vinculados ao movimento literário conhecido como

“Nova Onda”. Tal movimento defendia uma poesia politicamente engajada, crítica e sintonizada com a realidade sociopolítica da Polônia sob o regime comunista. As reflexões propostas por Zagajewski e Kornhauser exerceram forte influência sobre cineastas interessados em explorar temas que permaneciam à margem da representação artística oficial. Como observa Godzic (2016), essas obras estimularam a produção de filmes voltados para “aquela vasta área do mundo que, por razões políticas, não poderia ser objeto de reflexão de nenhum artista” (p. 61).

Na Suécia, segundo Bergström<sup>26</sup> (2016), diversos docudramas retrataram crimes e processos judiciais notáveis, destacando-se por suas peculiaridades. Entre eles, *Normalmstorg* (Håkan Lindhé, 2003, Suécia), que aborda o assalto a um cofre de banco em Estocolmo, no final de agosto de 1973. O docudrama se tornou uma referência, pois a “conexão emocional contraintuitiva e a identificação entre os reféns e os sequestradores deste crime notável geraram o conceito psicológico, agora bem estabelecido, chamado por ‘A Síndrome de Estocolmo’”<sup>27</sup> (Bergström, 2016, p. 182).

Fournier<sup>28</sup> (2016) chama a atenção para a necessidade de um cuidado rigoroso antes da produção de um docudrama. Na primeira década do século XXI, na França, os docudramas concentravam-se majoritariamente em crimes, em geral de natureza política, frequentemente baseados em roteiros escritos por ex-policiais. No entanto, quando esses crimes envolviam personagens históricos e politicamente relevantes — sobretudo quando ainda estavam vivos —, a criação dessas obras exigia extrema cautela e atenção aos detalhes por parte dos roteiristas, cineastas e assessores

---

<sup>26</sup> Åsa Bergström é doutora em Estudos Cinematográficos na Universidade de Lund, Suécia. Sua dissertação analisa como a Suécia abordou e representou o Holocausto em imagens em movimento. O projeto envolve pesquisa arquivística, material de fonte primária composto por cinejornais, documentários, docudramas e filmes de ficção desde a Segunda Guerra Mundial até os dias de hoje. Sua pesquisa atual inclui projetos e publicações sobre teatro factual, filmes infantis, cinejornais, representações midiáticas de organizações humanitárias e docudrama sueco na tela, no palco e na televisão.

<sup>27</sup> A Síndrome de Estocolmo é um fenômeno psicológico em que vítimas de sequestro, ou de situações de abuso prolongado, desenvolvem uma ligação emocional e de simpatia com o seu agressor ou captor, num mecanismo de defesa para tentar sobreviver à situação de extremo stress e ameaça. A síndrome, nomeada após um assalto a banco na Suécia em 1973, pode levar a vítima a sentir-se grata por pequenos favores, a identificar-se com os pensamentos do agressor e a sentir desconfiança em relação às figuras de autoridade, como a polícia.

<sup>28</sup> Georges Fournier é professor e pesquisador sênior do *Institut d'Etudes Transtextuelles et Transculturelles* (Universidade de Lyon 3, França), bem como pesquisador associado do *Axe Civilization Britannique* (Universidade de Rennes 2, França). Seus interesses de pesquisa são a mídia britânica e o cinema do mundo anglófono. É membro do *InMédia* para o qual publicou artigos e editou fascículos. Ele também escreveu artigos para o *LISA e-review* e para editoras estrangeiras. Membro da *European Network for Cinema and Media Studies*, tem feito várias apresentações em conferências por toda a Europa e faz parte de um projeto em ecrãs de televisão europeus.

jurídicos. Para o autor, o docudrama *Nuit noire, 17 octobre 1961* (*Noite Negra, 17 de outubro de 1961*, Alain Tasma, 2005) constitui um exemplo emblemático dessa necessidade de prudência, uma vez que, à época de sua produção, Maurice Papon — prefeito da polícia de Paris durante os acontecimentos e posteriormente acusado de colaboração com o regime nazista — ainda estava vivo.

Assim, a “suplementação criativa injustificada, a contradição e a omissão do conhecido são tipos fundamentais de problemas éticos para o docudrama” (Lipkin, 2002, p. 48). Para Lipkin (2002), quando qualquer um desses três problemas éticos surge ainda na fase de planejamento da obra, há uma tendência de que eles se intensifiquem ao longo da narrativa, em razão da forma como o docudrama reconstrói os acontecimentos e manipula o material histórico conhecido e disponível.

Portanto, a produção docudramática requer cuidado e precisão no trato de indivíduos ou comunidades para que não ocorram abusos nas produções das obras. Se, por um lado, o fato de pessoas terem suas vidas e experiências, muitas vezes traumáticas, revividas, atribui garantias à narrativa docudramática, por outro lado, essas mesmas garantias podem submeter vítimas e familiares a uma série de exposições abusivas. Nos casos de docudramas que abordam crimes, a dificuldade é notavelmente maior, pois “envolvem pessoas e familiares cujo luto, eticamente, requer proteção” (Fournier, 2016, p. 117).

Ainda no âmbito da ética na produção docudramática, deve-se considerar que o docudrama pode também assumir a função de uma ferramenta de reparação ética. Esse é o caso do docudrama francês *Notable donc coupable* (*Notável, portanto culpado*, Francis Girod; Dominique Baron, 2006), que exemplifica o potencial do gênero para reavaliar criticamente acontecimentos e responsabilizações históricas. Declara Fournier (2016):

*Notable donc coupable* foi um raro exemplo de docudrama político transmitido em canais de televisão estatais que normalmente são, como eu disse, cautelosos em lidar diretamente com assuntos politicamente sensíveis (e ainda menos propensos a fazê-lo no horário nobre). Uma possível explicação para isso é que muitos no meio político se sentiram culpados por terem ajudado a alimentar um caso contra um inimigo político que eles sabiam não ser culpado. Boatos e difamações prejudicaram seriamente a imagem desse homem, o que beneficiou seus oponentes. No entanto, foi longe demais e algo tinha que ser feito para corrigir o passado errado (Fournier, 2016, p. 119-120).

Trata-se de um docudrama cuja referência explícita à base documental atende às obrigações tanto dos meios de comunicação quanto do sistema de justiça. Do ponto

de vista da emissora, essa estratégia responde à necessidade de reparar uma cobertura anteriormente marcada pela parcialidade; do ponto de vista dos cineastas, corresponde ao compromisso de informar a população acerca da veracidade dos fatos.

O docudrama pode também promover uma alteração intencional da história por meio da articulação entre elementos ficcionais e não ficcionais da narrativa, com finalidades específicas. Enquanto docudramas como *In the Name of the Father* (*Em nome do pai*, Jim Sheridan, 1993, Irlanda/Reino Unido) e *Schindler's List* (*A lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993, EUA) atendem às expectativas de uma ética desejável para o gênero, o filme *JFK* (*JFK – A pergunta que não quer calar*, Oliver Stone, 1991, EUA/França), classificado à época como drama histórico, apresenta uma abordagem destoante. Segundo Lipkin (2002, p. 49), a obra “levanta questões éticas quando viola as garantias que permitem que os docudramas ofereçam argumentos por analogia”. Em sua crítica ao filme, a jornalista e crítica literária norte-americana Janet Maslin observa que a interação entre imagens de arquivo e imagens recriadas ocorre de tal modo que obscurece as fronteiras entre o real e o fictício, comprometendo a eficácia argumentativa do filme ao se apoiar em evidências cuja confiabilidade se torna ambígua. Assim, conforme Lipkin (2002, p. 50):

A vasta quantidade de imagens reais e de aparência real em *JFK* alimenta o que equivale a um tiro pela culatra crítico: por ser um docudrama de aparência tão ‘analógica’, oferece uma visão potencialmente poderosa e persuasiva de seu assunto; no entanto, da mesma forma, seus desvios do argumento por meio de analogias literais (semelhanças próximas) à medida que desenvolve sua teoria da conspiração o tornam suscetível a acusações de irresponsabilidade.

Todavia, o questionamento em torno da ética do docudrama *JFK* decorre do conflito entre a história que, a princípio, o filme parece abordar e a teoria da conspiração defendida por Jim Garrison, investigador do assassinato do presidente norte-americano John F. Kennedy. Para Lipkin (2002), no filme *JFK*, o material documental é apresentado em associação direta com os eventos aos quais se refere, porém inserido em uma narrativa de caráter ficcional. A justaposição do material ficcional e não ficcional sob um mesmo regime de ficcionalização sugere, por parte do diretor, “um objetivo retórico facilmente confundido com uma reivindicação literal de verdade histórica” (Lipkin, 2002, p. 50).

De forma análoga, o exemplo da presença da televisão na Polônia no período pós-guerra pode ilustrar a distorção entre o elemento ficcional, característico da

narrativa docudramática, e a alteração intencional da história para fins específicos. A televisão surgiu na Polônia na década de 1950 com propósitos predominantemente educacionais e artísticos. Contudo, com a expansão do sistema televisivo, o surgimento de novos canais de transmissão e a diversificação de séries e formatos, passaram a ser oferecidos conteúdos de natureza distinta. Entre eles, destacou-se a série sobre a Segunda Guerra Mundial intitulada *Czterej pancerni i pies* (*Quatro homens-tanque e um cachorro*, 1966–1970). Segundo Godzic (2016):

Contava a história de uma tripulação de tanque e seu tanque T-34 chamado 'Rudy 102'. Estava, é claro, cheio de referências a certas realidades documentais de guerra. Ao mesmo tempo, deve-se notar que a série distorceu a história, especialmente quando se tratava das relações polaco-russas. Por exemplo, não houve menção de Stalin ordenando o assassinato de prisioneiros de guerra poloneses em *Katyń*, nem dos numerosos atos de estupro e saques cometidos pelo Exército Vermelho "libertador". Em vez disso, havia muita ênfase na camaradagem polonês-russa nas armas, bravura mútua e amizade (Godzic, 2016, p. 56).

A partir da perspectiva de Godzic (2016), os documentos referenciais de um docudrama — sejam eles cartas, certidões, fotografias, registros ou testemunhos, entre outras possibilidades — devem estar disponíveis ao livre acesso. Na ausência dessa condição, por mais elevadas que sejam as competências técnicas e criativas dos envolvidos na produção docudramática, o projeto tende a nascer comprometido, inviabilizando seu funcionamento adequado. Como se observa no exemplo mencionado, quando o “invasor e o esturpador [são] apresentados como benfeitor e amigo” (Godzic, 2016, p. 56), a alusão aos fatos ocorre de maneira substancialmente falsa e produz efeitos negativos: ao mesmo tempo em que parte do público interpretava a série como propaganda comunista, outra parcela a percebia como uma narrativa divertida e supostamente bem-informada.

Portanto, os docudramas aqui considerados, entre muitos outros possíveis, evidenciam a complexidade inerente às obras fundamentadas em bases históricas, que se manifesta desde a etapa de preparação até a repercussão após sua exibição. Os limites da liberdade criativa na arte docudramática não se restringem exclusivamente a questões éticas nem se vinculam apenas à fidelidade histórica, mas relacionam-se também às especificidades do próprio gênero e à estrutura complexa necessária à elaboração dessas produções audiovisuais.

Enquanto o romance tem no texto o seu principal instrumento expressivo, por meio do qual o romancista investiga a subjetividade das personagens através de descrições, diálogos e da elaboração de uma psicologia narrativa, o filme configura-



se como uma forma de narrativa multimodal. Nesse sentido, o cinema articula não apenas a linguagem verbal, mas também elementos visuais — como a fotografia e a direção de arte —, a atuação dos intérpretes e os recursos sonoros, que englobam diálogos, trilha sonora e efeitos sonoros.

O romance possibilita uma exploração aprofundada da interioridade das personagens, oferecendo acesso direto aos seus pensamentos, sentimentos, desejos e conflitos internos, o que permite ao autor explicitar as motivações mais sutis de suas ações. Em contraste, no cinema, a representação da subjetividade encontra limites inerentes à linguagem audiovisual. Os estados mentais das personagens dificilmente podem ser apresentados de maneira direta, uma vez que o filme privilegia aquilo que pode ser visto e ouvido. Assim, o cineasta recorre a estratégias expressivas como a performance corporal e facial dos atores, os diálogos e monólogos, bem como a recursos narrativos específicos — a exemplo da narração em *off* e dos flashbacks — para comunicar conteúdos de natureza psicológica. O docudrama, por sua vez, agrega a esses recursos próprios da narrativa cinematográfica a dimensão histórica, conferindo à obra um acentuado potencial de verossimilhança e poder persuasivo.

#### **3.1.4 Censura e controle na arte docudramática**

Abordar a censura e o controle ideológico na arte docudramática a partir da filosofia de Rorty implica, antes de tudo, examinar a relação entre liberdade e arte em seu pensamento. Trata-se de um eixo central da filosofia neopragmatista rortyana, sobretudo no que diz respeito à imaginação, à criação de novos vocabulários e à defesa da autonomia individual. Para Rorty, a arte — assim como a literatura e a filosofia — constitui uma ferramenta fundamental para a ampliação da liberdade humana, compreendida não como adesão a verdades universais ou fundamentos metafísicos, mas como a capacidade de autocriação e de cultivo da solidariedade com os outros.

Para Rorty, liberdade e arte encontram-se intrinsecamente articuladas pela imaginação. O filósofo rejeita modelos fundacionais tanto da verdade quanto do sujeito e propõe uma concepção de liberdade entendida como um processo contínuo de autocriação, realizado em diálogo com os outros. Nesse horizonte, a arte constitui o

terreno privilegiado no qual tal processo pode se desenvolver. Mais do que a epistemologia, é a estética que orienta o progresso moral e pessoal.

Em *Contingência, Ironia e Solidariedade* (1989), Rorty sustenta que não existe uma essência humana fixa, tampouco verdades universais capazes de nos conduzir à liberdade. Tudo é contingente, inclusive a linguagem por meio da qual compreendemos a nós mesmos e o mundo. Nesse contexto, ao referir-se a um poema de Philip Larkin, apresentado como exemplo ilustrativo de sua argumentação, afirma Rorty (1994, p. 50):

Penso que o poema de Larkin deve o seu interesse e a sua força a esta circunstância de recordar a querela entre poesia e filosofia, a tensão entre um esforço no sentido de alcançar a autocriação através do reconhecimento da contingência e um esforço no sentido de alcançar a universalidade através da transcendência da contingência. Esta mesma tensão invadiu a filosofia desde a época de Hegel, e em especial desde Nietzsche. Os filósofos importantes do nosso século são aqueles que tentaram seguir os poetas românticos ao romper com Platão e ao ver a liberdade como reconhecimento da contingência. São os filósofos que tentam isolar a insistência de Hegel na historicidade do seu idealismo panteísta. Aceitam a identificação nietzschiana do poeta forte, do fazedor, com o herói da humanidade — em vez do cientista, tradicionalmente representado como descobridor. De forma mais genérica, esses filósofos tentaram evitar tudo o que cheira a filosofia enquanto contemplação, enquanto tentativa de ver a vida de forma estável e na globalidade, a fim de insistir na pura contingência da existência individual.

Nesse contexto, a arte configura-se como um dos espaços privilegiados para o surgimento de novos vocabulários. Longe de buscar uma descrição objetiva da realidade, sua função principal consiste na transformação das sensibilidades e dos modos de percepção. Escritores e artistas como Vladimir Nabokov, George Orwell e Marcel Proust — frequentemente mobilizados por Rorty em sua reflexão filosófica — exercem um papel decisivo como agentes de mudança não por enunciarem verdades

Assim, para Rorty, a arte desempenha um papel ético, ainda que não de caráter moralizante. Ao narrar histórias e dar voz a sujeitos marginalizados, o docudrama, por exemplo, pode ampliar nossa capacidade de empatia e promover a solidariedade, demonstrando como a liberdade estética se articula à liberdade política na medida em que a obra contribui para a construção de uma comunidade mais justa e imaginativa. No entanto, tais liberdades nem sempre caminham conjuntamente, encontrando frequentemente restrições de ordem legal, política, religiosa ou cultural, que condicionam os limites da criação e da recepção artística.

Dwyer<sup>29</sup> (2009) aponta que, embora o termo “censura” carregue quase sempre conotações negativas — sendo visto como “a própria antítese da liberdade e da criatividade” (Dwyer, 2009, p. 29) —, é possível abordá-lo de maneira mais neutra, compreendendo-o como uma sobreposição de restrições. Tratar a particularidade de cada caso, tal como o da determinação de uma idade mínima para o contato de crianças com determinados assuntos e imagens, parece pertinente à elaboração e eficácia desse argumento. Conforme observa Dwyer (2009, p. 29):

Para indivíduos em todos os pontos do espectro político, e especialmente para aqueles envolvidos em qualquer forma de empreendimento expressivo — de ilustradores de histórias em quadrinhos a diretores de cinema e artistas performáticos — a censura geralmente carrega conotações muito negativas. De fato, para muitos, a censura é a própria antítese da liberdade e da criatividade. No entanto, podemos e devemos conceber a censura de forma mais neutra — simplesmente como a imposição de restrições. Em tal interpretação, a censura nem sempre é obviamente uma coisa ruim. Este ponto é crucial para qualquer argumento eficaz contra instâncias particulares de censura. Pois, se simplesmente definirmos a censura como algo a ser sempre rejeitado, então apenas afirmamos o que os censores em potencial negam, e não fornecemos razões para rejeitar a censura.

Portanto, a diversidade de agentes de censura e suas distintas motivações não deve ser desconsiderada. Nos filmes exibidos em países ocidentais desenvolvidos, os principais alvos da censura — tanto por parte do Estado quanto de outras instituições sociais — são, segundo Dwyer (2009, p. 34), “as representações de sexo e sexualidade, raça, etnia, a violência e a religião”. Contudo, é importante observar que o agente censor nem sempre é estatal. Agentes não estatais, como associações da própria indústria cinematográfica, podem, por motivações específicas, exercer formas de censura, impondo restrições à produção ou à exibição de obras audiovisuais.

De maneira aparentemente paradoxal, não se pode desconsiderar que a censura nem sempre se opõe à liberdade do processo criativo, uma vez que, como observa Dwyer (2009, p. 29), “restrições de algum tipo podem muito bem fazer parte do próprio empreendimento criativo”. Nesse sentido, certos limites ou diretrizes podem estimular soluções inventivas por parte dos artistas, incentivando abordagens mais sofisticadas ou sutis. Para Saxton (2010, p. 18), por exemplo,

[...] quando mulheres e membros de grupos étnicos e sexuais minoritários ocupam o papel tradicionalmente atribuído ao herói masculino da busca ou dilema moral, a narrativa afirma implicitamente essa sensibilidade à diferença.

---

<sup>29</sup> Susan Dwyer é professora adjunto do Departamento de Filosofia na Universidade de Maryland — EUA. Suas pesquisas estão voltadas para as seguintes áreas: Meta-Ética; Ética Normativa; Filosofia da Ciência Cognitiva; Filosofia de Gênero, Raça e Sexualidade.

O desvio de uma narrativa em relação a padrões mais tradicionais não ocorre de maneira neutra, uma vez que essa mudança carrega consigo uma afirmação, implícita ou explícita, de sensibilidade à diferença — isto é, uma abertura para vozes e experiências historicamente marginalizadas. No contexto da narrativa docudramática, a obra deixa de ser meramente uma história particular a ser apresentada, passando a estabelecer um diálogo com questões sociais mais amplas, tais como racismo, sexismo e colonialismo, entre outras. Dessa forma, o docudrama exerce um papel político e ético ao ampliar a visibilidade de experiências sub-representadas e fomentar reflexões coletivas sobre desigualdades estruturais.

Em culturas mais liberais, a justificativa mais frequente para a censura não reside na restrição da liberdade artística, mas na proteção de crianças e adolescentes frente a imagens ou cenas consideradas excessivamente impactantes para sua faixa etária. Nessa perspectiva, o controle atua com a finalidade de prevenir eventuais transtornos no desenvolvimento intelectual e psicológico dos menores. Em contraste, em alguns países, como China e Índia, as razões da censura abrangem toda a população e se fundamentam em proibições de caráter político, religioso, ideológico ou ligado à orientação sexual, entre outros fatores, refletindo uma lógica de controle social e cultural mais ampla e incisiva.

Dessa forma, percebe-se que, para diversos críticos, a censura demanda uma análise mais criteriosa, pois, embora restrinja a liberdade, frequentemente se apresenta sob a justificativa de cuidado e proteção. Nesse sentido, defender a liberdade de expressão — e, simultaneamente, compreender seu vínculo com a dignidade humana na produção cinematográfica, e ainda mais na produção docudramática, dada sua dimensão histórica — exige um olhar atento e cuidadoso, capaz de equilibrar a autonomia criativa com responsabilidades éticas e sociais.

O ato de censurar sob a justificativa de proteção sustenta uma tensão intrínseca entre liberdade de expressão e responsabilidade ética, tensão esta que se manifesta em diversos debates contemporâneos sobre arte, política, mídia, educação, redes sociais, entre outros. Trata-se de um mecanismo baseado no pressuposto de que certos conteúdos podem representar ameaça — seja à moral vigente, à integridade de grupos vulneráveis, à saúde mental, à estabilidade social ou mesmo à ordem pública — e, por isso, devem ser parcial ou totalmente restringidos. Nesse sentido,

segundo Dwyer (2009), a reflexão sobre a censura pode ser instigada a partir da seguinte questão:

É razoável que os cineastas desconsiderem os efeitos que as representações de mulheres e minorias étnicas e raciais podem ter sobre as atitudes dos espectadores em relação aos membros desses grupos? (Dwyer, 2009, p. 35).

