



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Estudo

Texto de autor convidado. Recebido em: 24 jan. 2022. Aprovado em: 31 jan. 2022.

TERRA, Ernani. Mentiras que parecem verdades. *Estudos Universitários: revista de cultura*, UFPE/Proexc, Recife, v. 39, n. 1, p. 101-136, jan./jun., 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.253109>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

Mentiras que parecem verdades

Lies that seem like truths

Ernani Terra

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Doutor em Língua Portuguesa

E-mail: ernani@uol.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-2889-1576>

 <http://lattes.cnpq.br/6898985526730299>

Resumo

O artigo tem por tema narrativa, ficção e verdade e objetiva mostrar, com fundamento teórico e metodológico na semiótica de perspectiva francesa e na teoria literária, que mentira e verdade são efeitos de sentido construídos discursivamente e que a mentira é da ordem do dizer, requerendo intencionalidade do enunciador. São problematizados, aqui, os discursos mentirosos que circulam em redes sociais e aplicativos de mensagem e os discursos por meio dos quais, através da mentira, cria-se uma suprarrealidade que permite ampliar a percepção do real. Procura-se responder às perguntas: o que há em comum entre fake news e narrativas literárias?; e o que faz com que mentiras pareçam verdades? As fake news são discutidas com base no conceito de veridicção, já as narrativas literárias são observadas fundamentando-se no conceito de verossimilhança. Conclui-se que, no texto literário, a aceitação do texto “mentiroso” como verdade se assenta num contrato tácito pelo qual o enunciatário sabe estar no universo da ficção e que, nas fake news, não existe a cláusula de ficcionalidade. Nelas, a aceitação da mentira como verdade está ligada a uma leitura não racional do texto e ao fato de a notícia mentirosa vir ao encontro das crenças e valores do enunciatário. **Palavras-Chave:** Narrativa. Mentira. Ficção. Fake news. Veridicção. Verossimilhança.

Abstract

This article has, as its theme, narrative, fiction and truth, and aims to show, with theoretical and methodological basis in semiotics of French perspective and in literary theory, that lies and truth are effects of meaning that are discursively constructed and that the lie is related to the speech, requiring intentionality from the enunciator. We discuss here the lying discourses that circulate in social networks and messaging apps, and the discourses through which, by means of lies, one creates a super-reality that allows for a broadening of the perception of reality. We seek to answer the questions: what do fake news and literary narratives have in common?; and what makes lies seem like truths? Fake news are discussed based on the concept of veridiction, while literary narratives are discussed based on the concept of verisimilitude. The conclusion is that, in the literary text, the acceptance of the “lying” text as truth is based on a tacit contract by which the enunciatee knows he is in the universe of fiction, and that, in fake news, there is no fictionality clause. In them, the acceptance of the lie as truth is linked to a non-rational reading of the text and to the fact that the lying news meets the beliefs and values of the enunciatee.

Keywords: Narrative. Lies. Fiction. Fake news. Veridiction. Verisimilitude.

Introdução

O título deste artigo foi tomado por empréstimo de um livro de Umberto Eco e Marisa Bonazzi (ECO, 1980). A coincidência entre um e outro restringe-se exclusivamente ao título. Quanto ao conteúdo, tratam de temas diferentes. O livro faz uma análise de livros didáticos italianos; o artigo, por sua vez, discute a questão da verdade e da mentira nos discursos. Quanto à organização, optou-se pela divisão em quatro seções dedicadas à problematização do tema, além desta *introdução*, de uma *conclusão* e das *referências*.

Na primeira seção problematizadora, intitulada *Narrativa e mentira*, depois de mostrar que o sentido das palavras altera-se no tempo, discute-se o conceito de narrativa, destacando que, nos dias atuais, particularmente no discurso político, a palavra “narrativa” é usada como sinônimo de mentira com o objetivo de desqualificar discursos oponentes. Após mostrar que a mentira é da ordem do dizer e que pressupõe intencionalidade do enunciador, discute-se um tipo de mentira que se convencionou chamar de *fake news*. Na segunda seção, nomeada *Ficcionalidade*, discutem-se, a partir do conceito de ficção, as chamadas narrativas ficcionais literárias e as chamadas *fake news* – e como estas criam a ilusão de verdade. Na terceira, intitulada *Verdade do discurso*, procura-se mostrar que verdade e mentira são efeitos de sentido e que a verdade dos discursos está relacionada ao conceito de veridicção, que decorre da modalização do *ser* e do *parecer*. Por fim, na quarta, de nome *Verossimilhança*, aborda-se o conceito de verossimilhança, que está ligado ao de representação, e como ela se manifesta em narrativas para produzir efeitos de sentido de verdade.