As compreensões dos cineastas sobre sua responsabilidade pelas reações do público decorrentes de uma experiência fílmica são diversas, não havendo consenso entre eles. Entretanto, segundo Dwyer (2009), mesmo que cineastas e a indústria cinematográfica não tenham a intenção de influenciar nem devam ser responsabilizados por efeitos ou respostas individuais provocadas por um filme, isso não os exime do reconhecimento desses efeitos, tampouco os dispensa de uma atenção cuidadosa aos fatos e às circunstâncias envolvidas.

Dessa forma, as restrições parecem constituir parte integrante do processo de realização cinematográfica, incidindo desde as decisões iniciais do cineasta na definição do estilo da obra até os elementos que lhe conferem singularidade. Conforme observa Dwyer (2009, p. 37), “as restrições desempenham um papel especial tanto na manifestação da criatividade quanto no valor estético de uma obra de arte concluída”. Por conseguinte, tais limitações não podem, nem devem, ser desconsideradas pelos cineastas, devendo ser compreendidas como componentes que dialogam com a liberdade criativa e contribuem para a construção estética da obra.

Na condição de forma narrativa e instrumento de redescritção, o docudrama, assim como outras modalidades narrativas, exemplifica aquilo que Rorty considera uma das principais contribuições do intelectual moderno para o progresso moral, ao apresentar “descrições pormenorizadas de variedades particulares de dor e humilhação” (Rorty, 1994, p. 239). Nessa perspectiva, a censura — enquanto restrição à liberdade inerente à criação artística —, para o filósofo entendido como “ironista liberal” dentro da concepção rortyana, só encontra justificativa em casos de narrativas que, deliberadamente, busquem incitar a crueldade ou propagar dor e humilhação, contrariando o potencial emancipatório e ético da arte.

### **3.2 Variações docudramáticas e aspectos estruturais dos docudramas de longas-metragens**

### 3.2.1 *Reality shows* (Telerrealidade), *MOWs* (Filmes da semana) e Longas-metragens

*Reality shows*, *MOWs* e *longas-metragens* são, de modo geral, considerados variações do docudrama. Entretanto, uma análise mais crítica dessas formas reconhece os dois últimos como expressões mais claramente identificáveis do docudrama, ainda que apresentem distintos níveis de sofisticação estética e de fidelidade aos fatos. Os *reality shows*, por sua vez, são compreendidos como uma hibridização extrema: uma mutação popular e comercial do docudrama, na qual a realidade é intensamente mediada, editada e performatizada (Mateus, 2012). Assim, o objetivo deste trabalho é apresentar essas formas tradicionalmente associadas ao docudrama, a fim de distinguir, em particular, os docudramas de longa-metragem — entendidos como filmes concebidos para exibição cinematográfica — que constituem o objeto desta tese.

O termo *reality show* é internacionalmente conhecido e, em geral, dispensa tradução para sua compreensão. Trata-se de um formato televisivo que se propõe a representar a realidade, agregando elementos de diversos gêneros, como o documentário, o concurso, o drama, a ficção ou anovela. Conforme observa Mateus<sup>30</sup> (2012, p. 243):

Dotado de diversos formatos ou subgêneros, procede a uma muito singular mediatização da interação social caracterizando-se por incidir a sua atenção na banalidade do quotidiano através do relato, na primeira pessoa, das tensões, conflitos e angústias que o indivíduo experiencia diariamente, na sua vida profissional, pessoal ou familiar (Mateus, 2012, p. 243).

Para Lipkin (2002), os *reality shows* despertam no público o desejo de sentir-se conectado ao mundo por meio de narrativas que simulam um mundo possível, em vez de um mundo estritamente histórico, cujas “ideias e valores parecem desgastados, ineficazes, abusados e divulgados” (Lipkin, 2002, p. 35). Desse modo, recriar a realidade a partir de uma lógica de reencenação — suspendendo a explanação histórica tradicional — torna-se uma estratégia para oferecer ao público narrativas mais envolventes e intrigantes, sem, contudo, pressupor um consumo necessariamente irrefletido ou passivo.

---

<sup>30</sup> Samuel Mateus é licenciado, mestre e doutor em Ciências da Comunicação (FCSH-UNL), Lisboa, Portugal. Professor e Colaborador do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Universidade de Madeira, Portugal. Publicou 86 artigos em revistas especializadas, e 20 capítulos de livros. Autor de “Introdução à Retórica no Séc. XXI (Labcom, 2018), entre outras publicações.

Em seu artigo *Reality-show: uma análise de gênero*, Mateus (2012) propõe a análise de três atributos primordiais como constitutivos desse gênero televisivo: a centralidade do cotidiano, a tendência escopofílica<sup>31</sup> e a emancipação do espectador. No que diz respeito ao primeiro atributo, a expressiva audiência alcançada pelos *reality shows* indica que os conteúdos mais formais da programação televisiva — como estatísticas, noticiários, novelas, comentários, análises e entrevistas — não se mostram suficientes para a compreensão da realidade social. A vida tal como se manifesta no dia a dia, com suas emoções pessoais, transtornos profissionais, desilusões e ambições, desenrola-se no cotidiano dos indivíduos.

Quanto ao que Mateus denomina de tendência escopofílica, o autor observa:

O *reality-show*, não apenas dá a observar a realidade ao espectador, como, antes de mais, o interpela como testemunha desse mundo numa relação muito particular entre a verdade, a visibilidade e a verificabilidade daquilo que vemos no ecrã<sup>32</sup>. O espectador torna-se cúmplice daquilo que visiona. Ao ceder à escopofilia, ao mirar o cotidiano dos indivíduos, ele não pode afirmar que não sabe; e não pode fazê-lo porque o viu. O espectador dos programas televisivos de realidade olha, mas este mirar não é inocente: é um observar avaliativo e, sobretudo, um olhar que envolve um consentimento automático. [...] Mesmo mediatizado, o prazer das imagens que o *reality-show* oferece, a escopofilia que lhe está associada, expõe a crueza das relações em sociedades e, ao mesmo tempo, expõe a vulnerabilidade do espectador a esses próprios enredos (Mateus, 2019, p.240).

Assim, ao compreender a escopofilia como um dos elementos atrativos dos programas televisivos de realidade, evidencia-se, conforme Mateus (2019), a visibilidade como fundamento do social. Para o autor, o conjunto formado pelas aparências e pelas imagens — que configuram a visibilidade como um apetite pelo real — e pelas formas sensíveis televisionadas, enquanto substrato do reconhecimento do outro, contribui para a construção das sociabilidades.

O terceiro aspecto do gênero *reality show*, denominado a emancipação do espectador, refere-se à ampliação das formas de participação do público, que passa

---

<sup>31</sup> Escopofilia (do grego *skopein*, "olhar", e *philia*, "amor" ou "desejo") é um termo que significa, de forma geral, prazer em olhar. Escopofilia é o desejo de ver, de olhar o outro como objeto de prazer visual. No cinema e na televisão, esse olhar é estruturado por relações de poder, gênero e desejo — e nos convida a refletir sobre quem olha, quem é olhado, e com que propósito.

<sup>32</sup> A palavra "ecrã" tem significados tanto técnicos quanto simbólicos, especialmente nos contextos de comunicação, cinema, televisão e cultura digital. No contexto cinematográfico, o ecrã é o lugar onde a narrativa se materializa visualmente, separa e conecta o espectador à ação — cria uma janela para outra realidade e estimula o olhar escopofílico (prazer de olhar), como discutido por Laura Mulvey. O ecrã não é neutro. Ele condiciona o modo como olhamos, o que é mostrado, e o que é deixado fora de campo. É um campo simbólico, social e psicológico, onde se projetam olhares, poderes, desejos, narrativas e identidades.

a interagir ativamente com o programa a partir de seu próprio espaço doméstico, por meio da televisão e de outras plataformas associadas. Essa participação ocorre de maneira individualizada e mediada por diferentes dispositivos tecnológicos, como o televoto, chamadas telefônicas, mensagens SMS e interações em redes sociais, como o Twitter. Desse modo, o espectador deixa de ocupar uma posição exclusivamente passiva e assume um papel mais ativo no desenvolvimento e nos desdobramentos do programa Conforme aponta Mateus (2019, p. 241):

O *reality-show* emancipa o espectador quando se assume como lugar de escuta atenta, como confessionário colectivo, como agente de uma conversação que frequentemente possui contornos terapêuticos. Emancipado dos espartilhos da passividade e do simples visionamento, o indivíduo comum invade a cena televisiva com as suas próprias memórias, as suas mágoas, as dificuldades que experimenta ou os receios que determinada situação lhe suscita.

Essa participação ativa do espectador, que constitui um traço definidor do gênero *reality show*, não se estende aos *Movies of the Week* (MOWs), ou filmes da semana, entendidos como séries de filmes produzidas especificamente para a televisão. Nesses formatos, embora não haja mecanismos diretos de interação do público, observa-se a presença de uma retórica de relacionabilidade na construção narrativa e estética, cujo potencial persuasivo revela-se tão eficaz quanto aquele empregado nos docudramas de longa-metragem concebidos originalmente para o cinema. Ainda assim, os MOWs apresentam-se como significativamente mais acessíveis ao público em geral, tanto em razão das características próprias da televisão comercial quanto pela recorrente abordagem de temas variados ancorados em histórias inspiradas em pessoas e acontecimentos do cotidiano.

Desse modo, a relevância dos *Movies of the Week* (MOWs) como prática retórica entre a década de 1980 e meados dos anos 1990 decorre, segundo Lipkin (2002, p. 55), do fato de se constituírem como uma forma de programação televisiva concebida para ser ““enraizável”, “relacionável” e “promovível””. Conforme argumenta o autor, ao estruturarem seus projetos a partir desses princípios, os criadores dos MOWs passam a concebê-los como dispositivos capazes de mobilizar apelos voltados a um público familiar, em consonância com aqueles empregados pelos docudramas de longa-metragem destinados ao circuito cinematográfico. Em ambos os casos, o engajamento do público ocorre “por meio de estratégias de relacionabilidade (garantias) que enquadram os argumentos (reivindicações) que as obras defendem (Lipkin, 2002, p. 64).



No contexto dos *Movies of the Week* (MOWs), o termo “enraizável” relaciona-se à origem dos temas abordados nas narrativas, que frequentemente derivam de acontecimentos contemporâneos e se ancoram em histórias apresentadas como “verdadeiras”. Nesse sentido, as raízes das “tramas do docudrama atingem profundidades variadas, dependendo de quão próximas estão de eventos, ações e pessoas reais” (Lipkin, 2002, p. 57).

Por sua vez, a noção de relacionabilidade, no universo dos MOWs, refere-se aos mecanismos de identificação do espectador com os personagens, construídos a partir de circunstâncias narrativas reconhecíveis e socialmente compartilhadas. Trata-se de um elemento central, capaz não apenas de orientar as estratégias narrativas, mas também de delimitar o conjunto de histórias passíveis de serem exploradas nesse formato. Nesse contexto, o papel do roteirista amplia-se, passando a assumir também a função de mediação entre ficção e realidade. Cabe-lhe, portanto, estruturar o roteiro de modo a representar uma realidade percebida como próxima daquela vivenciada pela maior parte do público-alvo dos MOWs — predominantemente jovem e feminino —, cujas experiências cotidianas se articulam em torno de ambientes domésticos e de comunidades de perfil socioeconômico mais simples (Lipkin, 2002).

Segundo Lipkin (2002, p. 59), os *Movies of the Week* (MOWs) apresentam histórias que já surgem dotadas de certa visibilidade na mídia, uma vez que são “pré-equipadas com conceitos de manchete que apresentam explicações encapsuladas em primeiro plano de seu assunto”. Dessa forma, a capacidade de reconhecimento antecipado dos temas permite que os MOWs se alinhem de maneira eficaz às exigências e expectativas da programação televisiva. Para alcançar seus objetivos persuasivos, essas obras incorporam, ainda, determinadas estratégias retóricas específicas, que incluem:

[...] exemplificação (nos contam, em essência, uma história de sobrevivência – os personagens passaram por uma experiência que torna a narração de sua história necessária e justificável); articulação (uma narrativa de sobrevivência culmina em um momento de conclusão – um julgamento literal ou figurativo cria um fórum para expor as questões morais que surgem da história de sobrevivência); e, finalmente, esclarecimento (o fechamento da narrativa sugere que uma perspectiva moral foi resolvida no mundo que o público compartilha com os sujeitos da história) (Lipkin, 2002, p. 65-66).

Para além das estratégias retóricas já mencionadas, no caso específico dos *Movies of the Week* (MOWs), a presença da mídia atua como um elemento de forte impacto enquanto premissa persuasiva das narrativas apresentadas. Enquanto nos

docudramas concebidos para o circuito cinematográfico o poder de persuasão se ancora, sobretudo, na ênfase conferida ao registro documental e histórico, nos *MOWs* esse efeito deriva, de maneira mais particular, do próprio discurso cultural vigente. Suas fontes principais são as notícias e outras formas de narrativas contemporâneas recentemente veiculadas pela mídia, o que reforça a sensação de atualidade e relevância dos temas abordados (Lipkin, 2002).

Desse modo, uma das estratégias retóricas específicas dos *Movies of the Week* (MOWs) consiste na construção do personagem como sujeito ordinário, apresentado como uma pessoa comum, semelhante ao próprio espectador, que se vê vitimada por circunstâncias externas adversas e, a partir delas, converte-se em um exemplo de superação. Esses personagens, em geral, recusam a posição de submissão que lhes é imposta e reagem às forças que os oprimem, passando a ocupar o centro da narrativa, seja na condição de perpetradores(as), seja como sobreviventes. Nesse sentido, é precisamente o estatuto de sobrevivência que estrutura a narrativa docudramática dos MOWs e atua como um elemento central de atração do público para essas histórias. Conforme observa Lipkin (2002, p. 70), as trajetórias desses personagens “[...] oferecem explorações de falibilidade. Aprendemos como, por que e até que ponto qualquer um de nós (e/ou nossos filhos) é suscetível a desejos difíceis de resistir”.

Contudo, os docudramas *MOWs* possuem uma outra característica muito presente em suas narrativas. Trata-se de julgamentos em tribunais. Conforme a análise de Lipkin (2002), esses julgamentos cumprem uma dupla função: por um lado, oferecem um fórum narrativo para a avaliação do caso central apresentado pelo filme; por outro, possibilitam a observação, a organização e a articulação de dados e informações periféricas que contribuem para a construção do caso como exemplar. Desse modo, o dispositivo do tribunal opera não apenas como instância dramática, mas também como mecanismo retórico de enquadramento e legitimação da narrativa. Assim, para Lipkin (2002):

Os julgamentos (sejam literais ou figurativos) nessas obras cumprem três funções inter-relacionadas: primeiro, os julgamentos ajudam a conectar a representação dos eventos do filme ao registro público, reiterando o vínculo com a realidade que o docudrama afirma; em segundo lugar, os julgamentos fornecem uma estrutura para contar a história de alguém (e criam uma justificativa e base para uma narrativa subsequente, o filme que estamos vendo), afirmando assim a autenticidade existencial por meio da narrativa; e terceiro, um julgamento necessariamente se move em direção ao veredicto, indicando como as questões levantadas pela história podem ser resolvidas (Lipkin, 2002, p. 71).

Verifica-se, assim, que os julgamentos e as sentenças deles decorrentes operam no sentido de restabelecer uma suposta harmonia entre as partes envolvidas na trama. Para além de remeter a contextos amplamente reconhecíveis pelo público, essa configuração narrativa recorre comumente às lógicas da vítima e da testemunha, bem como à sobreposição desses papéis, quando a vítima assume também a posição de testemunha dos acontecimentos narrados.

A lógica da vítima opera, sobretudo, baseada no fato de que as vítimas sofrem frente a forças maiores e mais poderosas que elas mesmas, e que transformam esse sofrimento em sacrifício. Conforme aponta Lipkin (2002, p. 77), “as estratégias de relacionabilidade garantem que a explicação de como e por que alguém se tornou uma vítima estenda alertas ao seu público”. Nesse contexto, as testemunhas desempenham um papel central, na medida em que sua presença e seus relatos contribuem para a legitimação da experiência da vítima e para a possibilidade de obtenção de justiça no interior da narrativa.

Desse modo, a lógica da testemunha configura-se como complementar e recíproca à lógica da vítima. Ao longo da narrativa, para além dos personagens que assumem explicitamente o papel de testemunhas, os próprios telespectadores são progressivamente convocados a ocupar essa posição simbólica, alinhando-se em favor da vítima. Em decorrência do processo de identificação estabelecido entre o público e o sujeito vitimado, opera-se uma substituição discursiva do “eu” e do “ele(a)” por um “nós” coletivo. Segundo Lipkin (2002), “a lógica do testemunho valida as reivindicações persuasivas sobre a necessidade de justiça, de correção moral e legal” (p. 80). Cabe destacar, ainda, que a testemunha pode coincidir com a própria vítima. Nesses casos, ao apresentar informações e evidências relativas à origem do dano sofrido, a vítima atua simultaneamente em duas posições narrativas: a de sujeito vitimado e a de testemunha, reforçando, assim, o potencial persuasivo e legitimador do relato.

Apesar da expressiva audiência e popularidade alcançadas pelos *MOWs* ao longo do século passado, observa-se, a partir da primeira década do século XXI, tanto uma redução contínua na produção e exibição dos filmes televisivos quanto uma gradativa substituição desse formato por narrativas mais ficcionalizadas e centradas no desenvolvimento dos personagens. Críticos e estudiosos do campo audiovisual apontam que essa inflexão em favor de histórias menos violentas e mais inspiradoras

— e, portanto, narrativamente mais flexíveis e distanciadas de compromissos factuais — relaciona-se, em grande medida, aos custos mais baixos de produção e à menor incidência de exigências e implicações legais quando comparadas às obras baseadas diretamente em eventos reais.

Os docudramas de longa-metragem aproximam-se dos *MOWs* por compartilharem uma característica fundamental: ambos se configuram como obras ficcionais ancoradas na realidade. Em decorrência disso, o valor da evidência assume um papel central na forma narrativa do docudrama de longa-metragem, assim como ocorre nos *MOWs*, tornando-se um elemento crítico em sua avaliação, na medida em que suscita questionamentos acerca do estatuto da base histórica enquanto fundamento narrativo e persuasivo. Os enredos desses filmes tendem a gravitar em torno de personagens vitimados por conflitos oriundos das relações de trabalho, das dinâmicas familiares ou de questões relacionadas ao racismo, com o objetivo de “instruir seu público enquanto esclarece os valores morais em jogo nos mundos que retratam” (Lipkin, 2002, p. 100).

Assim, tanto os *MOWs* quanto os docudramas de longa-metragem constituem formas narrativas cujas características lhes permitem funcionar como instrumentos alinhados aos fins delineados por Rorty em seu projeto de uma filosofia enquanto “utopia liberal”. Segundo a perspectiva de Rorty (2002b), a utopia pragmatista não se funda na concepção do ser humano como uma espécie biológica dotada, simultaneamente, de uma dimensão moral intrínseca. Para o pragmatismo, segundo o filósofo, a linguagem não representa uma forma de emancipação para o ser humano, mas, é por meio dela que o ser humano é continuamente incentivado a buscar narrativas comprometidas com um cosmopolitismo em expansão, processo que reflete a própria natureza contingente da espécie. Nesse sentido, a ideia de humanidade enquanto universalidade fixa deve ser substituída pela noção de “nós”, histórico e contingente, capaz de se expandir progressivamente em alcance e significado por meio da persuasão em distintos tempos e contextos (Rorty, 2002b).

Renunciando a uma idealização da natureza humana e a justificativas universais que atravessam culturas e épocas, a sociedade cosmopolita concebida pelo pragmatismo, segundo Rorty (2002b), caracteriza-se, por um lado, pela consciência de sua constante transformação. As experiências vividas, sejam elas positivas ou negativas, exigem dessa sociedade uma contínua remodelação, a fim de

incorporar os aprendizados advindos de novas vivências. Por outro lado, tal sociedade reconhece a finitude e a temporalidade de seu vocabulário, compreendendo que novas formulações conceituais e linguísticas podem superar as anteriores. Nesse sentido, os pragmatistas esperam que seus descendentes os incluam no coletivo dos “nós” e que os vocabulários sucessivos continuem a adotar e aprimorar suas novas noções, sempre por meio da persuasão racional, nunca pela coerção, sendo a experiência cultural, como a proporcionada pelo cinema docudramático, um instrumento viável para tal persuasão.

Todavia, os docudramas de longa-metragem originalmente produzidos para o cinema, sobretudo na última década do século XX e em contraste com o estilo dos *MOWs*, apresentaram um crescimento significativo em termos de produção, distribuição e recepção de público. Obras como *JFK* (1991), *In the Name of the Father* (1993) e *Schindler's List* (1993), ainda no início da década, já indicavam os contornos de um modelo que se consolidaria como referência de sucesso.

Segundo Pastor-González<sup>33</sup>, “muitos executivos da televisão espanhola explicam o apelo do docudrama como colocar o público na posição de testemunha de um evento de relevância social ou uma história de interesse humano.” (Pastor-González, 2016, p. 139). Nesse sentido, o êxito dos docudramas cinematográficos de longa-metragem decorre, conforme a autora, da capacidade dessa forma narrativa de suscitar uma resposta emocional no espectador que não é característica do documentário tradicional ou do jornalismo, ao mesmo tempo em que se distancia do apelo típico dos *MOWs*.

### **3.2.2 Representação docudramática de longa-metragem: vínculos entre realidade e recriação**

Os vínculos entre aquilo que é compreendido como realidade e os elementos acrescentados pela criação artística de caráter melodramático podem ser analisados a partir da concepção da realidade como matéria-prima, inserida em um jogo

---

<sup>33</sup> Victória Pastor-González é professora de Espanhol e Cinema, com vasta experiência no Ensino Superior. Seus interesses de pesquisa incluem docudrama espanhol e latino-americano, representações de memória, trauma e conflito político no cinema e pedagogias multimodais. Sua pesquisa atual concentra-se em cinebiografias femininas contemporâneas e na produção e recepção de cinebiografias transnacionais. Também realiza pesquisa-ação nas áreas de alfabetização visual em línguas modernas e no desenvolvimento de materiais digitais gerados pelos alunos para incentivar o engajamento dos alunos.

permanente entre fidelidade aos fatos e liberdade criativa. Nesse contexto, a verossimilhança assume papel central como elo entre o real e o ficcional, uma vez que corresponde à sensação de plausibilidade segundo a qual o que é apresentado no docudrama poderia, de fato, ter ocorrido daquela maneira.

Dessa forma, a modelagem, o sequenciamento e a interação constituem três elementos fundamentais por meio dos quais as garantias articulam dados e reivindicações, estabelecendo vínculos entre a realidade empírica e sua recriação na arte docudramática. Partindo-se dos dados, entendidos como “a evidência sobre a qual um argumento é construído”, e das reivindicações, compreendidas como “a posição que o argumento defende” (Lipkin, 2002, p. 12), formulam-se garantias cuja função é sustentar e legitimar o argumento apresentado na versão docudramática.

A modelagem, por meio do material que organiza e apresenta, não apenas busca convencer o espectador, mas também conduzi-lo à condição de coadjuvante no fingimento proposto pela narrativa. Nesse sentido, “se aceitamos a semelhança com a aparência original, [...] então é muito mais provável que aceitemos a visão do filme sobre a verdade histórica e moral” (Lipkin, 2002, p. 24). O próprio conceito de modelo pressupõe a designação de algo ou alguém como referência para a imitação, uma vez que implica a sugestão de uma norma ou de um padrão comportamental considerado digno de ser seguido.

Dessa maneira, a modelagem da realidade pela arte docudramática, materializada em imagens, cenas e sequências, assume um caráter estritamente icônico, cuja validade depende da efetividade das analogias estabelecidas entre os fatos — enquanto significado — e o melodrama — enquanto significante. Em decorrência disso, Lipkin (2002, p. 29) propõe que as garantias oriundas da modelagem podem ser compreendidas a partir de dois conjuntos de aparições: o primeiro corresponde a um “conjunto de afirmações mais limitado e claramente definido”; o segundo, subordinado ao primeiro, apresenta um caráter mais crítico, sendo capaz de “levantar implicações éticas da representação histórica”.

O sequenciamento, por sua vez, pode manifestar-se de diferentes formas nos docudramas, mas ocorre, em geral, por meio de um processo de alternância entre imagens indexicais<sup>34</sup> reais e suas recriações ficcionais. Quando esse

---

<sup>34</sup> O termo “imagens indexicais” vem da semiótica, especialmente da teoria de Peirce, e se refere a imagens que possuem uma relação direta (de causa, contiguidade ou proximidade física) com o objeto

sequenciamento se realiza de maneira bem-sucedida, a modelagem do material icônico é colocada à prova e tem sua eficácia confirmada. As imagens indexicais são aquelas que evidenciam a capacidade de um signo — materializado na forma de imagem — de remeter implicitamente a outros signos. A indexicabilidade, contudo, não se restringe ao signo imagético, podendo manifestar-se também em elementos como o sotaque, o gesto, a expressão corporal, entre outros. Conforme Lipkin (2002):

Se os modelos são estritamente icônicos, defendendo a proximidade em virtude da semelhança com seus referentes reais, as relações de sequenciamento estabelecem uma proximidade mais literal quando imagens indiciais se alternam com cenas recriadas (Lipkin, 2002, p. 25).

Dessa maneira, a interação entre o representado — ou referente real, como uma pessoa ou um lugar histórico — e o representante — entendido como o modelo, seja ele o artista ou o cenário — no docudrama sofre variações diretas ao longo do sequenciamento narrativo. O próprio sequenciamento, em grande parte das obras docudramáticas, ocorre por meio da alternância entre imagens indiciais que remetem aos referentes reais e cenas ficcionalmente reelaboradas. Assim, à medida que a complexidade dessa interação se intensifica — seja entre o modelo e o modelado, seja entre a história factual e o filme artisticamente sequenciado —, amplia-se a proximidade entre esses elementos e, conseqüentemente, fortalece-se a representação. Esse fortalecimento repercute diretamente nas garantias do discurso, ampliando a validade do argumento e o poder persuasivo do filme (Lipkin, 2002).

Considerada, juntamente com a modelagem e o sequenciamento, como uma estratégia de garantia, a interação tem por objetivo assegurar a semelhança entre o ator ou a atriz e a pessoa representada, bem como entre o sequenciamento proposto pela narrativa fílmica e a história a que ela se refere. Para Lipkin (2002), uma forma exemplar de interação — tal como a esperada de um docudrama enquanto estratégia de garantia — manifesta-se no clímax do filme *Carl Northside 777*<sup>35</sup> (*Sublime devoção*, Henry Hathaway, 1948, EUA), quando:

Depois de algum esforço para organizar o teste, MacNeal finalmente assiste enquanto Frank se submete a um detector de mentiras. A edição do olhar/objeto distribui nossa atenção igualmente para tomadas compactas do aparelho detector de mentiras e tomadas mais soltas do técnico que está explicando cada etapa do processo para Wiecek, para Stewart e para nós. A

---

que representam. Em outras palavras, são imagens que apontam diretamente para o objeto, ou que foram produzidas por ele de alguma maneira.

<sup>35</sup> *Call Northside 777* é um filme estadunidense do gênero drama policial, dirigido por Henry Hathaway, baseado no caso real do repórter de Chicago que buscou provar a inocência de um homem condenado por assassinato em 1932. Os nomes foram mudados, sendo que os dos condenados eram Majczek e Marcinkiewicz e o do policial assassinado, William D. Lundy.

explicação do técnico é um desempenho equivalente ao filme granulado e mais rápido que tantas vezes sinaliza “documento”; sua aparência e ações transmitem que ele é um administrador de detector de mentiras da vida real, elaborado (e inserido) nessa sequência específica para enfatizar a realidade da história (Lipkin, 2002, p. 26).

Em contraste com a posição de Sarris<sup>36</sup>, para quem as superfícies semidocumentais de *Call Northside 777* — filme que integra uma trilogia composta ainda por *The House on 92nd Street* (1945) (*A Casa da Rua 92*) e *13 Rue Madeleine* (1947) (*Rua Madeleine, 13*) — poderiam ser descartadas como uma “fantasia passageira do cinema americano”, Lipkin (2002) sustenta que, profundamente enraizados em suas finalidades melodramáticas, os três docudramas do pós-guerra dirigidos por Henry Hathaway não apenas defendem uma verdade moral ancorada em suas fontes, como também oferecem argumentos altamente persuasivos ao público. As estratégias de garantia mobilizadas por esses filmes operam em função dos diferentes tipos de intimidade que proporcionam ao espectador, favorecendo o que o autor denomina “inferências pictóricas e espaciais” (Lipkin, 2002, p. 13). Dessa forma, de modo intencional e sistematicamente organizado, na trilogia que inclui *Call Northside 777*:

Os modelos reconstroem seus referentes de forma icônica; as sequências organizam tomadas e cenas reais e recriadas em sucessão; as interações colocam elementos fílmicos reais e recriados juntos em uma cena. (Lipkin, 2002, p. 13).

Os três docudramas do ciclo da *Hathaway* mobilizam procedimentos essenciais para articular o conhecimento previamente disponível — acessível por meio de registros documentais — às reivindicações formuladas pela narrativa melodramática. Em todos os filmes, estão presentes os três tipos de garantias, que operam como estratégias de aproximação entre signos icônicos e indiciais, intensificando a relação entre o referente histórico e sua representação fílmica. Quanto mais estreita e complexa se estabelece essa relação, mais consistente se torna a premissa defendida pelo docudrama e, por conseguinte, maior é a validade do argumento e o seu potencial persuasivo junto ao espectador (Lipkin, 2002).

---

<sup>36</sup> Andrew Sarris foi um crítico de cinema estadunidense, um dos principais defensores da teoria cinematográfica *auteur*. Um *auteur* é o artista que controla todos os aspectos de um trabalho criativo e colaborativo, uma pessoa equivalente ao criador de uma obra literária. O termo é comumente referenciado a cineastas ou diretores/realizadores de cinema, em geral com um estilo próprio ou preocupação temática. O conceito serve para distinguir os cineastas da Nova Vaga francesa dos realizadores americanos a serviço de Hollywood, que não são considerados criadores, mas sim meros executivos com capacidades artísticas.



Dessa forma, a criatividade mobilizada nas garantias decorrentes da modelagem, do sequenciamento e da interação, segundo Lipkin (2002), contribui para reforçar a autenticidade da narrativa em relação à história referenciada, ao mesmo tempo em que determina o grau de atratividade da recriação filmica. Nesse sentido, Agee<sup>37</sup>, em sua crítica ao filme *Kiss of Death* (*O Beijo da Morte*, Henry Hathaway, 1947, EUA), destaca o realismo cru, o elenco consistente e a atuação marcante de Richard Widmark no papel do psicopata Tommy Udo como elementos centrais do docudrama que impulsionaram uma tendência significativa de “sair do lugar”. Em sua compreensão, a noção de “sair do lugar”, aplicada ao docudrama, refere-se tanto à incorporação de imagens ficcionais plausíveis aos fatos históricos quanto ao uso de cenários reais nas filmagens, em substituição aos ambientes construídos em estúdio. Tal deslocamento representa, segundo Lipkin (2002), um passo fundamental para o aprimoramento técnico e dramático da qualidade dos docudramas.

Ao articular realidade, linguagem, criação e recriação, o docudrama configura-se, portanto, como uma ferramenta de natureza singular para uma filosofia de orientação redescritiva, tal como a proposta por Richard Rorty. O vínculo entre realidade e recriação, característico dessa forma narrativa, é de caráter dialético e produtivo, na medida em que a realidade nos afeta, sem, contudo, determinar de modo absoluto as descrições que elaboramos a seu respeito. Tais descrições, por sua vez, procuram moldar as formas pelas quais compreendemos o mundo. Nesse sentido, no docudrama, a realidade atua, por um lado, como instância de resistência, impondo limites às descrições possíveis; por outro, a capacidade de recriação possibilita novas interpretações do real e a elaboração de mundos possíveis, ampliando os horizontes de sentido e de compreensão.

### **3.2.3 Docudrama de base histórica e docudrama de base biográfica**

A base narrativa — ou a origem das informações — do gênero docudrama pode ser de natureza histórica ou biográfica. No primeiro caso, a narrativa fundamenta-se em eventos históricos efetivos, como guerras, revoluções, crimes de grande

---

<sup>37</sup> James Rufus Agee foi um romancista, jornalista, poeta, roteirista e crítico de cinema americano. Na década de 1940, escrevendo para a *Time*, ele foi um dos críticos de cinema mais influentes dos Estados Unidos. Seu romance autobiográfico, *A Death in the Family* (1957), rendeu ao autor um Prêmio Pulitzer póstumo de 1958. Agee também é conhecido como coautor do livro *Let Us Now Praise Famous Men* e como roteirista dos clássicos do cinema *The African Queen* e *The Night of the Hunter*.

repercussão ou descobertas científicas, tendo como principais referências documentos, arquivos, registros oficiais e testemunhos. No segundo caso, o docudrama apoia-se em obras escritas pré-existentes, tais como biografias, autobiografias, memórias ou textos de não ficção, produzidos por ou sobre os sujeitos envolvidos nos acontecimentos representados.

No docudrama de base histórica, são incorporadas dramatizações que incluem diálogos e cenas ficcionais com o objetivo de enriquecer a narrativa, preservando-se, contudo, o cuidado de não distorcer os acontecimentos centrais e de manter a verossimilhança. Filmes como *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006, Brasil) e *Ainda estou aqui* (Walter Salles, 2024, Brasil), ambos ambientados no contexto da ditadura militar brasileira, bem como *Selma* (*Selma: uma luta pela igualdade*, Ava DuVernay, 2014, EUA), que retrata a marcha liderada por Martin Luther King Jr. em defesa do direito ao voto da população afro-americana, constituem exemplos representativos de docudramas de base histórica.

A principal fonte do docudrama de base biográfica é de natureza literária ou documental. Sua fundamentação encontra-se em biografias, autobiografias e outras obras escritas pré-existentes, produzidas pela própria pessoa retratada ou por terceiros acerca do indivíduo envolvido nos acontecimentos representados. Filmes como *Frida* (Julie Taymor, 2002, Canadá/México/EUA), baseado na biografia da pintora mexicana Frida Kahlo; *O lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013, EUA), inspirado na autobiografia do corretor de ações Jordan Belfort; e *Homem com H* (Esmir Filho, 2025, Brasil), centrado na vida e na obra do cantor brasileiro Ney Matogrosso, constituem exemplos de docudramas de base biográfica.

Na Itália, no início do século XXI, os docudramas de base biográfica superavam numericamente os docudramas de base histórica. Esse dado, segundo Buonanno<sup>38</sup> (2016), suscita dois pontos relevantes para a compreensão da tipologia da narrativa docudramática. O primeiro refere-se ao fato de que, nos docudramas classificados como biográficos, as histórias de vida são apresentadas por meio de “construções

---

<sup>38</sup> Milly Buonanno é professora de Estudos de Televisão na La Sapienza Universidade de Roma. Ela é fundadora e diretora do *Observatório de Drama da TV Italiana* e líder do programa de investigação GEMMA, sobre gênero e mídia. Ela é autora e editora de mais de cinquenta livros e sua obra foi traduzida para vários idiomas, como inglês, francês, espanhol e português. Ela é coeditora do *Sage Handbook of Television Studies* (2014). Sua linha de pesquisa inclui teoria e história da televisão, drama televisivo, estudos de mídia feministas e jornalismo. A pesquisadora compartilha seu conhecimento sobre esses vários campos, culminando com uma discussão sobre o elo comum entre eles: as narrativas.

narrativas complexas, onde o retrato do protagonista se coloca contra o pano de fundo, ou é colocado no meio, dos eventos e circunstâncias históricas que caracterizam seu tempo” (Buonanno, 2016, p. 95). O segundo ponto diz respeito ao fato de que os docudramas históricos, assim como outros filmes de longa-metragem, tendem a estruturar sua narrativa em torno de um personagem que assume a função de protagonista. A partir dessa centralidade, o caráter histórico do docudrama passa a incorporar também uma dimensão biográfica, evidenciando a permeabilidade entre essas duas categorias narrativas.

Outra possibilidade recorrente, conforme destaca Lipkin (2002), é a pré-existência de uma obra intermediária — como um romance — entre a narrativa docudramática e o fato histórico ou a base biográfica por ela representada. É o caso do docudrama norte-americano *A lista de Schindler*, que apresenta uma versão do Holocausto fundamentada no romance *Schindler's Ark* (1982), do escritor australiano Thomas Keneally. De modo semelhante, o docudrama argentino-brasileiro *Carandiru* (2003), dirigido por Héctor Babenco, foi baseado na obra *Estação Carandiru* (1999), do médico e escritor Drauzio Varella. Tanto o filme quanto o livro retratam o massacre ocorrido em 1992 no presídio homônimo, na cidade de São Paulo, episódio em que 111 detentos foram mortos, em sua maioria por ações policiais. Assim, para Lipkin (2002), as obras literárias não apenas motivam a produção do docudrama, mas desempenham papel central na recriação dos acontecimentos e na garantia da coerência e da legitimidade de sua estrutura narrativa.

Contudo, tanto sob a perspectiva histórica quanto sob a perspectiva biográfica, o docudrama estabelece uma relação de interdependência entre indivíduo e contexto. O docudrama de base histórica, ao abordar determinados acontecimentos, tende a destacar a vida e a atuação de personagens reais cuja relevância se impõe no interior do evento narrado. De modo inverso, o docudrama de base biográfica, ao reconstruir a trajetória de uma pessoa ou de sua obra, inevitavelmente a inscreve em um contexto histórico específico, no qual sua vida e suas ações adquirem sentido e justificam o destaque conferido pela narrativa.

Portanto, diante das características da narrativa docudramática apresentadas até aqui, a reflexão se dirige agora para a análise do docudrama à luz da efetivação do solidarismo na filosofia neopragmatista de Richard Rorty. Para Rorty (1994), a solidariedade humana deve ser entendida como curiosidade em relação a alternativas

possíveis, e não como mera identificação com uma “humanidade enquanto tal”. Trata-se, antes, de uma postura de dúvida — dúvida acerca da própria sensibilidade, das leis e das instituições — que possibilita a abertura a novas formas de compreensão e ação em relação ao outro.

#### 4. O DOCUDRAMA E A EFETIVAÇÃO DO SOLIDARISMO NA FILOSOFIA NEOPRAGMATISTA DE RICHARD RORTY

Na cultura pós-filosófica idealizada por Rorty (1999), conceitos como realidade e verdade perdem completamente o sentido, uma vez que nenhuma pessoa, por mais especializada que seja em determinada área, poderia servir de exemplo ou referência para os demais. Nesse contexto, os heróis não seriam descobridores de segredos ou detentores de verdades absolutas, mas “simplesmente pessoas que seriam boas a serem seres humanos” (Rorty, 1999, p. 41). Tais heróis incluem poetas e poetisas, pintores e pintoras, romancistas, entre outros intelectuais que não controlam nem conhecem previamente o percurso ou o resultado de sua criação. Eles são capazes, dessa forma, de instigar o surgimento de novos padrões de comportamento e formas de relacionamento.

[...] provoca um sentido sentimental de solidariedade humana em nós, [...] um trabalho mais bem-feito pelos romancistas, os elaboradores de docudramas, os criadores de histórias em quadrinhos ou os jornalistas, do que pelos filósofos. As teorias da justiça sistemáticas e provedoras de regras poderiam possuir certa beleza, mas elas são de pouca valia quando chegam ao empreendimento confuso de conseguir de qualquer jeito uma sociedade mais justa.

Nesse sentido, Dickens, conforme Rorty (1994), não dirigiu suas críticas a abstrações como a sociedade em geral ou a humanidade em termos amplos, mas sim a questões concretas vivenciadas por pessoas específicas. Para Rorty (2002a, p. 110), o romancista “foi capaz de falar como ‘um de nós’ — com a voz de alguém que havia notado algo frente ao qual o resto de nós certamente reagiria com similar indignação, caso houvesse notado o mesmo”.

Portanto, os participantes da cultura idealizada por Rorty não seriam mais movidos pela busca de conhecimento ou de verdades absolutas, uma vez que o projeto de apreender e traduzir a realidade por meio da linguagem perderia seu sentido. Em seu lugar, abrir-se-ia a possibilidade de um mundo compreendido através da infinidade de redescrições. Esse constitui o núcleo da metafilosofia solidarista proposta pelo filósofo: a produção de cada geração configura-se como um conjunto de redescrições do que a geração anterior descreveu, de modo a

[...] oferecer aos nossos descendentes uma maneira de descrever as maneiras de descrever com que deparamos — uma descrição das descrições que a raça desenvolveu até agora. Se tomarmos “o nosso tempo” como sendo “a nossa visão dos tempos anteriores”, de tal modo que, à maneira hegeliana, cada idade do mundo recapitula todas as anteriores, então uma

cultura pós-Filosófica concordaria com Hegel, que a filosofia é “o seu próprio tempo apreendido em pensamentos” (Rorty, 1999a, p. 42).

O conflito entre a filosofia contemporânea e a cultura pós-filosófica idealizada por Rorty (1999a) equivale, para o filósofo, ao conflito entre a filosofia concebida como epistemologia e a filosofia entendida como edificante. Enquanto a primeira busca formular verdades a serem legadas às gerações futuras, a segunda volta-se para a compreensão do contemporâneo em caráter transitório e não definitivo. Nesse contexto, a filosofia proposta por Rorty tem como objetivo sensibilizar a diversidade humana para a vulnerabilidade comum à dor e à humilhação e, a partir disso, tornar a solidariedade humana uma meta concreta a ser cultivada.

Pessoas de culturas distintas, que podem parecer estranhas entre si, devem ser continuamente compreendidas de maneira mais próxima na “utopia liberal” idealizada por Rorty (1989). O alcance desse objetivo, por meio da provocação e do estímulo da sensibilidade, depende da disposição de cada indivíduo para realizar uma constante redescritção de si mesmo, favorecendo a familiarização e a empatia com outras pessoas e outras culturas.

Assim, para que o filósofo, na perspectiva rortyana do “ironista liberal”, possa desenvolver sua missão, a fonte não reside em teorias extraídas de sermões ou tratados filosóficos. Trata-se de uma prática fundada na provocação e no estímulo à sensibilidade, gerados por diversos gêneros culturais, como a etnografia, o texto jornalístico, a banda desenhada, o cinema, os programas de televisão, o romance e o docudrama.