Narrativa e mentira

Como a língua é viva, as palavras adquirem novos significados no tempo. Numa concepção pragmática de linguagem, o sentido de uma palavra está ligado ao uso que se faz dela. Atualmente, emprega-se a palavra “formidável” com o sentido de “ótimo”, “excelente”, “fantástico”. Em tempos distantes, esse adjetivo era usado com o sentido de “horrível”, “medonho”, “pavoroso”, “aterrador”.

Outro exemplo de palavra cujo significado mudou com o tempo é “melindre”. Em sua origem, esse substantivo era usado para nomear

um tipo de bolo feito com mel. Posteriormente, passou a ser usado para designar delicadeza excessiva; depois se tornou sinônimo de “mimo”, “pudor”, “recato”. Para chegar ao significado que é empregado atualmente – “suscetibilidade”, “facilidade em se magoar ou ofender” –, essa palavra percorreu um longo caminho.

A literatura, que comumente questiona a própria palavra e sua significação, é farta de exemplos de textos que exploram a diferença do sentido original de uma palavra com aquele que o uso disseminou, como ocorre em *Famigerado*, de Guimarães Rosa.

No conto, Damázio, um “jagunço até na espuma do bofe”, “com cara de nenhum amigo”, “com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo”, vindo de longe e armado, procura o doutor, o narrador do conto, para que esse lhe revele o sentido de “famigerado”, pois “um moço do Governo” usara essa palavra para referir-se a ele (ROSA, 2001, p. 50-51).

Damázio supõe que a palavra pode ter sido usada pelo outro para ofendê-lo: “Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?” (ROSA, 2001, p. 52). Damázio se tranquiliza quando o doutor, depois de alguma hesitação, lhe revela que “famigerado” é o mesmo que “célebre”, “notório”, “notável”.

Acompanhando os noticiários, particularmente as falas de políticos, observa-se, com frequência, o uso da palavra “narrativa” com sentido um tanto quanto diferente do empregado nos estudos literários e narratológicos. Na voz de agentes políticos, “narrativa” passou a ser usada para desqualificar e desconstruir discursos opositores, procurando destacar que se trata de uma versão do fato que não corresponde à verdade. No discurso político, a palavra “narrativa” é usada para abrandar o sentido negativo de “mentira”. Trata-se,

portanto, de um eufemismo e de uma estratégia para qualificar o discurso do outro como “mentiroso”, “fantasioso”.

A mentira sempre teve lugar privilegiado na esfera política. Não é sem razão que as *fake news* encontraram nela terreno fértil para germinar. Arendt (2000, p. 283) sustenta que “as mentiras sempre foram instrumentos necessários e legítimos, não somente do ofício do político ou do demagogo, mas também do estadista”. Assim, tachar o discurso do adversário como narrativa, ou seja, fabulação, é estratégia retórica para desqualificar o oponente, tentando fazer colar nele o *éthos* de mentiroso.

Assiste-se hoje, na imprensa, nas redes sociais e em aplicativos de mensagens, a uma verdadeira batalha de narrativas, de versões distintas, muitas vezes conflitantes, de um mesmo fato. É desnecessário apontar exemplos, pois eles se renovam a cada dia.