Portanto, antes mesmo de adentrar nas especificidades das produções docudramáticas que corroboram com nossa tese, é necessário enfatizar que o foco aqui recai sobre o poder persuasivo do docudrama, tanto em relação a outras formas narrativas quanto em comparação com formas discursivas mais convencionais. Os temas tratados pelos docudramas, bem como a trama por meio da qual tais temas são elaborados, constituem sempre uma entre muitas perspectivas possíveis — um olhar do “outro” por “alguém”.

A própria história do cinema evidencia que as perspectivas adotadas podem ser etnocentristas ou não, variando conforme a abordagem de cada diretor a diferentes temas e culturas, e até mesmo mudando para o mesmo diretor em condições distintas. Nesse sentido, Para Saxton (2010), a partir de algumas comparações entre produções cinematográficas, a história do cinema mostra

[...] como os filmes se posicionam em relação aos tropos e códigos dos cinemas ocidentais dominantes para estabelecer por que as estratégias cinematográficas de um são mais propícias do que as do outro ao pensamento ético não etnocêntrico sobre justiça e responsabilidade” (Saxton, 2010, p. 53).

Saxton (2010) ilustra suas considerações por meio da comparação entre dois filmes dirigidos por Fernando Meirelles: *The Constant Gardener* ou *O Jardineiro Fiel* (2010, EUA/UK) e *Cidade de Deus* (2002, Brasil, co-dirigido com Kátia Lund). Em relação ao primeiro, a crítica de Saxton (2010, p. 53), intitulada “Através de olhos brancos: O Jardineiro Fiel”, evidencia que, tanto em cinejornais quanto em documentários e filmes de ficção europeus ou norte-americanos produzidos no contexto colonial africano, os povos retratados eram despojados de suas especificidades geográficas e culturais, de modo que “seus cidadãos eram comumente privados de agência, discurso e pontos de vista ou simplesmente tornados invisíveis” (Saxton, 2010, p. 53).

De maneira consideravelmente distinta, Saxton (2010, p. 55) destaca que *Cidade de Deus*, centrado na vida dos moradores de uma favela carioca, emprega “uma combinação de trabalho de câmera portátil altamente móvel, close-ups frequentes e edição rápida”, técnicas que provocam sensações de imediatismo e autenticidade, essenciais para sensibilizar o espectador e levá-lo a ultrapassar impressões superficiais.

#### **4.1 Romance e filme: som, imagem, movimento e engajamento**

O romance, o cinema e o docudrama, entre outros gêneros narrativos, constituem ferramentas relevantes para a realização do projeto filosófico rortyano da “utopia liberal”, orientado à promoção do solidarismo. Considerando-se, portanto, que o docudrama é uma modalidade fílmica, torna-se necessário, antes de examinar as especificidades que o qualificam como uma ferramenta diferenciada e particularmente eficaz para atingir tais objetivos — conforme a tese aqui defendida —, destacar alguns aspectos fundamentais que distinguem de modo significativo a obra escrita, especialmente o romance, da obra audiovisual, isto é, o filme.

O primeiro movimento empreendido por Rorty (1994) para eleger o romance como uma forma narrativa privilegiada consiste na distinção entre os tipos de livros

que conduzem o leitor à autonomia e aqueles que contribuem para a diminuição da crueldade. Os primeiros, de caráter predominantemente privado, permitem ao indivíduo perceber as consequências de suas ações sobre si mesmo; os segundos, de caráter público, possibilitam a compreensão dos efeitos dessas ações sobre os outros. Nesse contexto, o romance é destacado por Rorty (1994) como uma forma de ficção particularmente apta a oferecer

[...] pormenores sobre tipos de sofrimento suportados por pessoas em que anteriormente não tínhamos reparado. [...] pormenores sobre os tipos de crueldade de que nós próprios somos capazes e, desse modo, fazem-nos redescrever-nos a nós próprios (Rorty, 1994, p. 19).

Assim, no projeto rortiano de uma filosofia orientada à solidariedade humana, inserida no horizonte da “utopia liberal”, os romancistas assumem um papel mais decisivo do que filósofos ou teólogos. Em virtude de suas capacidades criativas, descritivas e minuciosas, os romancistas conseguem, por meio de suas obras e personagens, tornar os leitores mais sensíveis às “variedades particulares de dor e humilhação” (Rorty, 1994, p. 239), às quais certos seres humanos podem ser submetidos por outros.

O romance configura-se como um gênero literário predominantemente ficcional que se distingue por sua capacidade de representar a experiência humana em sua complexidade histórica, social e psicológica, incorporando contradições, conflitos e processos de transformação. Seu potencial de apreensão ampla e aprofundada das relações entre indivíduo, sociedade e temporalidade histórica — frequentemente ressaltado pela crítica literária — contribuiu para que o romance fosse consolidado como o gênero mais emblemático da literatura moderna. No contexto brasileiro, essa centralidade manifesta-se na produção de romancistas de reconhecido prestígio estético e repercussão internacional, cujas obras alcançaram significativa projeção no cenário cultural. Entre elas, destacam-se *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo; *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; e *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, textos que exemplificam, sob diferentes perspectivas formais e temáticas, a potência representacional do romance na interpretação da realidade brasileira.

Rorty (1989) examina dois romances de Vladimir Nabokov — *Lolita* e *Pale Fire* — e dois de George Orwell — *1984* e *Animal Farm* —, autores esteticamente e politicamente distintos, mas que, a seu ver, convergem na realização de um propósito comum. Em vez de se limitarem a denunciar explicitamente a injustiça social ou a



formular advertências de natureza programática, essas obras dirigem-se, sobretudo, aos “ironistas liberais”, alertando-os para as tendências à crueldade inerentes às próprias buscas por autonomia e autocriação. A partir de uma leitura que assume contornos metaficcionais, Rorty mobiliza esses romances para sustentar que a literatura possui a capacidade singular de tornar sensível — e, portanto, inteligível — a experiência da humilhação e do sofrimento alheio. Nesse sentido, argumenta que Orwell, “no final do seu último livro, no seu retrato de O’Brien, [...] faz o mesmo que Nabokov: ajuda-nos a penetrar na crueldade e, desse modo, ajuda-nos a articular a ligação sentida de forma indistinta entre arte e tortura” (Rorty, 1989, p. 185). Assim, a força ética desses romances não reside em prescrições morais diretas, mas na ampliação da imaginação moral do leitor, por meio da exposição concreta das formas de violência que atravessam as relações humanas.

No que concerne ao cinema, compreendido aqui como uma das formas narrativas mencionadas por Rorty (1989), sustenta-se que, embora o filósofo não tenha produzido um ensaio metaficcional explicitamente construído a partir de um filme, seu arcabouço teórico oferece instrumentos analíticos particularmente fecundos para a interpretação de obras cinematográficas, de práticas filmicas e do papel cultural desempenhado por essa arte. Ao distinguir o discurso intelectual sistemático — orientado pela busca de fundamentos últimos e de verdades estáveis — do discurso edificante — voltado à criação de novas descrições, metáforas e modos de ver o mundo —, Rorty abre espaço para compreender o cinema como uma prática eminentemente edificadora.

Sob essa perspectiva, o filme pode ser concebido como um dispositivo privilegiado de redescritção da experiência, capaz de operar não por demonstração argumentativa, mas por meio da sensibilização imaginativa do espectador. O cinema, assim, apresenta-se como um instrumento particularmente eficaz para os propósitos solidaristas delineados por Rorty, na medida em que amplia nosso vocabulário moral, intensifica nossa capacidade de perceber o sofrimento alheio, expõe-nos a formas de vida heterogêneas e fomenta disposições empáticas. Desse modo, mais do que transmitir teses ou fundamentos normativos, a arte cinematográfica contribui para a formação de uma sensibilidade ética, alargando os horizontes de identificação e de lealdade que sustentam a prática da solidariedade.

As tentativas de definição do termo “cinema” por parte da historiografia e da teoria cinematográfica deram origem a abordagens divergentes, que podem ser agrupadas, de modo geral, em concepções essencialistas e não essencialistas. As perspectivas essencialistas tendem a delimitar o cinema a partir de seus componentes técnicos e materiais, identificando como elementos constitutivos as imagens fotográficas em movimento, a câmera, as tiras flexíveis de filme, o projetor e a tela de exibição, compreendidos como condições necessárias à produção e à apresentação cinematográfica.

Em contrapartida, as abordagens não essencialistas questionam essa redução do fenômeno cinematográfico à sua base técnico-material, enfatizando sua dimensão estética, cultural e histórica. Nessa direção, argumenta-se que, “considerada forma de arte, base material e fenômeno sócio-histórico, o cinema é mais rico e complexo do que os essencialistas imaginam” (Ponech, 2009, p. 57). Assim, o cinema passa a ser concebido não como um conjunto fixo de propriedades intrínsecas, mas como uma prática simbólica e histórica, cujos modos de produção, circulação e recepção se transformam ao longo do tempo, resistindo a definições estritamente ontológicas ou invariantes.

Segundo Ponech<sup>39</sup> (2009), aquilo que se compreende por “cinema” não se define por um conjunto fixo de propriedades intrínsecas, mas pelas práticas, saberes e intervenções de todos aqueles que se dedicam a essa arte. Nesse sentido, o cinema constitui-se a partir de uma rede heterogênea de agentes e operações que abrange desde a concepção estética e a criação narrativa até a fabricação e a manipulação de dispositivos técnicos, bem como o trabalho de atuação, direção e as múltiplas competências mobilizadas pelos diversos profissionais envolvidos em sua realização.

Dessa perspectiva, o fenômeno cinematográfico apresenta-se como uma prática histórica, coletiva e processual, continuamente reconfigurada por transformações tecnológicas, formais e estilísticas que se sucedem de modo acelerado e diversificado. Em face dessa abertura constitutiva e de sua permanente

---

<sup>39</sup> Trevor Ponech é professor adjunto na Universidade canadense McGill e possui doutorado pela Universidade americana Northwestern. As áreas de interesse de suas pesquisas são: estética; arte; ficção; cinema e televisão; filosofia. Escreveu um estudo sério e inovador sobre como definir o cinema não ficcional. Partindo do princípio de que nenhuma representação cinematográfica é totalmente factual, Ponech argumenta que o que determina se um filme é ficção ou não ficção é a intenção do cineasta. Defendendo de forma persuasiva essa posição singular, o autor oferece uma análise filosoficamente rigorosa das práticas comunicativas dos cineastas.

mutabilidade, revela-se pouco produtiva — quando não conceitualmente inadequada — a tentativa de lhe atribuir um significado único, estável ou definitivo. O cinema, antes, deve ser compreendido como um campo dinâmico de práticas e experiências cuja identidade se redefine continuamente no interior de seus usos e contextos culturais.

O cinema surgiu, em seus primórdios, a partir da exploração técnica da imagem em movimento, à qual, posteriormente, agregou-se a incorporação do som, ampliando de modo decisivo suas possibilidades expressivas. O que inicialmente se configurava como uma curiosidade tecnológica rapidamente se consolidou como uma das principais formas de arte e comunicação do mundo contemporâneo. Sua trajetória histórica articula, de maneira indissociável, dimensões técnicas, estéticas e culturais, de modo que o cinema passou a ocupar, simultaneamente, o lugar de entretenimento de massa, de expressão artística e de instrumento privilegiado de problematização social.

No plano narrativo, os filmes frequentemente encenam personagens atravessados por conflitos entre vocabulários morais distintos, desestabilizam identidades que se pretendem fixas e propõem percursos de autoconstrução, redescrição e reinterpretação de si. Tais operações narrativas revelam uma afinidade significativa com o horizonte filosófico delineado por Rorty, especialmente com a figura do “ironista liberal”, que reconhece a contingência de suas crenças e a natureza histórica e revisável de seu vocabulário moral. Nesse sentido, a narrativa cinematográfica pode ser compreendida como um espaço privilegiado de experimentação imaginativa, no qual novas descrições do eu e do outro se tornam possíveis, contribuindo para o alargamento da sensibilidade e para a constituição de práticas de solidariedade.

No âmbito da representação cinematográfica, observa-se a presença de um dualismo constitutivo que distingue, de um lado, as ações e disposições do ator ou da atriz e, de outro, as ações e estados intencionais do personagem por eles representado. Trata-se de uma diferenciação fundamental para a compreensão da especificidade da performance ficcional, uma vez que a atuação pressupõe a mediação entre a subjetividade do intérprete e a construção narrativa da figura dramática.

Conforme argumenta Meskin<sup>40</sup> (2009), as crenças, os desejos e as motivações atribuídos ao personagem não devem ser confundidos com aqueles do ator ou da atriz, do mesmo modo que a avaliação da qualidade da atuação não pode ser reduzida a juízos morais acerca das condutas representadas em cena. A performance deve ser apreciada segundo critérios estéticos e interpretativos próprios, e não pela aprovação ou reprovação ética das ações do personagem. Essa distinção permite preservar a autonomia da ficção cinematográfica, evitando a identificação indevida entre o agente empírico e a entidade narrativa, bem como garantindo uma análise mais rigorosa do trabalho artístico envolvido na representação.

Desse modo, cinema e literatura configuram-se como formas narrativas estruturalmente distintas. Ainda que “os textos façam parte da produção da maioria dos filmes, os próprios filmes não são textos linguísticos” (Meskin, 2009, p. 13), pois operam por meio de um regime semiótico heterogêneo que articula imagem, som, movimento e temporalidade específicos.

Nesse sentido, a tentativa de compreender o cinema exclusivamente a partir de categorias oriundas da teoria literária revela-se teoricamente limitada, uma vez que desconsidera a singularidade material e expressiva do meio cinematográfico. Dotado de uma ampla gama de recursos técnicos e estéticos — continuamente transformados pelo rápido desenvolvimento tecnológico —, o cinema exige instrumentos analíticos próprios, capazes de apreender sua complexidade formal e sensorial. A presença conjugada de imagem e som, bem como a exploração do movimento, da montagem, da espacialidade e, mais recentemente, de dispositivos digitais e interativos, introduz dimensões expressivas que o distanciam significativamente do romance.

Outra diferença significativa entre literatura e cinema diz respeito à questão da autoria. A produção literária, em regra, associa-se à figura de um autor individual, cuja responsabilidade criativa tende a ser concebida como relativamente unitária. O cinema, por sua vez, caracteriza-se por um modo de produção marcadamente colaborativo, que envolve equipes numerosas e a articulação de múltiplas competências técnicas e artísticas — direção, roteiro, atuação, fotografia, montagem, som, entre outras.

---

<sup>40</sup> Aaron Meskin é professor sênior de Filosofia na Universidade de Leeds. Publicou artigos sobre estética e filosofia da arte no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no *British Journal of Aesthetics* e no *Philosophy and Phenomenological Research*, bem como em diversas coletâneas. É editor da seção de estética/filosofia da arte do periódico online *Philosophy Compass* e, recentemente, coeditou *Aesthetics: A Comprehensive Anthology* (2007).

Não obstante esse caráter coletivo, é recorrente a atribuição de autoria prioritária ao diretor, prática que favorece a aproximação entre o cineasta e o autor literário, como se ambos ocupassem posições equivalentes no processo criativo. Para Meskin (2009), essa tendência explicaria analogias do tipo: assim como “Ernest Hemingway esteja para o romance *To Have and Have Not* (1937), Howard Hawks esteja para o filme de 1944 com o mesmo nome” (Meskin, 2009, p. 12). De modo semelhante, poder-se-ia afirmar que, tal como José Saramago é identificado como o autor de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), Fernando Meirelles é frequentemente reconhecido como o autor do filme homônimo lançado em 2008.

A atribuição privilegiada da autoria cinematográfica à figura do diretor tem sido objeto de críticas recorrentes no âmbito da teoria do cinema. Tal problematização decorre, em grande medida, do reconhecimento de que outras instâncias criativas exercem influência decisiva na configuração estética e narrativa da obra fílmica. Performances particularmente expressivas de atores e atrizes, bem como roteiros elaborados com diretrizes dramáticas e estilísticas por vezes mais determinadas do que as propostas pela própria direção, tensionam a associação habitual entre direção e autoria, colocando em questão a centralidade exclusiva do cineasta no processo criativo.

Nesse contexto, Meskin (2009, p. 13) observa que “não está claro se os diretores são realmente os únicos – ou mesmo os melhores – candidatos a autores cinematográficos”, sugerindo que a noção de autoria, quando aplicada ao cinema, exige uma reconsideração conceitual. Diferentemente das artes tradicionalmente classificadas como eruditas — nas quais a figura do autor individual ocupa posição de destaque —, o cinema é frequentemente caracterizado como uma arte popular ou de massa, marcada por modos de produção industriais e colaborativos. Em razão dessa especificidade, pode emergir a hipótese de que a concepção tradicional de autoria, adequada a formas artísticas mais individualizadas, mostra-se insuficiente ou mesmo inadequada para dar conta da natureza coletiva e processual da criação cinematográfica. Para Meskin (2009):

No contexto literário, o papel do autor é um papel funcional complexo e unificador que normalmente é preenchido por um único indivíduo. Ou seja, os aspectos interpretativos, avaliativos, morais, legais e até as funções individuais da autoria literária normalmente estão todas localizadas em um único indivíduo. [...]. Dessa forma, a autoria no cinema pode exibir um tipo de desunião que não é típico da literatura. Não é simplesmente que nenhuma pessoa envolvida na produção de um filme assuma o papel de autor, é que nenhum grupo único de pessoas pode ser visto adequadamente como

pertencente ao papel da autoria (embora diferentes subgrupos possam ser vistos como desempenhando um ou mais aspectos do papel de autoria) (Meskin, 2009, p. 26).

Antes, contudo, de examinar posições céticas ou não céticas a respeito da autoria cinematográfica, Meskin (2009) sustenta que é fundamental esclarecer a relevância filosófica da própria questão. Em outras palavras, mais do que decidir imediatamente se a noção de autor é plenamente aplicável ao cinema, importa compreender por que e em que medida a categoria de autoria permanece conceitualmente significativa para a análise das obras filmicas.

Nesse sentido, a autoria parece desempenhar, no contexto cinematográfico, função análoga àquela que tradicionalmente ocupa na literatura. Em ambos os campos, a identificação de um autor não se reduz a um dado biográfico ou institucional, mas opera como um princípio organizador da recepção crítica, orientando processos de avaliação, interpretação e reconhecimento estilístico. Conforme afirma Meskin (2009, p. 17), tanto na literatura quanto no cinema, a autoria é central, pois “desempenha um papel importante na avaliação, interpretação e atribuição estilística”.

Assim, o ponto de vista de Meskin (2009) sobre a importância da autoria na literatura corresponde à razão pela qual Rorty (1994) seleciona, entre tantos outros autores possíveis, Nabokov e Orwell. Para Rorty (1994, p. 183):

Vladimir Nabokov e George Orwell possuíam dons assaz diferentes e as suas próprias auto-imagens eram bastante diferentes; no entanto, é o que vou defender, o que realizaram foi aproximadamente o mesmo. Ambos advertem o intelectual “ironista liberal” contra tentações para ser cruel. Ambos dramatizam a tensão entre a ironia privada e a esperança liberal.

O valor atribuído por Rorty às obras desses romancistas reside precisamente na diferença que elas estabelecem em relação aos escritos filosóficos de autores como Proust, Nietzsche, Heidegger e Derrida. Enquanto, nestes últimos, a autocriação ocupa posição central, nos romances de Nabokov e Orwell o foco desloca-se para a tematização da crueldade e das formas concretas de humilhação infligidas aos indivíduos.

Sob a perspectiva liberal inspirada em Judith Shklar, é a crueldade, e não a autoconstituição estética do eu, que passa a constituir o problema moral primordial. Assim, na leitura metaficcional elaborada por Rorty (1994), essas narrativas não se orientam prioritariamente pela celebração da autonomia individual, mas pela exposição sensível das experiências de sofrimento, opressão e degradação,

convocando o leitor a reconhecer a vulnerabilidade do outro. Desse modo, a literatura assume uma função específica: ampliar a imaginação e fomentar disposições solidaristas, deslocando o centro da reflexão filosófica da autocriação para a responsabilidade diante da crueldade.

A noção de representação no cinema, conforme argumenta Hopkins<sup>41</sup> (2009), deriva fundamentalmente daquilo que as imagens tornam visível ou apresentável ao espectador. Para o autor, o conceito de imagem não se restringe ao registro pictórico ou fotográfico, mas abrange um campo semiótico mais amplo, que inclui “palavras, apresentações teatrais, gestos com as mãos ou sinais de trânsito” (Hopkins, 2009, p. 64). Trata-se, portanto, de uma categoria abrangente, capaz de englobar diferentes formas de manifestação sensível e simbólica.

Nesse contexto, distinguem-se imagens não abstratas, que operam representacionalmente ao remeterem a objetos, situações ou estados de coisas do mundo — ainda que jamais esgotem a totalidade do que pretendem representar —, e imagens abstratas, cuja configuração não visa a referência específica a entidades determinadas. Tal diferenciação evidencia que a representação cinematográfica não se reduz a uma simples correspondência mimética com a realidade, mas envolve modos variados de significação, que podem oscilar entre a referência figurativa e a exploração formal.

De acordo com a compreensão de Hopkins (2009), as categorias empregadas para descrever a representação em imagens estáticas podem, em grande medida, ser estendidas às imagens em movimento que constituem o cinema, uma vez que a análise da representação cinematográfica pressupõe, necessariamente, uma teoria mais ampla da representação imagética em geral. Assim, os filmes, enquanto sequências organizadas de imagens, compartilham com a fotografia uma base representacional comum: ambos operam por meio da apresentação visual de aspectos do mundo, oferecendo ao espectador algo que é visto na própria imagem.