O campo lexical da mentira não só é vasto como também é constantemente renovado. Além da palavra “narrativa”, o empréstimo da expressão de origem inglesa *fake news* já superou, pelo menos nas novas tecnologias, o uso de palavras como “inverdade”, “falácia”, “balela”, “lorota” e “boato”. Aliás, esta última é outro exemplo de palavra cujo sentido alterou-se com o tempo. Num passado distante, “boato” era anúncio de uma grande novidade, uma notícia muito divulgada. Com o tempo, passou a referir-se a notícia falsa, mentirosa. O sentido negativo de *fake news*, no entanto, é mais intenso do que o de seus correspondentes vernáculos, além de destacar o canal por meio do qual a mentira se dissemina (redes sociais e aplicativos de mensagens, principalmente). Ao sentido primário de “mentira” contido na expressão *fake news*, agregaram-se outros, de tal forma que *fake news* tem o sentido de “mentira que traz perigo” ou “risco”, devendo, portanto, ser desestimulada e combatida.

Em sua origem, “narrativa” designa o ato de narrar. Nesse sentido, também se emprega a palavra “narração”. Etimologicamente, “narrar” está ligado ao adjetivo latino *gnarus-a-um* (= que conhece, que sabe); sendo assim, narrar pressupõe transmissão de saberes. Ressalte-se que narrativas não são fenômenos exclusivamente verbais e tampouco se restringem à esfera literária. Tanto podem transmitir fatos e acontecimentos verdadeiros quanto mentirosos. O sentido das narrativas é construído discursivamente e não, como se verá adiante, por uma adequação a um referente extralinguístico. Agamben (2011) destaca que a mentira é inerente à linguagem. Como pela linguagem pode-se construir mundos possíveis, não é difícil entender o deslizamento de sentido da palavra “narrativa”, que passa a ser usada como sinônimo de “fabulação” e de “mentira”.

A origem das narrativas se confunde com a história da humanidade. Narrativas fazem parte da cultura de todos os povos, mesmo os não letrados. O semiólogo francês Roland Barthes, num texto chamado *Introdução à análise estrutural da narrativa*, afirma que “não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas” (BARTHES, 2011, p. 19).

As narrativas se manifestam em textos de diversos gêneros, sejam verbais, como notícias, depoimentos, *posts* em redes sociais, anedotas, contos, romances, biografias, etc., sejam não verbais ou sincréticos, como filmes, séries de televisão, animações, charges, memes, novelas gráficas, canções etc.

Aquilo que é narrado pode ser verdadeiro ou falso. No entanto, para se afirmar que o autor está mentindo, é necessário levar em conta a intencionalidade, ou seja, a ação deliberada e consciente de enganar ou iludir o outro. Para Agostinho (2018), é a intenção que

define a mentira. No livro *Sobre a mentira*, o bispo de Hipona chama a atenção para o fato de que “[...] não é todo aquele que diz algo falso que está mentindo, se crê ou opina ser verdadeiro o que diz” (AGOSTINHO, 2018, p. 10). O filósofo ressalta que, embora quem diga algo falso que crê verdadeiro não esteja mentindo, mesmo assim comete vício “[...] porque ainda que não minta, caso acredite em coisas nas quais não deveria acreditar ou ignore se sabe aquilo que pensa, toma o desconhecido pelo conhecido” (AGOSTINHO, 2018, p. 11). Mentira e verdade são construções discursivas; estão, portanto, no plano do dizer, e é por isso que há narrativas verdadeiras de fatos falsos e narrativas mentirosas de fatos verdadeiros.

Derrida (1996) esclarece essa aparente contradição em seu texto *História da mentira: prolegômenos*. Para o filósofo francês, apoiado em Santo Agostinho, a mentira depende da intenção, ou seja, do propósito de levar o outro a crer em algo que sabe que não é verdade. Quem conta uma mentira porque acredita que o que conta é verdade não está mentindo, pois lhe faltou a intenção. O fanático religioso que dizia a seus seguidores que o sertão ia virar mar e o mar ia virar sertão não estava mentindo, pois acreditava que o que dizia era verdade. No referido texto, Derrida (1996) afirma que:

Tal intenção [de enganar o outro], que define a veracidade ou a mentira do *dizer*, do ato de dizer, permanece independente da verdade ou da falsidade do conteúdo, daquilo que é *dito*. A mentira depende do dizer e do querer-dizer, não do dito [...] (DERRIDA, 1996, p. 10, grifos do autor).

Do ponto de vista da Teoria dos Atos de Fala (AUSTIN, 1990), a mentira tem função constativa, ou seja, ela não é utilizada para descrever o mundo das coisas e dos acontecimentos. Ela é uma forma de ação intencional, tendo, portanto, propósitos pragmáticos. O dizer mentiroso do enunciador é produzido com a intenção de levar o enunciatário a crer em algo que ele sabe que não é verdadeiro. Aquele que compartilha uma mentira porque considera que o que está compartilhando é verdade não está mentindo, já que faltou a ele a intenção de enganar. Isso é comum nas *fake news*, o que ajuda a explicar seu alto grau de disseminação.

As redes sociais e grupos de compartilhamento de mensagens no WhatsApp e Telegram são campos férteis para a propagação de notícias mentirosas. Basta um enunciador que consiga persuadir outras pessoas, levando-as a crer verdadeiro o que é efetivamente falso, para que essas pessoas, por ignorância ou por ingenuidade, passem a ser, mesmo que de boa-fé, propagadoras de mentiras em escala exponencial.

Sempre houve notícias mentirosas. No Brasil, é célebre o caso envolvendo o empresário Hugo Borghi, proprietário de empresas de rádio. Na eleição presidencial de 1945, Borghi, que era partidário da candidatura de Eurico Gaspar Dutra, divulgou um conteúdo falso que afirmava que o adversário de Dutra, o brigadeiro Eduardo Gomes, dissera que “não precisava dos votos dos marmiteiros”, ou seja, das camadas populares. Na verdade, a fala de Gomes fora outra e Borghi intencionalmente a alterou; mentiu, portanto. A notícia com a frase alterada se espalhou. É impossível mensurar o impacto dessa *fake news* no resultado final do pleito. O fato certo é que Gomes perdeu a eleição para Dutra. (FRASE..., [20-]).

O que a internet proporciona é facilitar a difusão de conteúdos mentirosos, contribuindo para a desinformação. Além disso, os mecanismos criados para minimizar a difusão de *fake news* não têm conseguido impedir que elas continuem se espalhando cada vez mais, como bem lembra a professora Regina Souza Gomes, da UFRJ:

O fenômeno das *fake news* é um dos casos extremos e as suas consequências políticas e sociais têm sido evidentes. O problema é tão grave que tem levado ao surgimento de mecanismos de verificação das notícias por órgãos da imprensa (Agência Lupa, Fake ou News, UOL Confere, Boatos.org etc.); no entanto, esses mecanismos não têm diminuído a veiculação e reprodução dessas notícias, que contam ainda com leitores crédulos para as replicar (GOMES, 2019, p. 17).

Os acontecimentos aos quais as narrativas fazem referência podem ter um referente no mundo real, como o acidente nuclear na extinta União Soviética narrado pela escritora Svetlana Aleksievitch, no *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*, ou serem fruto da imaginação de um sujeito, como ocorre num conto de fadas. Com base na referência, costuma-se dividir as narrativas em dois grandes grupos: as ficcionais e as não ficcionais. Esses grupos, evidentemente, abrigam narrativas de gêneros diversos.

Ficcionalidade

Os dicionários definem ficção como “ato ou efeito de fingir”, “criação imaginária” (HOUAISS, 2011); “simulação”, “fingimento”, “criação ou invenção de coisas imaginárias” (FERREIRA, 1999). Sendo assim, o ficcional se opõe ao real. Uma obra de ficção não

relata um fato ocorrido no mundo real, mas algo criado pela imaginação. Uma passagem da novela *A hora e a vez de Augusto Matraga* é exemplar nesse sentido. O narrador, adotando um processo não costumeiro, faz questão de deixar explícito o caráter fictício da matéria narrada. Nesse caso, ao contrário do título deste artigo, trata-se de uma mentira que deve parecer mentira mesmo e assim deve ser lida e interpretada:

E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, *porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido*, não senhor (ROSA, 1995, p. 443, grifos meus).

Há, evidentemente, narrativas de ficção que se baseiam em fatos reais. Embora isso ocorra com mais frequência em narrativas cinematográficas, não são raros, na literatura, exemplos de narrativas baseadas em fatos reais, especialmente num gênero que se convencionou chamar de jornalismo literário, em que o rompimento com o caráter ficcional da literatura é explicitado. São narrativas de acontecimentos realmente ocorridos que tiveram grande repercussão, tratados literariamente como *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell, *O jornalista e o assassino*, de Janet Malcolm, e *A sangue frio*, de Truman Capote, que já no subtítulo traz a seguinte informação: “*relato verdadeiro de um homicídio múltiplo e suas consequências*” (CAPOTE, 2003, p. 3, grifo meu).