Contudo, a experiência fílmica distingue-se por sua dimensão dinâmica e temporal, articulando movimento, continuidade e sonoridade, o que intensifica e

---

<sup>41</sup> Robert Hopkins é um filósofo britânico, professor de filosofia na Universidade de Nova York e membro do Departamento de Filosofia da Universidade de Sheffield no Reino Unido. Ele é conhecido por seus trabalhos sobre filosofia da arte. Seus interesses de pesquisa abrangem diversos tópicos em estética, epistemologia e filosofia da mente. Além de trabalhos sobre cinema, ele publicou sobre representação pictórica, sentidos, imaginação sensorial, epistemologia e objetividade do julgamento estético e estética da pintura e da escultura.

complexifica os modos de representação disponíveis. Ainda assim, permanece o fato de que se trata de uma experiência com imagens: do mesmo modo que as fotografias retratam aquilo que nelas vemos, os filmes também retratam o que se apresenta visualmente na tela.

Em contraste, a experiência literária não se configura como uma experiência imagética no mesmo sentido, mas como uma prática mediada por signos linguísticos, cuja representação se dá por evocação simbólica e imaginação conceitual, e não por apresentação visual direta. Consequentemente, a literatura mobiliza um regime representacional distinto, fundado na linguagem verbal e em processos interpretativos de outra natureza. Como observa o filósofo:

Os mesmos mecanismos neuropsicológicos que estão envolvidos no reconhecimento visual, digamos, de um cachorro, estão envolvidos na compreensão da imagem de um. Como a afirmação paralela não é plausível para a palavra (escrita) “cão” ou para a descrição de um cão, as imagens são visuais num sentido em que as palavras não o são. Compreendê-los exige que disponhamos dos mesmos mecanismos responsáveis pelo reconhecimento face a face das coisas que representam” (Hopkins, 2009, p. 67).

Para M. Smith (2009), a arte cinematográfica, assim como as demais formas artísticas, realiza-se fundamentalmente no âmbito da experiência fenomenal do espectador. As artes visuais ensejam experiências perceptivas de ordem visual, enquanto as artes sonoras mobilizam experiências auditivas específicas. Já as artes literárias, embora não proporcionem diretamente experiências perceptivas no sentido estrito, suscitam “experiências fenomenais por meio da colocação imaginativa de agentes, espaços e situações reais e ficcionais” (M. Smith, 2009, p. 47), operando, portanto, por intermédio da imaginação e da mediação linguística.

O cinema, por sua vez, distingue-se por integrar, de maneira singular, essas múltiplas dimensões experienciais. Ao articular imagem em movimento, som, ritmo temporal e organização espacial, o filme conjuga estímulos visuais e auditivos com processos imaginativos e afetivos, produzindo uma experiência estética complexa e multissensorial. Assim, a especificidade do meio cinematográfico reside precisamente nessa capacidade de agregar e coordenar diferentes modalidades perceptivas, conferindo-lhe uma potência expressiva que atravessa e sintetiza características presentes em outras artes.

Nesse contexto, M. Smith (2009) observa que tanto a psicanálise quanto o cognitivismo, enquanto tradições centrais da teoria da cognição, exerceram influência



significativa sobre os estudos de cinema. Essas abordagens, ainda que distintas em pressupostos e métodos, convergem no interesse por compreender os mecanismos subjacentes à experiência espectral, investigando os processos mentais envolvidos na percepção, na interpretação e na resposta afetiva às obras fílmicas.

Uma parcela expressiva dessa produção teórica dedica-se a descrever a formação do conhecimento como resultado de operações de processamento de informações que se realizam de modo total ou predominantemente não consciente. Trata-se de processos cognitivos automáticos — análogos às computações neurais que possibilitam a percepção visual de uma página ou a compreensão do sentido das palavras durante a leitura — que estruturam, de forma implícita, a experiência do espectador diante do filme. Como afirma o autor, tais operações correspondem ao “processamento de informações que é sempre ou normalmente não-consciente — como as computações cerebrais que permitem que você veja esta página e dê sentido às palavras que está lendo” (M. Smith, 2009, p. 39).

Contudo, diferentemente dos romances, os filmes dispõem de recursos expressivos específicos que lhes permitem explorar aquilo que M. Smith (2009), Greg Smith<sup>42</sup> e Karen Renner<sup>43</sup> definem como “marcadores emocionais”. Esses marcadores podem ser compreendidos como elementos audiovisuais e narrativos que orientam, modulam e intensificam a resposta emocional do espectador. Entre eles, incluem-se aspectos como a trilha sonora, os enquadramentos, os movimentos de câmera, a iluminação, a montagem e a atuação, os quais funcionam como sinais perceptivos capazes de direcionar a atenção, estimular a empatia e estruturar a experiência afetiva ao longo da narrativa fílmica. Conforme o próprio M. Smith (2009), os marcadores emocionais são:

[...] motivos fílmicos, como pistas musicais ou esquemas de iluminação, que marcam redundantemente um personagem ou uma ação com uma emoção

---

<sup>42</sup> Gregory Ivor Smith foi um produtor de cinema britânico que obteve sucesso no mundo do teatro e da televisão. No final dos anos 60, Smith trabalhou como produtor associado em dois curtas-metragens documentários feitos pela Norcon Films, *Dublin* (1966) e *The London Nobody Knows* (1967) iniciando uma longa associação e amizade com seu diretor Norman Cohen.

<sup>43</sup> Karen J. Renner é professora associada na Northern Arizona University, onde ministra aulas de literatura e cultura popular americanas, com foco especial em terror. Entre as publicações de sua autoria destaca-se *A 'Criança Má' na Literatura, Cinema e Cultura Popular* (2014). A 'criança má' se infiltrou no imaginário cultural, assumindo papéis de destaque em filmes populares, programas de televisão e literatura. Esta coletânea de ensaios de acadêmicos de todo o mundo examina uma fascinante gama de crianças más e o trabalho cultural que elas realizam, baseando-se em abordagens sociohistóricas, cinematográficas e psicológicas: Tom Riddle na série *Harry Potter*, a possuída Regan em *O Exorcista*, de William Peter Blatty, o monstruoso Ben em *O Quinto Filho*, de Doris Lessing, os fetos hostis de *O Bebê de Rosemary* e *Alien*, e até mesmo os pequenos terrores apresentados no reality show *Supernanny*.

específica, sem chamar muita atenção para si mesmos. O resultado dessa estratégia é que os espectadores tenham uma experiência intensa da emoção em questão, com um conhecimento consciente muito incompleto dos dispositivos do filme que deram origem a essa experiência (M. Smith, 2009, p. 43).

Trata-se, portanto, de uma estratégia fílmica orientada a mobilizar a memória representacional do espectador por meio de mecanismos que operam, em grande medida, aquém do limiar da consciência reflexiva. Nesse processo, os dispositivos formais do filme — tais como enquadramentos, trilha sonora, ritmo de montagem ou recorrências visuais — funcionam como “marcadores emocionais”, ativando respostas afetivas associadas a experiências pretéritas, sem que o espectador estabeleça, de modo deliberado, uma correlação explícita entre tais recursos expressivos e as emoções evocadas por suas próprias memórias.

Além disso, conforme observa M. Smith (2009), a relação entre consciência e criação cinematográfica não se limita a um plano meramente funcional, mas constitui, ela própria, um tema recorrente de problematização estética. Em muitos casos, os processos de percepção, atenção e consciência tornam-se “objeto explícito de fascínio ou investigação” (M. Smith, 2009, p. 44), integrando-se ao próprio conteúdo e à forma do filme. Desse modo, o cinema não apenas mobiliza operações cognitivas implícitas, mas também reflete criticamente sobre elas, incorporando-as como matéria de exploração artística.

A representação cinematográfica, contudo, independentemente dos procedimentos técnicos ou das condições de produção que caracterizam a realização de um filme, define-se fundamentalmente por sua capacidade de apresentar — ou mostrar — a história que se propõe a narrar, “seja ela pura ficção, fato contado por meio de atores, ou fato contado pelo registro dos próprios eventos” (Hopkins, 2009, p. 64). Nesse sentido, o cinema compartilha com outras formas imagéticas uma dimensão representacional básica, mas a desenvolve segundo recursos expressivos específicos.

Para Hopkins (2009), a distinção entre imagens estáticas, como as fotografias, e imagens em movimento, como as do cinema, não se reduz a uma diferença meramente técnica, mas corresponde a uma diferença estrutural quanto às possibilidades narrativas de cada meio. Ao articular temporalidade, movimento e montagem, o filme adquire a capacidade de construir sequências complexas de acontecimentos, organizando-os segundo estratégias como *flashbacks*, cortes de

salto, ângulos reversos, entre outros procedimentos formais característicos da linguagem cinematográfica. Desse modo, a representação fílmica não apenas mostra, mas também encadeia e interpreta o que mostra, conferindo às imagens uma dimensão narrativa dinâmica que ultrapassa a simples fixidez da fotografia e amplia significativamente o potencial expressivo do cinema.

Assim, embora o movimento de imagens constitua um traço definidor do cinema, o filme não se reduz a uma sucessão de elementos visuais. Conforme argumenta M. Smith (2009), a experiência fílmica mobiliza a consciência do espectador de maneira simultânea e em múltiplos níveis, articulando diferentes modalidades perceptivas e cognitivas. Para além das imagens propriamente ditas, dos diálogos e das performances dos personagens, o espectador é envolvido por um conjunto mais amplo de estímulos sensoriais que inclui “uma grande variedade de fatores secundários e periféricos, como a trilha sonora e o design de som do filme, a qualidade da luz no espaço retratado e objetos no espaço atrás dos personagens” (M. Smith, 2009, p. 43).

Desse modo, o cinema estrutura-se como uma experiência multissensorial e ambiental, na qual elementos visuais e sonoros operam de forma integrada na construção do sentido narrativo. Diferentemente da literatura — cuja representação se efetiva por meio da mediação linguística e da imaginação evocativa —, o filme pode apresentar acontecimentos simultaneamente como eventos visíveis e audíveis. A abertura de uma porta, por exemplo, pode ser percebida tanto pela modificação do campo visual na tela quanto pela alteração do som ambiente, inclusive quando sua fonte se localiza fora do enquadramento. Essa articulação entre imagem e som amplia significativamente a densidade fenomenológica da experiência cinematográfica, conferindo-lhe um poder expressivo particular, que envolve o espectador de maneira mais imediata e imersiva do que a narrativa estritamente verbal.

A representação no cinema, portanto, passou a contar com uma variedade crescente de recursos ao longo de sua história. Para Gaut<sup>44</sup> (2009), a introdução do recurso digital praticamente estabeleceu uma divisão no cinema contemporâneo entre produções integralmente digitais e produções parcialmente digitais. No primeiro caso,

---

<sup>44</sup> Berys Gaut é professor de Filosofia na Universidade de St Andrews. Ele possui um PhD pela Universidade de Princeton e é autor de *Arte, Emoção e Ética* (2007) e *Uma Filosofia da Arte Cinematográfica* (2010). É coeditor de *Ética e Razão Prática* (1997), *O Guia Routledge para a Estética* (2001) e *A Criação da Arte* (2003). Ele também publicou inúmeros artigos sobre estética, filosofia do cinema, ética, filosofia política e filosofia moral de Kant.

o uso das tecnologias digitais se dá de maneira total, abrangendo todas as etapas do processo fílmico, do planejamento à exibição; no segundo, tais recursos são empregados apenas de forma parcial.

O cinema digital constitui um meio no qual as imagens em movimento são geradas por meio de *bitmaps*, a partir de sistemas computacionais, o que implica que, por se tratar de imagens processadas, elas podem ser manipuladas digitalmente. Desse modo, enquanto a imagem analógica comporta uma quantidade potencialmente infinita de informação, a imagem digital apresenta uma quantidade fixa de dados. Segundo Gaut (2009), essa distinção fundamental entre o cinema digital e o cinema analógico tradicional suscita importantes questões de ordem teórica e filosófica.

Uma primeira questão a ser discutida no âmbito do cinema digital diz respeito à possibilidade de concebê-lo como um novo meio. Segundo Gaut (2009), por um lado, o cinema digital não deveria ser considerado um meio distinto, uma vez que a imagem digital constitui um objeto abstrato. Por outro lado, o autor argumenta que o fato de a mídia empregada por um meio não possuir uma materialidade física não implica que esse meio deixe de ser físico. Um exemplo elucidativo dessa posição é a literatura, cuja mídia é composta por estruturas simbólicas e semânticas — portanto, não físicas em si mesmas — e que, ainda assim, é reconhecida como um meio físico. Conforme Gaut (2009),

[...] há boas razões para acreditar que ela [imagem digital] constitui um novo meio, mas que se aninha no meio mais amplo do cinema, juntamente com outras mídias, como teatro de sombras, cinema (por exemplo, o cinema de Reynaud, filmes fotoquímicos tradicionais e cinema eletrônico analógico) (Gaut, 2009, p. 77).

A imagem digital consiste em uma imagem híbrida, produzida por meios técnicos, que representa não apenas um novo meio, mas, sobretudo, um novo meio artístico. A partir dela, torna-se possível criar, por meio dos recursos tecnológicos disponíveis, efeitos estéticos específicos e inacessíveis a outros meios de produção imagética. Desse modo, a questão relativa ao tipo de realismo proporcionado pelo cinema digital configura-se como uma segunda problemática central para a compreensão mais aprofundada das diferenças entre esse modelo e o cinema analógico fotográfico tradicional. Segundo Gaut (2009), quando comparadas sob a perspectiva filosófica de Peirce, as imagens analógicas e digitais diferenciam-se fundamentalmente: enquanto a imagem analógica é caracterizada como um índice,

por manter uma relação causal com seu referente, muitas imagens digitais são classificadas como ícones, na medida em que se assemelham aos seus objetos, mas carecem de uma relação causal direta com eles.

O engajamento em um filme cinematográfico refere-se ao grau de envolvimento emocional, cognitivo e sensorial do público com a obra, podendo manifestar-se tanto durante quanto após a exibição. Esse engajamento ocorre em diferentes dimensões, entre as quais se destacam: a dimensão emocional, associada aos diversos afetos suscitados, como alegria, tristeza, medo, empatia e tensão; a dimensão narrativa, relacionada à clareza do enredo, ao ritmo e à construção do suspense; a dimensão da identificação, que envolve a relação entre espectador e personagens; a dimensão estética, vinculada a elementos como trilha sonora, efeitos sonoros e visuais e fotografia; a dimensão cognitiva, associada à presença de finais abertos, temas controversos e simbolismos; e, por fim, o engajamento pós-filmico, evidenciado por discussões, compartilhamentos e recomendações da obra. Filmes que promovem elevado engajamento tendem a impactar intensamente os espectadores, suscitando reações emocionais marcantes durante a sessão, estimulando debates após o término da exibição e favorecendo a construção de memórias duradouras relacionadas a personagens e cenas significativas (Gaut, 2009).

Segundo Coplan<sup>45</sup> (2008), para uma parcela significativa de teóricos e filósofos do cinema, o conceito de identificação, enquanto chave explicativa da relação entre espectador e personagem, mostra-se insuficiente. As interpretações dessa relação são múltiplas e diversas. Para Gaut (2009), contudo, o termo identificação é menos problemático do que frequentemente se supõe, exigindo apenas um refinamento conceitual. De acordo com o filósofo, a identificação estabelecida entre o espectador comum e o personagem não implica o desejo de tornar-se esse personagem, mas consiste em identificar-se com determinados aspectos de sua experiência. Trata-se, portanto, de uma identificação aspectual, que não confunde as vivências de ambos nem acarreta a perda da identidade do espectador.

---

<sup>45</sup> Amy Coplan é professora associada de Filosofia na California State University, Fullerton. Seus interesses de pesquisa incluem filosofia da emoção, filosofia do cinema, feminismo e filosofia grega antiga. Ela publicou artigos sobre vários tipos de envolvimento com personagens, incluindo empatia, simpatia e contágio emocional, bem como sobre o filme *A Linha Vermelha*, de Terrence Malick, a popular série de televisão *House* e filmes de terror. Quando este artigo foi publicado, ela estava editando uma coleção sobre o filme *Blade Runner* para a série *Philosophers on Film*, da Routledge, e coeditando uma coleção interdisciplinar intitulada *Empatia: Perspectivas Filosóficas e Psicológicas* (em publicação).

Conforme Gaut (2009), a identificação no cinema pode ser compreendida a partir de quatro aspectos fundamentais: perceptual, afetivo, motivacional e epistêmico. Tais aspectos não se excluem mutuamente; ao contrário, articulam-se e reforçam-se entre si. Por meio deles, “podemos imaginar ver o que o personagem vê, sentir o que o personagem sente, querer o que o personagem quer ou acreditar no que o personagem acredita.” (Gaut, 2009, p. 101).

Em sentido diverso, para M. Smith (2009), a noção de identificação mostra-se insuficiente para esclarecer a relação entre espectadores e personagens, uma vez que essa relação comporta múltiplos modos de experiência. Conforme Coplan (2008), Smith parte da distinção, proposta pelo filósofo britânico Richard Wollheim<sup>46</sup>, entre imaginação central e imaginação não central e, a partir dela, desenvolve um modelo denominado “estrutura de simpatia”. Nesse sistema, a empatia é concebida como uma dimensão distinta da simpatia, podendo operar tanto em consonância quanto em tensão com ela. A estrutura de simpatia é composta por três níveis de envolvimento — reconhecimento, alinhamento e lealdade — e tem como objetivo explicar “como e por que os espectadores experimentam uma identificação plural” (Coplan, 2008, p. 102).

Reconhecimento é o termo de Smith para a construção de personagens pelos espectadores como agentes humanos individualizados e contínuos. Alinhamento refere-se à forma como a narrativa cinematográfica dá aos espectadores acesso a pensamentos, sentimentos e ações dos personagens; trata-se principalmente da comunicação de informações. Lealdade descreve o processo pelo qual o filme cria simpatias a favor e contra os personagens (Coplan, 2008, p. 102).

A “estrutura de simpatia” proposta por M. Smith concebe a relação entre espectadores e personagens como uma forma de identificação plural, cujos níveis de envolvimento — reconhecimento, alinhamento e lealdade — podem manifestar-se de modo simultâneo ou alternado por meio das três vias apresentadas. Contudo, segundo Coplan (2008), diversos teóricos — entre eles Feagin (1996), Neill (1996) e Currie (2004) — tendem a defender a empatia como a principal modalidade de envolvimento emocional do espectador com o personagem, uma vez que, na vida

---

<sup>46</sup> Richard Arthur Wollheim foi um filósofo britânico conhecido pelo seu trabalho original sobre mente e emoções, especialmente relacionado com as artes visuais, especificamente, a pintura. Seu *Art and its Objects* foi um dos textos mais influentes do século XX sobre a estética filosófica em inglês. Além de seu trabalho sobre a filosofia da arte, Wollheim era conhecido por seus tratamentos filosóficos da psicologia profunda, especialmente Sigmund Freud.

cotidiana, ela já constitui um fator central do envolvimento emocional entre indivíduos. Ainda assim, a autora ressalta a necessidade de empregar o conceito de empatia de maneira mais rigorosa na análise da experiência fílmica, a fim de evitar que relatos empáticos sejam confundidos com relatos de identificação, os quais remetem a outras conceituações do termo, associadas a diferentes processos psicológicos. De acordo com a conceituação baseada em pesquisas psicológicas e neurocientíficas, proposta por Coplan (2008):

[...] ter empatia com um personagem é um processo imaginativo complexo através do qual um espectador simula os estados psicológicos situados do personagem, incluindo suas crenças, emoções e desejos, experimentando imaginativamente as experiências do personagem a partir do ponto de vista do personagem, mantendo simultaneamente uma clara diferenciação entre o eu e o outro (Coplan, 2008, p. 103).

A partir dessa perspectiva, a autora sustenta que a empatia não dissolve os limites entre o eu e o outro — representados, na experiência fílmica, respectivamente pelo espectador e pelo personagem —, mas incita o primeiro a compartilhar os estados emocionais de personagens pelos quais nutre simpatia. Concebida dessa maneira, a empatia possibilita que os espectadores estabeleçam conexões afetivas com os personagens, preservando, ao mesmo tempo, a distinção entre ambos. Em outros termos, a experiência empática não implica a adoção de uma segunda identidade por parte do espectador.

Coplan (2008) dedica parte de seu artigo *Empatia e engajamento do personagem* à análise dos processos de espelhamento que ocorrem como respostas dos espectadores aos personagens e que são mobilizados na produção cinematográfica. Tais processos constituem um conjunto formado por estruturas congênitas e mecanismos automáticos de resposta que, sob determinadas condições, levam o espectador a espelhar o personagem em função da similaridade entre as experiências representadas. O espelhamento do outro é compreendido como uma capacidade humana de caráter inato. Segundo a autora,

[...] nossas experiências emocionais podem ser direta e imediatamente afetadas pelas emoções dos outros e não precisam depender de nenhuma avaliação ou interpretação consciente das emoções ou eventos externos do outro (Coplan, 2008, p. 105).

Segundo Coplan (2008), Plantinga<sup>47</sup> sustenta que o contágio emocional característico dos processos de espelhamento é desencadeado por aquilo que denomina “cena de empatia”. Esse tipo de cena é geralmente construído por meio do uso do *close-up*, recurso pelo qual a câmera focaliza de maneira destacada um elemento específico — como o rosto de um personagem ou um objeto significativo — , além da modulação do ritmo da montagem, que tende a tornar-se mais lento. O objetivo desses procedimentos é enfatizar a experiência emocional do personagem ou o valor simbólico atribuído a determinado objeto, orientando e intensificando a atenção do espectador.

A simpatia que emerge da relação afetiva entre espectador e personagem é compreendida por Carroll<sup>48</sup>, segundo Coplan (2008), como um vínculo que envolve simultaneamente proximidade e diferença. Uma correspondência plena entre os estados emocionais das partes envolvidas na experiência fílmica não caracteriza um processo de identificação, mas sim um mecanismo de pré-focalização, o qual é simultaneamente prévio à recepção e cuidadosamente estruturado pela narrativa. Dessa forma, a pré-focalização narrativa opera de maneira intencional, sendo vivenciada pelo espectador como simpatia em relação aos protagonistas e sustentada por uma assimetria afetiva em relação aos demais personagens. Para Coplan (2008), contudo, o componente moral constitui uma variável adicional, de modo que “mesmo [que] um anti-herói, seja moralmente louvável em pelo menos um aspecto significativo, esse personagem pode despertar nossa simpatia” (Carroll, 2008, p. 107).

Desse modo, os personagens devem ser concebidos como elementos capazes de produzir efeitos a serem experienciados pelos espectadores. Segundo Coplan (2008), grande parte dos teóricos vinculados ao cinema cognitivo tem se dedicado a investigar os efeitos positivos decorrentes do envolvimento do público com os personagens. Constatou-se que, além de intensificar a apreciação e o prazer estético da experiência fílmica, a “empatia e a simulação podem melhorar e expandir a nossa

---

<sup>47</sup> Carl Plantinga é professor de estudos cinematográficos no Departamento de Artes e Ciências da Comunicação do Calvin College, EUA. Ele é autor de *Retórica e Representação no Cinema de não Ficção* e coeditor (com Greg M. Smith) de *Visões Apaixonadas: Cinema, Cognição e Emoção*.

<sup>48</sup> Carroll Ballard é um cineasta americano. Originalmente um documentarista, ele ficou conhecido por dirigir filmes grandiosos e visualmente impactantes com temas naturais e ecológicos. Entre seus primeiros trabalhos, destacam-se os documentários *Beyond This Winter's Wheat* (1965) e *Harvest* (1967). Este último foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário. Ele filmou a sequência de abertura do musical de Coppola de 1968. Seu filme mais recente é *Duma* (2005), sobre a amizade de um menino sul-africano com uma chita órfã.



compreensão de nós mesmos e dos outros, incluindo outros cujas experiências são muito diferentes das nossas” (Coplan, 2008, p. 108).

Contudo, para os teóricos psicanalíticos do cinema Jean-Louis Baudry<sup>49</sup> e Christian Metz<sup>50</sup>, conforme exposto por Coplan (2008), entre os efeitos do envolvimento espectral encontram-se também aqueles considerados nocivos. Nessa perspectiva, os processos de identificação podem conduzir os espectadores a uma ilusão de poder e centralidade subjetiva superior àquela que normalmente atribuem a si mesmos. Tais efeitos manifestam-se, por exemplo, na objetificação das mulheres, na punição da sexualidade feminina e na fetichização do corpo feminino. Incluem-se, ainda, fenômenos como o racismo, evidenciado quando personagens não brancos se tornam incapazes de suscitar, em espectadores brancos, contemplação e envolvimento emocional com suas experiências.

Assim, para Coplan (2008), em contraste com compreensões mais correntes e em consonância com a reflexão de diversos estudiosos e críticos do tema, não existe uma conexão causal necessária entre empatia e simpatia. A empatia não deve ser entendida como uma virtude moral, mas como uma habilidade. Trata-se de uma capacidade suficientemente potente para influenciar os processos de deliberação e de ação moral, embora não seja suficiente para ser considerada a única — ou mesmo a forma mais recorrente — de orientação moral. Ainda que não seja equivalente a um comportamento pró-social, para Coplan (2008), a empatia bem-sucedida entre personagem e espectador:

[...] fornece uma representação, ainda que parcial, de experiência subjetiva de outra pessoa — aquela que não é uma representação de causas e efeitos, mas sim uma representação de como é ser outra pessoa” (Coplan, 2008, p. 108).

---

<sup>49</sup> Jean-Louis Baudry (1930-2015) foi um romancista francês, editor literário da revista *Tel Quel* e teórico psicanalítico do cinema. Ele é mais conhecido por *Efeitos Ideológicos do Aparelho Cinematográfico Básico* (1970) e *O Aparelho: Abordagens Metapsicológicas à Impressão da Realidade no Cinema* (1975), dois ensaios que foram pioneiros na teoria do aparelho, uma combinação do conceito de “Aparelho Ideológico de Estado” de Louis Althusser e da teoria do “Estágio do Espelho” de Jacques Lacan para analisar o cinema como uma instituição. Suas ideias influentes foram criticadas e desenvolvidas pelo semiótico Christian Metz e pela teórica feminista do cinema Laura Mulvey em meados da década de 1970.

<sup>50</sup> Christian Metz (1931-1993) foi um teórico de cinema francês, mais conhecido pelo pioneirismo na aplicação de conceitos linguísticos de Saussure nas teorias da semiologia cinematográfica. Durante a década de 70, sua obra teve um impacto importante sobre a teoria cinematográfica, na França, na Grã-Bretanha, na América Latina e nos Estados Unidos. A semiótica do cinema proposta por Metz centra-se na estrutura narrativa que propõe o “Grand Syntagmatique”, um sistema para categorizar cenas (conhecido como “syntagms”) nos filmes.

Para Godzic (2016), a empatia foi o principal fator responsável por atrair o público polonês à telenovela brasileira *A Escrava Isaura* (Gilberto Braga, 1976). Embora a escravidão no Brasil constituísse um tema distante da realidade histórica e cultural da Polônia, a obra alcançou naquele país cerca de 75% de audiência em 1984. Esse expressivo índice, entendido como um indício de identificação do público, foi atribuído às semelhanças percebidas entre a condição de escravização vivenciada pela personagem Isaura e a situação de opressão enfrentada pelos poloneses naquele contexto histórico. Sob a vigência da lei marcial, a população encontrava-se submetida a restrições severas de direitos humanos e civis, experimentando sentimentos de sofrimento e privação. Assim, apesar das diferenças entre os eventos e os contextos históricos, a recepção da telenovela evidencia a identificação do público polonês com a crueldade e a humilhação impostas à personagem, revelando um sentimento de solidariedade humana capaz de transcender fronteiras culturais.

Outro docudrama que merece a nossa atenção é *Persona* (1966), filme sueco dirigido por Ingmar Bergman, cuja narrativa se centra na relação entre a enfermeira Alma e a paciente Elisabet Vogler, que sofre um colapso psíquico durante a interpretação do papel de Electra, na tragédia de Sófocles. A obra figura entre as primeiras obras cinematográficas a incorporar imagens de catástrofes ocorridas em diferentes regiões do mundo e, embora não fosse classificada como docudrama no contexto da sua realização, para Saxton (2010):

A invasão da tela de *Persona* por imagens que não pertencem à sua ficção perturba e desorienta os espectadores dentro e fora do filme. Como a situação imaginada de Elisabet na Suécia se relaciona com eventos reais que aconteceram em Saigon? Nenhuma pista é fornecida pelo comentário televisivo sobre a trilha sonora, que evita referência direta às ações do monge. A cena encoraja a reflexão não apenas sobre as conexões entre espectadores ocidentais e aqueles pegos nos conflitos distantes exibidos na tela da televisão, mas também sobre a maneira como o cinema enquadra e media a dor e trabalha para implicar seu público nesse processo. Prescientemente, *Persona* nos convida a contemplar nossas relações ético-políticas com as imagens multifacetadas de traumas corporais e psicológicos que” estão tão prontamente disponíveis em nossa cultura (Saxton, 2010, p. 63).

O significado de contemplar, por meio do cinema, imagens de dor e sofrimento alheios tornou-se uma questão de crescente relevância para estudiosos das artes visuais e da cultura de modo geral. Segundo Saxton (2010), a experiência fílmica proporcionada por *Persona* (1966) — obra capaz de confrontar o espectador com a

ambiguidade sedutora da “iconografia da dor”<sup>51</sup> — remete, ao menos, a duas problemáticas centrais: a posição ética e perceptiva do espectador diante daquilo que é visto e as ações ou responsabilidades que decorrem do conhecimento adquirido por meio dessa visão.

Por meio do cinema e das tecnologias continuamente incorporadas à sua produção e circulação, torna-se possível expor seres humanos de diferentes regiões do mundo a públicos distantes, permitindo que espectadores do Ocidente sejam confrontados com vidas do Oriente, e vice-versa. Tal mediação remete ao ato de “testemunhar a dor real ou simulada de outros à distância no espaço e tempo” (Saxton, 2010, p. 63). Para Saxton (2010), seja na posição de vítima ou de espectador, o perigo ou sofrimento vivido em um contexto distante não exige necessariamente o observador de experimentar um sentimento de solidariedade.

Para Plantinga (2009), uma das motivações que levam pesquisadores a investigar as experiências afetivas dos espectadores reside no fato de que “as emoções vivenciadas nos filmes têm poderosas funções retóricas e contribuem para os efeitos ideológicos de um filme” (Plantinga, 2009, p. 86). De maneira geral, todos os recursos incorporados ao cinema ao longo de sua história exigem a formulação de novas noções no âmbito dessa forma narrativa. Como consequência, surge a teoria do cinema cognitivo, cujo objetivo principal é compreender, sobretudo, como se estabelece o engajamento entre o filme — com seu conjunto de recursos expressivos — e as respostas emocionais e afetivas dos espectadores. Esses teóricos defendem que a compreensão dos processos psicológicos na vida cotidiana pode oferecer subsídios significativos para a análise dos processos psicológicos envolvidos na experiência de assistir a um filme.

Contudo, enquanto formas narrativas de caráter ficcional dotadas de distintos recursos linguísticos e tecnológicos, o romance e o cinema assumem, na filosofia de Rorty, um papel persuasivo mais eficaz do que as formas discursivas tradicionais da

---

<sup>51</sup> O conceito de “iconografia da dor” é geralmente atribuído a Susan Sontag, sobretudo a partir de sua obra *Regarding the Pain of Others* (*Diante da Dor dos Outros*, 2003). Em Sontag, a expressão diz respeito ao conjunto de imagens recorrentes do sofrimento humano — guerras, violência, corpos feridos, dor física e moral — que circulam nas artes visuais, na fotografia, no cinema e nos meios de comunicação, produzindo efeitos éticos, afetivos e políticos sobre o espectador. A autora problematiza tanto o potencial de sensibilização dessas imagens quanto os riscos de anestesia moral, voyeurismo e banalização do sofrimento. Autores posteriores, como Libby Saxton, retomam e desenvolvem a noção no campo do cinema, especialmente ao analisar filmes como *Persona* (1966), de Bergman. Nesses casos, a “iconografia da dor” não é criada por Saxton, mas reelaborada teoricamente para pensar a ambiguidade afetiva e ética da experiência espetacular diante do sofrimento representado.

filosofia. Ambos constituem instrumentos relevantes de convencimento e são considerados indispensáveis para a efetivação da virada solidarista proposta no projeto de “utopia liberal” da filosofia neopragmatista de Richard Rorty. O romance e o cinema mobilizam, respectivamente, a sensibilidade do leitor e do espectador e, apesar das diferenças nas relações que estabelecem com seus públicos, contribuem, cada um à sua maneira, para a promoção de um mundo mais solidário, caracterizado por menor sofrimento e menor crueldade.

Todavia, diante dos aspectos e distinções entre o romance e o filme cinematográfico aqui já delineados — sobretudo daqueles decorrentes da implicação semiótica específica entre o filme e o espectador, mediada pela articulação entre som e imagem —, sustenta-se que o cinema é capaz de exercer um poder persuasivo superior ao do romance, alcançando, ademais, um público consideravelmente mais amplo de espectadores em comparação ao número de leitores.

#### **4.2 Filme e docudrama: fato e ficção**

O objetivo desta seção é demonstrar o potencial persuasivo que a base não ficcional confere ao docudrama quando articulada ao conjunto de recursos audiovisuais já característicos do filme cinematográfico. O docudrama, seja de base histórica, seja de base biográfica, distingue-se do cinema ficcional tradicional por integrar, em sua narrativa, elementos de ficção e de não ficção. No primeiro caso, os acontecimentos são inscritos no interior de uma construção histórica; no segundo, o sujeito é situado como eixo central da narrativa histórica (Lipkin, 2002).

Por seu turno, a historicidade constitui um dos pilares centrais da virada neopragmatista na filosofia de Richard Rorty, manifestando-se de modo particularmente relevante em obras fundamentais como *Filosofia e o espelho da natureza* (1979), *Contingência, ironia e solidariedade* (1989) e em seus ensaios posteriores. De acordo com essa perspectiva, noções como verdade, racionalidade e objetividade não podem ser compreendidas de forma atemporal, devendo ser concebidas como resultados de consensos historicamente situados, produzidos no interior de diálogos humanos inscritos em contextos e épocas específicas. Nessa medida, a filosofia rortyana, apreendida sob uma chave histórica, integra-se a

conversações culturais em constante transformação, uma vez que atribui caráter contingente às linguagens, ao eu e às comunidades.

O docudrama de longa-metragem, enquanto gênero audiovisual que ficcionaliza eventos reais, potencializa o poder de provocação, sensibilização e persuasão tanto do documentário — que reivindica fidelidade aos fatos — quanto do filme de ficção integral. Segundo Rosenthal<sup>52</sup>, conforme citado por Lipkin (2002, p. X), no caso específico do docudrama, o poder persuasivo dessa forma narrativa reside no fato de que ela “oferece um vislumbre de assuntos reais inacessíveis, tornados mais atraentes pelo entendimento de que esses eventos ‘realmente’ aconteceram”. Em outros termos, ao ser acrescido de elementos ficcionais, um acontecimento histórico, ainda que praticamente desconhecido, torna-se mais conhecido e atrativo ao público. Tal efeito decorre, sobretudo, do estatuto de realidade atribuído à narrativa, independentemente do grau em que, na versão docudramática, ela corresponda aos fatos históricos.

A estratégia persuasiva do docudrama pode ser compreendida a partir da lógica narrativa empregada em seu roteiro. Em geral, a narrativa parte de imagens e contextos domésticos e familiares, avançando progressivamente em direção a configurações sociais mais amplas e complexas, frequentemente estranhas à experiência da maioria dos personagens envolvidos. Ao realizar esse percurso ancorado em acontecimentos factuais, a narrativa docudramática, a partir de uma perspectiva própria que articula elementos ficcionais e não ficcionais, sugere aos espectadores a possibilidade de restauração de “mundos dos quais a moralidade foi perdida” (Lipkin, 2002, p. 11). Assim,

A proximidade com o factual nos filmes tenta enraizar a visão artística no terreno sóbrio da atualidade histórica, sugerindo ao mesmo tempo que o bem surgiu do sofrimento, que a justiça prevaleceu, que como deve no melodrama, alguma ordem foi restaurada para um universo caótico (Lipkin, 2002, p. 11).

Ainda que uma parcela significativa dos historiadores compreenda a escrita da história como uma forma de narrativa, Lipkin (2002, p. 32), ao recorrer a Nichols, ressalta que “contar histórias e representar a história são tarefas fundamentalmente

---

<sup>52</sup> Alan Rosenthal (1936–2020) foi um cineasta documentarista, escritor e professor de grande influência, mais conhecido por moldar a técnica e a teoria da narrativa documental. Nascido na África do Sul, posteriormente residiu no Reino Unido e em Israel. Lecionou por muitos anos na Universidade Hebraica de Jerusalém, onde ajudou a estabelecer os estudos documentais como disciplina acadêmica. Trabalhou internacionalmente como diretor, produtor e consultor de roteiro. Principais livros sobre cinema documentário: *Roteiro, Direção e Produção de Filmes e Vídeos Documentários*; *Novos Desafios para o Documentário*; *A Consciência Documental*.

distintas”. O documentário, por meio de um discurso ancorado em referentes empíricos, busca manter uma relação direta com a realidade factual, histórica e geográfica. O docudrama, por sua vez, ao partir do presente e recorrer à recriação narrativa e à expansão metafórica, tensiona a pretensa neutralidade do discurso historiográfico, conduzindo-o à especulação e à construção de representações ficcionais de mundos possíveis.

Assim, para Lipkin (2002), no docudrama, o não ficcional constitui a principal fonte de inspiração do ficcional. A partir de acontecimentos oriundos do mundo histórico, o docudrama desenvolve uma argumentação de caráter especulativo no interior de um universo ficcional não histórico. A distinção entre os domínios das fontes ficcionais e não ficcionais, enquanto critério de delimitação entre o docudrama e o documentário, deve igualmente ser examinada, segundo Lipkin (2002), à luz do conceito de “efeito de realidade”, proposto por Nichols (2002):

O texto apresenta uma representação metonímica do mundo como o conhecemos (os sons e as imagens carregam uma relação de parte com o todo; eles participam da mesma ordem da realidade a que se referem) ao invés de uma representação metafórica (onde as imagens e sons operam em um plano separado e distinto de semelhança com o mundo histórico). Onde a ficção alcança um “efeito de realidade” espalhando doses de referências históricas autênticas em todo o reino de sua criação – figurinos, ferramentas, veículos, lugares conhecidos ou figuras proeminentes – as mesmas referências dentro do documentário servem como evidências tangíveis do mundo histórico em apoio de um argumento (Lipkin; Nichols, 2002, p. 33).

Dessa forma, na perspectiva de Nichols, o “efeito de realidade” constitui um efeito produzido a partir da ficção. Trata-se de um recurso voltado à sensibilização e à provocação do público por meio de sons e imagens esteticamente mais atraentes e impactantes, distintos daqueles que caracterizam o mundo histórico empírico. Enquanto o documentário, apoiado na autenticidade da evidência indicial, reivindica seu estatuto como forma de representação do mundo histórico, a narrativa docudramática enfraquece essa ligação ao problematizar o próprio conceito de “fato” por meio da recriação. A recriação, como observa Lipkin, “por definição, está indexicalmente ligada ao presente e não pode oferecer o mesmo tipo de evidência primária autêntica” (Lipkin, 2002, p. 34). Assim, a autenticidade

[...] é uma via de mão dupla para o escritor, que se depara, por um lado, com a necessidade de apresentar a substância do princípio da vida real e, por outro lado, com a necessidade de moldar criativamente um crível, “relacionável” personagem de uma narrativa de ficção (Lipkin, 2002, p. 61).

Para Lipkin (2002), entre os diversos gêneros cinematográficos, o docudrama distingue-se por combinar argumentação hipotética e não hipotética, incorporando em

sua narrativa também argumentos fundamentados em evidências históricas. Ademais, a classificação dos argumentos apresentados pelo docudrama quanto ao seu caráter hipotético permite avaliar diferentes níveis de proximidade entre a narrativa e a história, ou entre o modelo ficcional e o referente original. A associação das formas de ficção e não-ficção caracterizam as definições de muitos estudiosos do termo docudrama. Algumas delas, são citadas por Lipkin (2002):

Daniel Leab cita a definição de Michael Arlen's, de que um docudrama é 'uma forma híbrida... uma história cuja energia e foco mudaram da ficção para o que se supõe que realmente aconteceu' (78). Tom Hoffer e Richard A. Nelson começam sua visão geral do docudrama de TV definindo-o como uma 'apresentação de problemas contemporâneos da vida real de forma dramática na televisão' (64). Após uma revisão completa dos termos raiz que constituem os rótulos 'docudrama', 'documentário dramático' e 'dramadoc', Derek Paget conclui que 'no drama-documentário o drama desvia o elemento documental para a estruturação dramática; no drama documental, o documentário desvia o drama para estruturas documentais' (114) (Lipkin, 2002, p. 1).

Permanece, portanto, a dúvida como característica constitutiva da fronteira entre o não ficcional e o ficcional na definição de docudrama, dúvida que também se manifesta, embora de forma menos explícita, nas concepções de documentário e da própria história escrita. Rosenstone defende a invenção como elemento necessário tanto na história filmada quanto na história escrita, evidenciando "como as estratégias de alteração, condensação e anacronismo caracterizam os retratos históricos em qualquer meio" (Rosenstone; Lipkin, 2002, p. 2-3). Para Lipkin (2002), a perspectiva historiográfica já exerce um monitoramento sobre o trabalho dos historiadores, enquanto os teóricos do documentário interpelam, de forma análoga, as inferências presentes na representação do real. No caso do docudrama, segundo Bill Nichols, a fidelidade ao real é assumidamente subordinada, e o valor da verdade literal é relativizado; a dimensão ficcional do gênero permanece, assim, metaforicamente vinculada ao mundo histórico.

Dessa forma, tanto o documentário quanto o docudrama abordam assuntos reais, revelando pessoas, lugares, ações e eventos do presente ou do passado. Entretanto, a especificidade do docudrama em relação ao documentário reside no fato de que sua narrativa acrescenta a esses assuntos reais argumentos persuasivos cuidadosamente construídos, reforçando a validade das metáforas que apresenta. Esse entrelaçamento entre realidade e recriação, característico da redescrição docudramática, visa envolver, convencer e comover o espectador de maneira mais intensa.