No domínio das narrativas apoiadas no real, há, ainda, as biografias, autobiografias, os livros de memórias e romances de formação que se inserem na esfera literária, como *Infância e Memórias do cárcere*, ambos de Graciliano Ramos, os sete volumes das memórias

de Pedro Nava, *Viver para contar*, de Gabriel García Márquez, *De amor e trevas*, de Amós Oz, e os três volumes de *Os diários de Emílio Renzi*, de Ricardo Piglia.

Fora da esfera literária, as chamadas *fake news* são também exemplos de narrativas ficcionais que se ancoram em acontecimentos reais. O enunciador da notícia mentirosa, para conseguir a adesão do enunciatário, parte de um fato real e o adultera com a intenção deliberada de enganar, de desinformar. São várias as estratégias discursivas para levar o enunciatário a crer ser verdadeiro o que o enunciador sabe ser falso. Os procedimentos mais comuns são a descontextualização de falas, a mesclagem e adulteração de imagens, a manipulação do contexto, a ancoragem em elementos do real para dar concretude ao texto e, assim, produzir efeitos de sentido de verdade, os textos em terceira pessoa, para dar o sentido de objetividade e de isenção, e a atribuição a um determinado locutor, em geral pessoa com competência reconhecida no assunto veiculado pela *fake news*, de fala não dita por ele, um falso argumento de autoridade.

O desmascaramento das *fake news* pode ser feito observando-se alguns procedimentos, como verificar quem publica e onde publica. Deve-se desconfiar de mensagens que circulam em grupos de aplicativos de transmissão de mensagens sem qualquer indicação de autoria ou fonte. Além disso, devem-se observar as relações intertextuais que a notícia guarda com outras com as quais dialoga a fim de checar se o que é veiculado é confirmado ou desmentido por outras fontes, tais como órgãos de imprensa que gozam de credibilidade ou agências de verificação de notícias. Deve-se, também, se concentrar na análise interna do texto da notícia, observando sua organização linguística e discursiva. *Fake news* costumam apresentar problemas

na organização do texto, como a falta de coesão e coerência, os erros gramaticais grosseiros, a descontextualização e alteração de falas, os dados falsos, as legendas que não correspondem às imagens etc.

A ficcionalidade se apresenta em graus, num *continuum*, e pode se manifestar com maior ou menor intensidade, de acordo com a relação de proximidade ou afastamento que guarda com o mundo natural. Nas fábulas, nos contos maravilhosos e fantásticos e nas narrativas de ficção científica, tem-se um alto grau de ficcionalidade, já que o afastamento da realidade objetiva é bastante grande. Por outro lado, há textos ficcionais que procuram representar o real, espelhando-o. Nesse tipo de texto, há o que Fiorin (2008) chama de contrato objetivante. Nele, “[...] concebe-se que, na relação entre sujeito e objeto, isto é, homem e mundo, o segundo elemento impõe-se sobre o primeiro” (FIORIN, 2008, p. 203). Esse tipo de texto guarda relação muito próxima com o real, pois se propõe como representação (mímesis) do real, ancorando-se nele para dar ao enunciatário a ilusão de realidade. Certas correntes estéticas, como o realismo e o naturalismo, na busca da objetividade, fizeram disso uma bandeira.

Textos ficcionais, em que há alto grau de ancoragem na realidade objetiva, produzem efeitos de sentido de verdade maiores do que aqueles cujo grau de afastamento da realidade objetiva é tênue. Em outras palavras, quanto mais ancorado na realidade objetiva o texto estiver, com mais facilidade levará o leitor a aceitar que o que veicula é verdadeiro. Os criadores de *fake news* usam esse procedimento, disseminando notícias falsas; mas, para que sejam críveis, eles procuram ancorá-las na realidade, citando pessoas e lugares que efetivamente existem.

Discute-se, na seção que segue, a verdade dos discursos.

Verdade dos discursos

Tradicionalmente a questão da verdade dos discursos foi tratada levando-se em conta a correspondência da língua a um referente extralinguístico por ser concebida como forma de representação das coisas do mundo. Um episódio que ajuda a entender essa concepção pode ser observado em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Nele, relata-se que, para afastar a população da perda da memória causada por uma peste que atacara o povoado de Macondo, José Arcádio Buendía passa a marcar cada coisa do mundo com uma palavra que a represente:

Com um pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com seu nome: *mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela*. Foi ao curral e marcou os animais e as plantas: *vaca, cabrito, porco, galinha, aipim, taioba, bananeira* (MÁRQUEZ, 1995, p. 50, grifos do autor).

Saussure (2006), em seu *Curso de linguística geral*, mostrou que o signo linguístico une não uma palavra a uma coisa, um referente externo, um ser do mundo exterior à língua como no trecho da obra de García Márquez, mas um conceito, um significado, a uma imagem acústica, um significante.

A semiótica de perspectiva francesa, na esteira de Saussure e Hjelmslev, postula a impossibilidade de se recorrer a um elemento exterior à linguagem, destacando o princípio da imanência, na medida em que afasta qualquer recurso a fatos extralinguísticos. A questão da verdade dos discursos não é dada com base numa relação entre língua e mundo, o contrato objetivante de que fala Fiorin (2008), mas como algo interior ao próprio discurso. O linguista assinala que, nesse caso, o contrato veridictório é um contrato semió-

tico “[...] que parte do pressuposto de que a relação homem/mundo não se faz diretamente, mas de que é mediada pela linguagem” (FIORIN, 2008, p. 206). O signo não é representação das coisas do mundo, mas a junção de um significado a um significante. Assim, desloca o problema da verdade dos discursos para o da veridicção, isto é, do dizer verdadeiro, que é dado pelas relações modais em o parecer, aquilo que é manifestado, a aparência, e o ser, aquilo que é imanente, a essência.

De acordo com as relações que se estabelecem entre o *ser* e o *parecer*, a semiótica faz referência a quatro regimes de veridicção. Os discursos serão considerados verdadeiros (quando parecem e são verdadeiros); mentirosos (quando parecem, mas não são verdadeiros); secretos (quando não parecem, mas são verdadeiros) e falsos (quando não parecem nem são verdadeiros). Os regimes de veridicção são comumente representados por meio de um quadrado lógico representado abaixo:

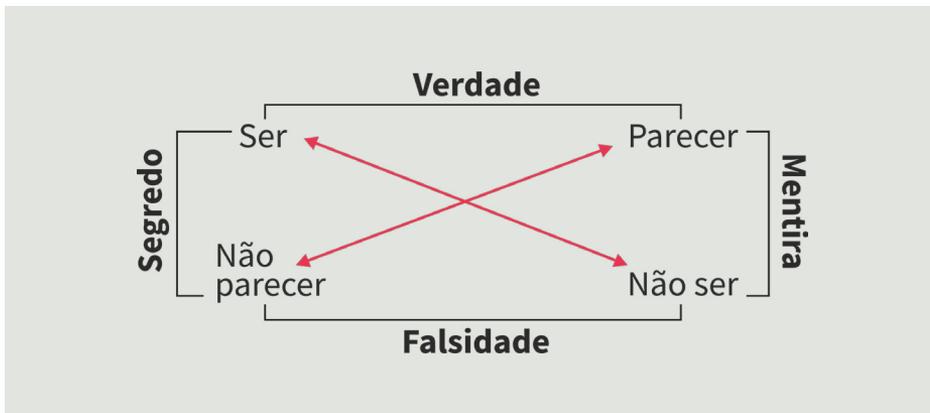


Figura 1. Quadrado das modalidades veridictórias
 Fonte: Adaptado de Greimas e Courtés (2012, p. 532).

Os textos não exercem apenas uma função comunicativa (um fazer-saber); exercem, também, uma função persuasiva (um fazer-crer), ou seja, quem produz um texto não quer apenas dizer algo; visa também conseguir adesão do enunciatário, esperando que este aceite o texto, que creia nele.