Assim, a partir da relação estreita estabelecida entre documentário e docudrama, Lipkin (2002) observa que este último recorre a uma lógica de iconicidade motivada. Em um documentário, por exemplo, uma imagem documental funciona para o espectador como um índice, ou seja, estabelece-se por proximidade, contato, rastro ou efeito. No docudrama, entretanto, essa mesma imagem documental também passa a funcionar como um ícone, por estabelecer correspondência por semelhança. Contudo,

O alto grau de semelhança dos filmes com pessoas, lugares, ações e eventos reais sugere que as imagens docudramáticas combinam características de signos icônicos e indiciais, criando o que equivale a ícones indiciais, signos com semelhanças diretas e fortemente motivadas com seus referentes reais (Lipkin, 2002, p. 4).

*A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1994) e *Em Nome do Pai* (Jim Sheridan, 1994) são exemplos de docudramas destacados por Lipkin (2002) para ilustrar como a narrativa articula raízes indiciais, codificação melodramática e questões morais e éticas, considerados elementos definidores centrais do gênero. Segundo o pesquisador, esses filmes oferecem ao público alternativas de contato com o “discurso sóbrio sobre a história que seria a província do documentário” (Lipkin, 2002, p. 10), disponibilizando diferentes versões dos acontecimentos históricos por meio das narrativas que apresentam. Nesse contexto, os personagens mais impactantes são aqueles cujas ações refletem a defesa dos direitos humanos e a oposição a regimes autoritários.

Ambos os filmes constituem docudramas cujas narrativas se aproximam das fontes referenciadas no projeto rortiano de uma filosofia concebida como “utopia liberal”, orientada à promoção da solidariedade humana. Por meio de histórias distintas, essas obras revelam a dor e a crueldade resultantes de decisões estatais xenofóbicas, como punições arbitrárias e violentas, que ferem a dignidade dos indivíduos em vez de protegê-la.

O docudrama *A Lista de Schindler* (1993) opera por meio do contraste entre o bem e o mal, exemplificado nas figuras paternas de Oskar Schindler<sup>53</sup> e Amon

---

<sup>53</sup> Oskar Schindler (1908–1974) - Empresário alemão, membro do Partido Nazista. Inicialmente motivado por lucro, mudou de postura ao testemunhar os horrores cometidos contra os judeus. Criou uma lista de trabalhadores judeus “essenciais” para protegê-los da deportação e morte. Salvou mais de 1.100 judeus ao empregá-los em suas fábricas e subornar oficiais nazistas. Após a guerra, viveu com dificuldades financeiras e recebeu reconhecimento tardio, tornando-se Justo entre as Nações pelo Yad Vashem.



Goeth<sup>54</sup>, respectivamente. A obra também contrapõe ambientes domésticos e hostis, conseguindo transformar a fábrica de Schindler em um espaço sugestivamente familiar, ao oferecer segurança frente à hostilidade do gueto e dos campos de concentração. Em contrapartida, a residência de Goeth, embora possua características domésticas convencionais, simboliza perigo, tanto pela proximidade ao campo de concentração de Plasgow quanto pela frieza e perversidade do próprio Goeth. O docudrama evidencia, assim, os extremos do poder: o poder absoluto dos nazistas, acima da lei, e a completa despropriedade ou coisificação dos judeus, privados de direitos fundamentais.

As vítimas presentes no círculo doméstico de Goeth são predominantemente mulheres, crianças ou homens infantilizados, padrões que reforçam a caracterização do personagem como um patriarca tirânico e autoritário. Os trabalhadores de Schindler, igualmente retratados como infantis ou efetivamente crianças, despertam sua sensibilidade, ilustrada em uma cena emblemática em que uma menina lhe oferece um bolo de aniversário, gesto que leva Schindler a beijá-la e resulta em sua prisão. Nesse sentido, o docudrama *A Lista de Schindler* (1993), ao narrar o Holocausto sob a perspectiva escolhida por Spielberg, apresenta a trajetória de Schindler como uma narrativa que se desloca do egoísmo para o autossacrifício, do desejo de poder para a prática da solidariedade.

Para Lipkin (2002), o personagem judeu Stern (Ben Kingsley) desempenha, no docudrama, o papel da “pedra do alquimista”: um agente cuja presença, desprovida de intenções explícitas, propicia a transformação de Oskar Schindler. Inicialmente guiado por interesses oportunistas e capitalistas, explorando o trabalho forçado dos judeus, Schindler evolui, sob a influência de Stern, para um compromisso com o humanismo e o altruísmo. Essa mudança é enfatizada na cena final do docudrama, na qual o passado e o presente se encontram: diversos sobreviventes do Holocausto, acompanhados de seus descendentes e dos atores do filme, caminham em direção ao túmulo de Schindler, prestando-lhe homenagens e expressando gratidão.

---

<sup>54</sup> Amon Goeth (1908–1946) - Oficial da SS e comandante do campo de concentração de Płaszów, na Polônia. Conhecido por extrema crueldade, torturas, execuções arbitrárias e sádicas — inclusive atirando em prisioneiros da varanda de sua casa. Responsável direto pela morte de milhares de judeus e prisioneiros de guerra. Após a guerra, foi capturado, julgado por crimes contra a humanidade e enforcado em 1946.

Contudo, há uma sequência em *A Lista de Schindler* (1993) que, embora frequentemente despercebida pelo público, oferece significativa reflexão sobre os limites entre crueldade e solidariedade. A cena se passa na estação de trem próxima ao Gueto, onde militares nazistas, incluindo Goeth, supervisionam o embarque de judeus amontoados em vagões, presumivelmente destinados aos campos de extermínio. Ao chegar, Schindler observa o cenário e, com a colaboração dos oficiais, utiliza mangueiras de incêndio para lançar jatos de água sobre os vagões, proporcionando aos prisioneiros famintos e sedentos um alívio mínimo. Para Goeth, no entanto, a ação configura um ato de crueldade, por supostamente alimentar falsas esperanças nos judeus. A narrativa evidencia, dessa forma, a tensão moral vivida por Schindler e os dilemas éticos centrais da experiência humana durante o Holocausto, articulando-se a reflexões como “entre os males, o menor” e “a esperança é a última que morre”.

O docudrama *Em Nome do Pai* (1994) baseia-se na história real dos “Quatro de Guildford”, quatro indivíduos injustamente condenados pelo atentado a bomba ocorrido em 1974 em um *pub* na cidade de Guildford, no condado de Surrey, Inglaterra. O sucesso do filme e sua ampla repercussão junto ao público derivam, principalmente, da preservação do impacto moral do caso, ao evidenciar a crueldade decorrente da manipulação policial, o pânico político e a fragilidade institucional que culminaram na prisão e tortura de inocentes. Dessa forma, a narrativa denuncia o contexto de violência, preconceito e paranoia que caracterizava a época e o local.

Para Lipkin (2002, p. 6), o longa-metragem “retrata a injustiça como a supressão errônea da individualidade por um sistema cada vez mais purgatório”. O filme traduz, em imagens, a impotência de indivíduos privados de liberdade por uma justiça britânica que, no período retratado, funcionava como um instrumento monolítico de controle social. As condenações de Gerry Conlon<sup>55</sup> e Paul Hill<sup>56</sup> decorreram, principalmente, de sua condição de irlandeses e do acaso de se encontrarem no local e momento errados. A prisão dos demais familiares de Conlon, por sua vez, configura uma ação xenofóbica por parte da polícia inglesa, por entender a família de um *pseudoterrorista* irlandês, como uma organização terrorista.

---

<sup>55</sup> Gerard Patrick Conlon foi um irlandês conhecido por ser um dos Quatro de Guildford, que passou 15 anos na prisão após ser injustamente condenado por ser um dos terroristas do IRA Provisório.

<sup>56</sup> Paul Hill é um dos “Quatro de Guildford” da vida real, condenados injustamente por atentados a bomba em pubs do IRA em 1974.

Contudo, a narrativa do docudrama *Em nome do pai* (1994) incorpora um personagem e um evento que se revelam fundamentais para a reversão da injustiça central da obra. O personagem em questão é o próprio autor do atentado terrorista, que, após ser detido, assume a autoria do crime. Paralelamente, ele manipula o caráter rebelde e imaturo de Gerry Conlon, induzindo-o a participar de um plano que resulta no incêndio de um agente penitenciário. Confrontado com a frieza e a crueldade do terrorista e tomado pelo arrependimento de ter sido instrumentalizado para um ato que provoca a morte de um agente, Gerry Conlon passa a se aproximar de seu pai, consolidando o vínculo afetivo que a narrativa busca evidenciar.

Esses elementos da narrativa dialogam com as abordagens rortyanas sobre os diferentes tipos de crueldade e com a perspectiva de uma solidariedade humana pautada na noção de lealdade ampliada, orientada para a prevenção da dor e do sofrimento. Conforme Rorty (2002b), quando a força se sobrepõe à persuasão, o sofrimento — que não se limita apenas ao aspecto físico, mas inclui também o psicológico — torna-se inevitável, destoando dos princípios centrais do projeto de “utopia liberal”, cujo horizonte visa minimizar a crueldade e promover relações de solidariedade entre os indivíduos.

Para o filósofo, renunciar à ideia de uma unanimidade de uma raça humana universal não implica eleger quais indivíduos devem viver ou sofrer, ou quais povos devem ser perseguidos ou privados de liberdade — como ilustram, respectivamente, os casos do nazismo retratado em *A Lista de Schindler* (1993) e da perseguição a irlandeses exposta em *Em nome do pai* (1994). Para o neopragmatista Rorty, renunciar a tal unanimidade significa, sobretudo, reconhecer a impossibilidade de compartilhamento pleno e convivência comum entre todas as comunidades humanas, com suas diversas crenças e práticas, ao longo do tempo e nas diferentes culturas. Conforme afirma o autor:

[...] eu insistiria que há uma importante diferença entre dizer “nós admitimos que não podemos justificar nossas crenças e nossas ações pra todos os seres humanos como elas são no presente, mas esperamos criar uma comunidade de seres humanos livres que irão livremente compartilhar de muitas de nossas crenças e esperanças”, e dizer, com os nazistas, “nós não temos o menor interesse de legitimar a nós mesmos aos olhos dos outros”. Há uma diferença entre o nazista que diz “nós somos bons porque somos o grupo particular que somos” e o reformista liberal que diz “Nós somos bons porque, antes pela persuasão do que pela força, eventualmente convenceremos todas as outras pessoas do que somos”. Se uma tal autojustificação “narcisista” pode evitar o terrorismo depende de se a noção de “antes persuasão do que força” ainda faz sentido depois de renunciar à

ideia de natureza humana e à busca por critérios transculturais e a-históricos de justificação (Rorty, 2002b, p. 284-285).

Dessa forma, a persuasão ocupa o lugar central no projeto rortiano de uma filosofia voltada à solidariedade, que se constrói a partir das narrativas. Nesse contexto, o docudrama, por suas características específicas, apresenta-se como uma ferramenta particularmente poderosa para a realização desse objetivo. A filosofia rortiana, a partir dessa perspectiva, busca continuamente elaborar um vocabulário dinâmico e inclusivo para a deliberação moral, capaz de fomentar novas crenças mais justas, nas quais grupos historicamente discriminados — como negros, mulheres e pessoas LGBTQIA+ — encontrem espaço de afirmação e participação deliberativa. O conceito de “nós”, na visão de Rorty, deve ser compreendido como histórica e institucionalmente situado, sem vínculos necessários com ideias universalistas de humanidade ou com noções de direitos humanos naturais.

Para Rorty (1994), a coexistência do lado público de nossas vidas — marcado por obrigações morais — com o lado privado, pautado pela necessidade de realizar planos e projetos individuais, aliada ao fato de pertencermos simultaneamente a múltiplas comunidades, gera de forma contínua diversos dilemas ao longo de nossas vidas. Nesse sentido, assim como não há fundamento que legitime um vocabulário final para uma pessoa ou uma cultura, também não existe nenhum “conjunto mais elevado de obrigações que um tribunal filosófico poderá descobrir e aplicar” (Rorty, 1994, p. 245).

*A Lista de Schindler* (1993) e *Em nome do pai* (1993), como docudramas produzidos no final do século XX, privilegiam a esfera pessoal sobre o processo histórico. Para Rosenstone, segundo Lipkin (2002), essa sobreposição implica considerar a dimensão pessoal, com suas questões morais, como determinante do histórico, conferindo-lhe o poder necessário para intervir na resolução dos problemas sociais apresentados pela narrativa. Nesse sentido, Lipkin (2002) retoma a proposta de White<sup>57</sup> de acolher a “narrativização” como a proposta do docudrama: a obra não apenas narra, mas oferece uma narrativa possível, entre muitas outras, elaborada a

---

<sup>57</sup> Hayden V. White (1928 - 2018) foi um historiador estadunidense, conhecido por seus trabalhos na área de teoria da história e tido como fundador da corrente narrativista histórica. Foi professor emérito de literatura comparada na Universidade de Stanford e publicou várias obras. Entre elas, destacamos: *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX* (1973); *O Conteúdo da Forma: Discurso Narrativo e Representação Histórica* (1987); *Ficção da Narrativa: ensaios sobre história, literatura e teoria, 1957-2007* (2010).

partir de uma perspectiva específica sobre um fato ou a vida de uma pessoa, com o intuito de proporcionar ao espectador uma oportunidade de instrução moral. Para White, conforme citado por Lipkin (2002, p. 39), “um discurso narrativizante serve ao propósito de julgamentos moralizantes”.

Assim, a compreensão do docudrama ultrapassa as fronteiras da própria história, posicionando-o como uma espécie de alegoria plenamente realizada, mas conceitualmente evasiva. Trata-se de uma alegoria na qual os fatos apresentados em mera sequência adquirem significados que não lhes são intrínsecos e que expressam o desejo moralizante de quem os narra. Forma-se, portanto, um par dialético que exige atenção: entre a autoridade do diretor do docudrama e o espectador, que experimenta uma — entre tantas possíveis — representação melodramática da história. Segundo Lipkin (2002, p. 40):

A validade da evidência que forma a base para a representação da história é tão preocupante quanto as fontes do poder e apelo de seu argumento, um poder que se baseia em seu posicionamento de um leitor/espectador para receber uma autoridade, experiência convincente, e, ao mesmo tempo, um discurso implicitamente moralizante.

Portanto, o valor do docudrama enquanto filme histórico não se funda na fidelidade estrita aos fatos, mas nas possibilidades abertas por invenções, aproximações e analogias. Essa forma narrativa contribui de maneira construtiva para a visualização e compreensão do passado, mesmo que incorra em problemas de validade ou em apelos dramatúrgicos. Trata-se de um apelo que apresenta a história com um tempo personalizado, subordinado a um propósito moral mais amplo, no qual momentos e personagens-chave são destacados em função do ânimo e do êxito dos objetivos do grupo retratado.

Na medida em que o docudrama enfatiza e valoriza determinados momentos de uma narrativa histórica, há alterações na percepção temporal e, por conseguinte, na compreensão dos fatos. A relação entre a narrativa docudramática e o discurso histórico pode ser analisada sob dois sentidos. O primeiro, mais recorrente, considera a história como referência para a construção da narrativa docudramática. Já o segundo sentido propõe que a própria história pode ser reinterpretada ou iluminada sob a perspectiva crítica oferecida pelo docudrama. Para Nichols (2002), essa influência da narrativa sobre a história demanda cautela, de modo que a história deva ser protegida contra representações indexicais provenientes de versões docudramáticas. O autor apresenta três razões que justificam tal proteção:

Primeiro, o material recriado permite uma falsa sensação de conexão com o mundo; Em segundo lugar, a recriação está indexicamente ligada ao presente, e não ao passado que pretende representar; Em terceiro lugar, dada a natureza de sua “evidência”, a recriação dramática pode apenas interpretar, em vez de argumentar (Lipkin; Nichols, 2002, p. 35).

Historiógrafos como Rosenstone e White, conforme assinala Lipkin (2002), apresentam em suas obras distintas abordagens acerca das estratégias empregadas pelos docudramas na construção de suas representações históricas. Não obstante as diferenças teóricas entre essas perspectivas, observa-se um consenso quase unânime quanto à interferência promovida pela narrativa docudramática na experiência temporal primária, resultando em sua reformulação por meio de uma nova versão histórica. Nesse sentido, a conjugação de honestidade e precisão na representação, por parte daqueles que se propõem à reescrita da história, constitui elemento fundamental, sobretudo diante do risco de que a carga emocional presente na narrativa ofusque a análise racional dos eventos.

De acordo com White (2002), em consonância com a posição de outros historiadores, existe a possibilidade de que uma determinada história seja reinterpretada ou reformulada em função do discurso imaginário proposto por uma narrativa docudramática. O caráter imaginário do discurso — como ocorre nas narrativas docudramáticas — não implica que ele deva ser considerado menos ou mais verdadeiro em comparação a outros tipos de discurso histórico. Conforme observa White, citado por Lipkin (2002), uma obra histórica constitui também uma contribuição ao discurso sobre o real, mas aquilo que ela apresenta é sempre filtrado por escolhas narrativas e perspectivas interpretativas, demonstrando que a “verdade” histórica está intrinsecamente ligada às construções discursivas que a representam. Dessa forma, aquilo

[...] que constitui um acontecimento real gira, não na distinção entre verdadeiro e falso (que é uma distinção que pertence à ordem dos discursos, não à ordem dos acontecimentos), mas antes na distinção entre real e imaginário (que pertence tanto à ordem dos acontecimentos quanto à ordem dos discursos). Pode-se produzir um discurso imaginário sobre acontecimentos reais que não pode ser menos “verdadeiro” por ser imaginário (Lipkin, 2002, p. 38).

Portanto, em contraste com a perspectiva de Nichols, que defende a necessidade de proteger o discurso histórico de interferências narrativas, White entende o docudrama como uma forma de narrativa capaz de enriquecer o discurso histórico. Isso se deve ao fato de que o docudrama, embora se apoie em fatos históricos como fundamento, promove um equilíbrio entre reconstrução e invenção,

oferecendo interpretações que ampliam a compreensão do passado sem prescindir de sua base factual (Lipkin, 2002).

Ebbrecht-Hartmann (2016) ressalta uma tendência contemporânea, presente em toda a Europa no início do século XXI, de direcionamento da produção cinematográfica para o drama baseado em fatos. Segundo o autor, essa tendência envolve uma “reavaliação da relação complexa entre memória pessoal, memória histórica e nacionalidade” (p. 10). Nesse sentido, as narrativas docudramáticas são reconhecidas como ferramentas significativas não apenas para apresentar e criticar a memória coletiva histórica, mas também para questionar e propor formas de história possíveis dentro de um processo contínuo que ele denomina “fazer a Europa”. O conceito de “fazer a Europa” refere-se à atuação em um espaço de contestação, no qual Estados europeus consolidados e nações emergentes disputam a definição de quem foram, quem são e quem podem se tornar em um século ainda marcado por inovações e transformações (Ebbrecht-Hartmann, 2016, p. 10).

A relevância atribuída ao docudrama como ferramenta de análise histórica, segundo Ebbrecht-Hartmann e conforme interpretado por Lipkin (2002), decorre de sua capacidade de articular eventos e ações ao longo do tempo, conferindo, assim, significado ao tempo histórico. O tempo docudramático introduz presença e imediatez, estabelecendo a verdade como uma questão de proximidade, conceito também explorado por Nichols em *Representing Reality* (1992). Dessa forma, o tempo entendido como estrutura cronológica da história distingue-se do tempo entendido como duração da narrativa docudramática, que, conforme Lipkin (2002), se converte em objeto de desejo tanto para os personagens quanto para o público em geral, intensificando o envolvimento emocional e cognitivo com a narrativa.

Outra possibilidade de análise do docudrama em relação à temporalidade histórica e ao contexto de sua produção ocorreu em novembro de 2014, quando a Alemanha celebrou os vinte e cinco anos da queda do Muro de Berlim (1989) e da subsequente reunificação alemã (1990). Segundo Ebbrecht-Hartmann e Paget (2016, p. 27), as comemorações incluíram diversas reencenações que integraram “imagens de arquivo, memórias pessoais do passado e testemunhos”, constituindo-se como uma espécie de “‘docudrama da vida real’ que foi transmitido nacionalmente e ao redor do mundo”. Em outras palavras, foram eventos midiáticos organizados e apresentados em uma versão docudramática que, em sentido contrário ao histórico, ofereceu uma

narrativa reinterpretativa do passado, possibilitou vislumbrar um futuro marcado por comunidades mais amplas e integradas do que os Estados-nação existentes.

Em um contexto distinto, mas igualmente inovador, os docudramas produzidos no formato de cinebiografias para a televisão espanhola durante a década de 1980, segundo Pastor-González (2016), transmitiam a “sensação de que a televisão tinha o dever moral de se tornar o palco no qual construções históricas e sociais pudessem ser recriadas e reavaliadas” (Pastor-González, 2016, p. 136). Essas narrativas possibilitaram uma reavaliação de figuras históricas, recuperando ícones culturais anteriormente censurados, como exemplifica o docudrama *Lorca, muerte de un poeta* (Juan Antonio Bardem, 1987). A obra reconstrói a trajetória do poeta, escritor e ativista espanhol Federico García Lorca (1898-1936), que foi perseguido e assassinado durante a Guerra Civil Espanhola, resgatando sua memória e relevância histórica em meio a um período de silenciamento político e cultural.

Outros docudramas, como as cinebiografias *Clara Campoamor, la mujer olvidada* (Laura Mañá, 2011) — *Campoamor, a mulher esquecida* — e *Concepción Arenal, la visitadora de cárceles* (Laura Mañá, 2012) — *Concepción Arenal, a visitante da prisão* — retratam a trajetória de duas ativistas por meio do canal público de televisão espanhol, que se posicionou em consonância com o movimento pelos direitos das mulheres na Espanha. Segundo Pastor-González (2016), ambas as produções se destacam pela inovação na abordagem do sujeito feminino, uma vez que evitam tanto a vitimização quanto a representação marcada pelo desespero, ao mesmo tempo em que enfatizam a atuação das protagonistas em espaços de fala pública e em atividades políticas tradicionalmente associadas aos homens. As narrativas têm como protagonistas as advogadas Clara Campoamor e Concepción Arenal, que, conforme observa a autora, “dedicam suas energias às suas causas: para Clara, conquistar o direito de voto das mulheres; para Concepción, melhorando as condições das mulheres presas” (Pastor-González, 2016, p. 145). Laura Mañá, diretora dos dois docudramas, interpreta os dois trabalhos como o cumprimento de um dever moral para com mulheres heroínas que inscreveram seus nomes na história e impuseram o reconhecimento e o respeito às mulheres em um contexto social predominantemente masculino.

A estratégia persuasiva do docudrama pode ser compreendida a partir da organização semântica e estrutural de seu roteiro. Em geral, a narrativa parte de



imagens e contextos domésticos e familiares, avançando progressivamente para configurações sociais mais amplas e complexas, que costumam ser estranhas à maioria dos personagens envolvidos. Ao realizar esse percurso com base em fatos históricos, o docudrama, ao articular elementos ficcionais e não ficcionais, propõe ao espectador uma perspectiva específica sobre esses eventos, sugerindo a possibilidade de restauração de “mundos dos quais a moralidade foi perdida” (Lipkin, 2002, p. 11). Assim, a narrativa docudramática opera como um dispositivo de mediação moral, capaz de aproximar experiências individuais de problemáticas históricas mais amplas.

A proximidade com o factual nos filmes tenta enraizar a visão artística no terreno sóbrio da atualidade histórica, sugerindo ao mesmo tempo que o bem surgiu do sofrimento, que a justiça prevaleceu, que como deve no melodrama, alguma ordem foi restaurada para um universo caótico (Lipkin, 2002, p. 11).

Assim, entre os diversos tipos de filmes existentes, o docudrama distingue-se por articular argumentos tanto de caráter hipotético quanto não hipotético, uma vez que combina especulação narrativa com argumentos sustentados por evidências. Ainda assim, a classificação dos argumentos mobilizados por um docudrama, no que se refere ao seu grau de hipoteticidade, permite identificar diferentes níveis de proximidade entre narrativa e história, bem como entre o modelo representacional e seu referente original. Dessa forma, o docudrama se situa em um espectro intermediário entre a reconstrução factual e a invenção narrativa, tensionando continuamente os limites entre ficção e não ficção.

A “autenticidade” é uma via de mão dupla para o escritor, que se depara, por um lado, com a necessidade de apresentar a substância do princípio da vida real e, por outro lado, com a necessidade de moldar criativamente um crível, “relacionável” personagem de uma narrativa de ficção (Lipkin, 2002, p. 61).

Para Godzic (2016), a articulação entre o componente não ficcional — entendido como a substância derivada de princípios da vida real — e o componente ficcional — representado pela construção de personagens e situações narrativas — no docudrama corresponde à combinação de uma abordagem “de cabeça” com tratamentos “de coração” aplicados a eventos que efetivamente ocorreram (Godzic, 2016, p. 6). Essa hibridização constitui, para Lipkin (2002), uma característica central dessa forma narrativa e sempre representou seu principal diferencial em relação a outros gêneros audiovisuais. Ainda assim, o autor ressalta que a interação entre o ficcional e o não ficcional pode manifestar-se em graus bastante variados, podendo

inclusive ser empregada de modo problemático, seja por meio da omissão, seja pela distorção intencional dos fatos históricos.

O docudrama sueco *Call Girl* (Mikael Marcimain, 2012), conforme analisa Bergström (2016), exemplifica de modo expressivo o uso de elementos ficcionais para fins de omissão ou distorção histórica. O filme aborda o episódio conhecido como Caso Geijer, ocorrido na década de 1970, envolvendo a proprietária de um bordel, Doris Hopp (1930-1998), e o então Ministro da Justiça sueco, Lennart Geijer (1909-1999). Hopp foi presa em 1976, enquanto Geijer recebeu posteriormente um pedido oficial de desculpas do jornal *Dagens Nyheter*, responsável pela publicação das denúncias. Segundo Bergström (2016), a principal resistência ao filme decorreu de uma cena que retrata o então primeiro-ministro sueco pagando a uma jovem por serviços sexuais, prática que era — e continua sendo — criminalizada no país. No entanto, como observa o autor, “anos depois, descobriu-se que as revelações estavam realmente corretas e, ao longo dos anos, houve muita especulação sobre as identidades daqueles que figuravam na lista de clientes de Hopp” (Johnsson, 2004; Bergström, 2016, p. 192). Desse modo, Bergström (2016) sustenta que os limites entre ficção e não ficção no docudrama são particularmente tênues, uma vez que sua produção envolve múltiplas dimensões — políticas, éticas, jurídicas e midiáticas — que tensionam continuamente as fronteiras entre representação e realidade histórica. Para a autora:

Se a questão [como] “podemos ter certeza de que o que estamos vendo é verdade e não ficção?” (Cowie, 2011, p. 19), ainda é um comentário assombroso, *Call Girl* definitivamente levantou uma questão oposta importante e válida: como podemos ter certeza de que o que estamos vendo é ficção e não verdade? (Bergström, 2016, p. 194).

Assim, a base do poder persuasivo do docudrama reside, de modo mais específico, no recurso ao “conhecimento comum, ao senso comum e/ou a regras de lógica que permitem que um argumento realize a mudança necessária do fato ao valor” (Lipkin, 2002, p. 5). O docudrama desloca contextos domésticos e relações familiares para o interior de sistemas sociais mais amplos, tornando visíveis as tensões entre a esfera privada e as estruturas institucionais. Por meio de sua narrativa, essa forma audiovisual oferece ao espectador um ponto de vista acessível sobre a vida cotidiana — frequentemente marcada por constrangimentos — diante do poder exercido por sistemas sociais que se revelam, não raro, repressivos e discriminatórios. Ainda, segundo Lipkin (2002, p. 5), um aspecto fundamental do docudrama, nesse

sentido, é que, além de expor tais conflitos, ele “sugere que as estruturas morais perdidas podem ser recuperadas e restauradas”, provocando “em última análise, uma ‘refamiliarização’ moral literal, uma restauração de um sistema moral no universo”.

A partir de fatos históricos e de fontes documentais que funcionam como garantias, o espectador é instigado a realizar um salto inferencial dessas fontes para as afirmações apresentadas pela narrativa. Nesse sentido, Lipkin (2002) sustenta que a opção pela narrativa docudramática como meio de abordagem de determinado acontecimento histórico decorre de sua função como uma segunda garantia. Em outras palavras, a decisão de produzir um docudrama emerge da percepção de incompletude ou insuficiência dos documentos históricos quando considerados de forma isolada e desvinculados de um contexto interpretativo mais amplo, exigindo, assim, uma elaboração narrativa capaz de articular sentido, valor e compreensão histórica.

Nesse sentido, os docudramas *Schindler's List* (1993) e *In the Name of the Father* (1993), embora abordem temáticas distintas por meio do melodrama, compartilham o recurso narrativo de recuperar o contexto do senso comum quando “examinam como os poderes sociais destrutivos aplicados contra vítimas fracas e com imagens domésticas produzem resultados explicitamente infernais” (Lipkin, 2002, p. 5). Essa convergência evidencia, em ambos os filmes, o exercício de um poder perverso e contingente, marcado, de um lado, pelo peso da crueldade inerente à perseguição institucionalizada e, de outro, pela ausência de uma racionalidade justificável que a sustente. Para Lipkin (2002):

O abuso de poder maligno na sociedade nazista é representado na “Lista de Schindler” por escolhas aleatórias de vítimas a serem assassinadas. O mesmo tipo de poder social monolítico é retratado em “Em Nome do Pai” como um processo judicial corrupto, arbitrário e abusivo. Personagens “bons” nesses mundos começam como heróis falhos “salvos” quando podem ser redimidos pela liberdade da auto-absorção. Schindler torna-se um “bom” pai quando abandona sua materialidade; Gerry Conlon aprende a transferir suas preocupações e energias de si mesmo para seu próprio pai, que já sacrificou sua saúde e liberdade por sua preocupação com seu filho (Lipkin, 2002, p. 10).

Apesar das diferenças entre as histórias retratadas nos dois filmes e do fato de suas narrativas se desenvolverem em cenários e circunstâncias significativamente distintos, o melodrama constitui o fundamento comum de ambas as estruturas narrativas. No primeiro docudrama, “o horror da morte e destruição iminentes começa com o processo de seleção irracionalmente aleatório”; no segundo, “o filme retrata a

injustiça como a supressão errônea da individualidade por um sistema cada vez mais purgatório” (Lipkin, 2002, p. 6). Segundo Lipkin (2002), tal convergência decorre do poder da câmera em eleger a violência brutal como foco narrativo e atribuir-lhe uma clareza moral. O melodrama desenvolve-se, assim, a partir da representação de indivíduos comuns, envolvidos em rotinas domésticas e contextos familiares, que progressivamente se veem reduzidos à completa indefesa diante de forças políticas e sociais profundamente destrutivas.

Dessa forma, ao situar-se nas fronteiras entre história e drama, o docudrama reconhece diante da história a impossibilidade de uma verdade única e recorre ao drama para apresentar uma narrativa entre inúmeras outras possíveis. Diferentemente do documentário, que busca oferecer uma versão fílmica da história, a narrativa docudramática propõe, a partir do olhar das minorias e de contextos mais domésticos, uma interpretação plausível de determinados acontecimentos. Seu propósito é destacar, dramatizar e problematizar fatos, dados ou contextos específicos que, muitas vezes, foram negligenciados ou marginalizados pelo discurso historiográfico. Essa característica singular torna o docudrama uma ferramenta narrativa especialmente eficaz para a efetivação dos ideais de solidariedade defendidos pela filosofia neopragmatista de Richard Rorty.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese partiu do problema da efetividade da narrativa docudramática no interior da metafilosofia solidarista de Richard Rorty, da questão de saber em que medida e em que sentido, de forma geral, formas narrativas não-argumentativas, e de forma particular, o docudrama, podem desempenhar um papel filosófico relevante na ampliação da solidariedade. Seu horizonte se inscreve no horizonte de uma pergunta que é, ao mesmo tempo, metafilosófica e cultural: que lugar pode ainda ocupar a filosofia quando renuncia ao gesto fundacional, se apresenta como uma “utopia liberal” e se reconhece como uma prática entre outras, imersa no tecido contingente das descrições humanas? Assim, ao investigar a efetividade da narrativa docudramática na metafilosofia solidarista de Richard Rorty, a relevância da tese está em procurar mostrar que essa renúncia não empobrece o discurso filosófico, mas o desloca — do tribunal da razão para o espaço da imaginação, da justificação para a criação de sensibilidades, da pretensão de verdade para a produção de pertencimento.

A reconstrução da crítica rortyana ao mentalismo, à epistemologia e às filosofias da linguagem revelou que a recusa do vocabulário representacional pelo filósofo não constitui um momento preliminar a ser superado, mas o próprio solo a partir do qual a filosofia se reinscreve como prática cultural. Ao abdicar da busca por fundamentos, a filosofia rortyana não se dissolve: ela se metamorfoseia. Passa a compreender-se como atividade de edificação, como gesto de redescritção do mundo e de nós mesmos, cujo critério não é mais a adequação, mas a fecundidade.

É nesse horizonte que *A virada solidarista de Rorty* adquire sua densidade própria. A solidariedade deixa de ser pensada como expressão de uma natureza comum ou como corolário de uma racionalidade universal e passa a ser compreendida pelo filósofo como tarefa histórica, efeito precário de processos de sensibilização. A contingência da linguagem, longe de ser um déficit, torna-se condição de possibilidade para a invenção de novas formas de dizer e, com elas, de novas formas de sentir. A filosofia, nesse contexto, não aspira a convencer, mas a tocar; não a fundamentar, mas a deslocar.

A tematização da filosofia como metaficção permitiu explicitar esse deslocamento. Ao recorrer a Nabokov e Orwell, Rorty não busca ilustrações literárias de teses prévias, mas modos de exposição capazes de produzir experiências. A

narrativa emerge não como ornamento do discurso filosófico, mas como um de seus operadores centrais. Nela, o pensamento abandona a linearidade do argumento para assumir a espessura da cena, do personagem, da situação — lugares onde a crueldade, a vulnerabilidade e a humilhação deixam de ser conceitos e se tornam visíveis.

É a partir desse enquadramento que o docudrama foi abordado como ferramenta de redescrição. Sua forma híbrida, suspensa entre o fato e a ficção, mostrou-se particularmente apta a tensionar os regimes tradicionais de verdade e a produzir efeitos que não se deixam reduzir nem ao conhecimento nem à persuasão racional. Ao mobilizar imagem, som e movimento, o docudrama intensifica a dimensão afetiva da narrativa e reinscreve o sofrimento no campo da experiência sensível. Sustentou-se, assim, que sua efetividade, em chave rortyana, não se mede pela correção de suas representações, mas pela sua capacidade de reconfigurar os modos de atenção, de tornar perceptível aquilo que as descrições dominantes mantêm à margem.

Nesse sentido, o docudrama foi compreendido como operador cultural da solidariedade. Ao encenar vidas, expor feridas, dramatizar exclusões, ele pode produzir deslocamentos imaginativos por meio dos quais novos “nós” se tornam pensáveis. Não se trata de oferecer razões para ser solidário, mas de criar cenas nas quais a indiferença se torne mais difícil de sustentar. A solidariedade, aqui, não é conclusão, mas acontecimento — algo que irrompe no intervalo entre a narrativa e o espectador.

Isso não significa, contudo, que a aposta rortyana esteja isenta de tensões. Permanecem em aberto os riscos de uma estetização da política, a fragilidade normativa de um projeto ancorado na sensibilização e a vulnerabilidade das narrativas docudramáticas aos dispositivos de controle, censura e mercantilização. Também subsiste a questão de saber até que ponto a produção de afetos pode se traduzir em transformações institucionais duráveis. Essas aporias não anulam o percurso, mas indicam que o pensamento rortyano — e a leitura aqui proposta — se move num campo inevitavelmente instável, onde não há garantias, apenas apostas.

Assim, defendemos nesta tese que a narrativa docudramática é capaz de agregar à base ficcional do filme de cinema a sua própria dimensão não-ficcional, factual ou histórica, tornando-o persuasivamente mais impactante. Como observa

Rorty (1994, p. 19), seu projeto filosófico, denominado “utopia liberal”, visa a construção de uma cultura historicista e nominalista que, em vez de buscar um metavocabulário capaz de abarcar todas as formas de julgar e sentir, adotaria “narrativas que ligariam o presente ao passado, por um lado, e a utopias futuras, por outro”. Quando a ficção se insere no fato, ela provoca a história, ressuscitando-a como possibilidade. Nesse sentido, a ficção constitui a iminência de ser, o que corresponde à expectativa central da narrativa docudramática. Ao atribuir dimensão ficcional ao fato, o docudrama estimula reflexões e sugere um universo ampliado de possibilidades interpretativas.

Pode-se acrescentar, ainda, que o recorte adotado nesta tese deixa suspensas, investigações que poderiam articular de forma mais direta o docudrama às teorias contemporâneas da imagem, do cinema e da comunicação, bem como a estudos empíricos de recepção. Essas ausências não constituem meras lacunas, mas delineiam um horizonte de desdobramentos possíveis, no qual não apenas o diálogo entre o neopragmatismo rortiano, a hermenêutica e a estética poderia ser aprofundado, como também a relação entre a filosofia neopragmatista de Rorty e a semiótica do pragmatismo clássico de Peirce.

## 6. REFERÊNCIAS

- BERGSTRÖM, Asa. **Swedish docudrama**: in the borderlands of fact and fiction. In: *Docudrama on European Television: a Selective Survey*, p. 167-198, London: Palgrave Macmillan, 2016.
- BUONANNO, Milly. **Italian docudrama**: from the experimental moment to biography as text of identity. In: *Docudrama on European Television: a Selective Survey*, p. 54-79, London: Palgrave Macmillan, 2016.
- CALDER, Gideon. **Rorty e a redescoberta**. Trad. Luiz Henrique de Araújo Dutra. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- COPLAN, Amy. **Empathy and character engagement**. In: LIVINGSTONE, Paisley; PLANTINGA, Carl. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, p. 97-110, New York: Routledge, 2009.
- DOWNING, Lisa; SAXTON, Libby. **Film and Ethics**: Foreclosed Encounters. London; New York: Routledge, 2010.
- DWYER, Susan. **Censorship**. In: LIVINGSTONE, Paisley; PLANTINGA, Carl. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, p. 29-38, New York: Routledge, 2009.
- EBRECHT-HARTMANN, Tobias. **German docudrama**: aligning the fragments and accessing the past. In: *Docudrama on European Television: a Selective Survey*, p. 27-52, London: Palgrave Macmillan, 2016.
- EDGAR, David. **Theatre of Fact**: Dramatist's Viewpoint, Why Docudrama? Ed Alan Rosenthal. Carbondale: Southern Illinois UP, 1999.
- FOURNIER, Georges. **'Patrimony Television' and 'Embedded Biopic'**. In: *Docudrama on European Television: a Selective Survey*, p. 109-134, London: Palgrave Macmillan, 2016.
- GAUT, Berys. **Digital cinema**. In: LIVINGSTONE, Paisley; PLANTINGA, Carl. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, p. 75-85, New York: Routledge, 2009.
- GODZIC, Wieslaw. **Polish docudrama**: finding a balance between difficult and easy pleasures. In: *Docudrama on European Television: a Selective Survey*, p. 53-78, London: Palgrave Macmillan, 2016.
- GROSS, Neil. **Richard Rorty**: The Making of an American Philosopher. Chicago: University of Chicago Press, 2008.



HOPKINS, Robert. **Depiction**. In: LIVINGSTONE, Paisley; PLANTINGA, Carl. The Routledge Companion to Philosophy and Film, p. 64-74, New York: Routledge, 2009.

LIPKIN, Steven N. **Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice**. USA: Library of Congress, 2002.

LIVINGSTONE, Paisley; PLANTINGA, Carl. **The Routledge Companion to Philosophy and Film**. New York: Routledge, 2009.

MALACHOWSKI, Alan. **Richard Rorty**. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

MARQUES, Wilker. **Richard Rorty: uma utopia de solidariedade**. Teresina: IFPI, 2022.

MATEUS, Samuel. **Reality-show: uma análise de gênero**. In: Revista Comunicando, v. 1, n. 1, p. 235-244, Braga: 2012.

MESKIN, Aaron. **Authorship**. In: LIVINGSTONE, Paisley; PLANTINGA, Carl. The Routledge Companion to Philosophy and Film, p. 12-28, New York: Routledge, 2009.

NASCIMENTO, Edna M. M.; SÁ, Júlio G.: **A redescritção do filósofo: o ironista liberal**. In: Revista Dialectus, v. 9, n. 19, p. 289-304, Fortaleza: 2020.

PASTOR-GONZÁLEZ, Victoria. **Spanish docudrama: of heroes and celebrities**. In: Docudrama on European Television: a Selective Survey, p. 135-166, London: Palgrave Macmillan, 2016.

PONECH, Trevor. **Definition of 'cinema'**. In: LIVINGSTONE, Paisley; PLANTINGA, Carl. The Routledge Companion to Philosophy and Film, p. 52-63, New York: Routledge, 2009.

RORTY, Richard. **Consequências do pragmatismo**. 1ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1999a.

RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**. 3ª ed. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. 1ª ed. Trad. Nuno Fonseca. Lisboa: Presença, 1994.

RORTY, Richard. **The Linguistic Turn: Recent Essayson Philosophical Method**. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1997.

RORTY, Richard. **Philosophy and Social Hope**. New York. Penguin Books: 1999b.

RORTY, Richard. **Ensaio sobre Heidegger e outros**. Escritos filosóficos II. 2ª ed. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002a.

- RORTY, Richard. **Objetivismo, relativismo e verdade**. Escritos filosóficos I. 2ª ed. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002b.
- RORTY, Richard. **Verdade e progresso**. Escritos filosóficos III. 1ª ed. Trad. Denise Sales. Barueri: Manole, 2005a.
- RORTY, Richard. **Takecare of Freedom and Truth Will Take Care of Itself: Interviews with Richard Rorty**. Stanford: Stanford University Press, 2005b.
- RORTY, Richard. **Filosofia como política cultural**. Trad. João Carlos Pijnappel. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- SILVA, Heraldo Aparecido. **Pragmatismo, narrativas conflitantes e pluralismo**. In: Princípios, v. 15, n. 24, p. 99-133, Natal: 2008.
- SILVA, Heraldo Aparecido. **A caixa de ferramentas conceituais de Richard Rorty: o uso de técnica *ad hoc***. In: Cognitio-Estudos – Revista Eletrônica de Filosofia, v. 16, n. 2, p. 257-267, São Paulo: 2019.
- SMITH, Murray. **Consciousness**. In: LIVINGSTONE, Paisley; PLANTINGA, Carl. The Routledge Companion to Philosophy and Film, p. 39-51, New York: Routledge, 2009.