O enunciador de uma mentira manipula o enunciatário para levá-lo a crer que o discurso que veicula é verdadeiro. A intenção de quem produz um texto mentiroso é a de fazer com que ele pareça verdadeiro para o enunciatário. Para isso, deixará no texto marcas linguísticas que levem o enunciatário a aceitá-lo como verdadeiro. Em outros termos: faz com que a mentira pareça verdade. A aceitação de um discurso mentiroso como verdadeiro, no entanto, não depende exclusivamente da capacidade persuasiva do enunciador. É preciso que ele conte com a cumplicidade do enunciatário. Diana Luz Pessoa de Barros (2003) destaca que:

A manipulação só será bem-sucedida quando o sistema de valores em que ela estiver assentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver certa cumplicidade entre eles (BARROS, 2003, p. 33).

Entre enunciador e enunciatário se estabelece um contrato. O primeiro escolhe um regime de veridicção e deixa no texto as marcas linguísticas para que o segundo interprete o discurso segundo o regime proposto. O fazer persuasivo do enunciador depende do enunciatário, que interpreta o discurso segundo suas crenças e valores. Quando o que orienta a leitura é o crer, não o duvidar, a crença se antecipa aos fatos. Lê-se da mesma forma que os fiéis leem os textos sagrados. Por essa razão, um discurso, por mais absurdo que seja, pode vir a ser interpretado como verdadeiro

se for ao encontro das crenças que o enunciatório considera verdadeiras. É o que é tratado como pós-verdade ou viés de confirmação, que é a tendência em acreditar nos discursos que vão ao encontro das crenças que se tem, desconsiderando-se os que as negam ou as contrariam. Por isso que os disseminadores de *fake news* obtêm maior sucesso quando pregam para já convertidos. Além disso, a veiculação pela internet favorece essa ilusão de verdade, pois muitos creem que a rede mundial de computadores é o local onde está armazenado todo o conhecimento humano e que o que ela veicula é expressão da verdade.

Emoções e crenças assumem papel preponderante na aceitação das *fake news* na medida em que obscurecem a racionalidade. As *fake news* prosperam mais facilmente quando aquele que lê a notícia age movido mais pela emoção do que pela razão. Isso explica por que notícias que não têm qualquer comprovação e que são desmentidas publicamente pela comunidade científica acabam sendo aceitas como verdadeiras. Até mesmo pessoas “esclarecidas” podem acabar dando origem a crenças das mais absurdas possíveis, como as que afirmam que, por meio de vacinas, inoculam-se no organismo *chips* que passam a controlar a pessoa vacinada, que vacinas provocam aids, que negros são inferiores a brancos, que o Holocausto nunca existiu e que não há aquecimento global. Uma leitura racional, fundada em atitudes como duvidar, confrontar, checar e investigar, é a forma que se tem (e que se deve ensinar) para desmascarar as *fake news*.

O cartum abaixo, do argentino Daniel Paz, circulou na internet, mostrando através do humor por que notícias falsas propagadas pela internet são aceitas como verdadeiras por certos usuários.



Figura 2. Esa noticia
Fonte: Paz (2020).

Alguns procedimentos são usados para fazer com que os textos pareçam verdadeiros ao leitor. Um deles, não muito comum, é declarar explicitamente a veracidade do fato narrado como ocorre no prefácio de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe:

O editor acredita que a presente obra seja uma *narrativa verídica de fatos, sem nela haver qualquer aparência de ficção*, ainda que alguém pense, porque todas as coisas desse tipo são lidas às pressas, que o efeito seria o mesmo para seu aproveitamento, bem como para a instrução e diversão do leitor; posto isso, ele acredita, sem mais, que com esta publicação presta um grande serviço ao mundo (DEFOE, 2021, p. 11, grifos meus).

Mesmo com a declaração no prefácio de que os acontecimentos narrados em *Robinson Crusoe* são verdadeiros, o autor foi acusado de que sua obra não relatava acontecimentos verídicos, mas que se tratava de uma narrativa de ficção e que o narrador também

não seria uma pessoa real. Em sua defesa, Defoe, no prefácio de um livro posterior, o *Serious reflections*, insiste no caráter verdadeiro de sua narrativa, afirmando inclusive que a pessoa Robinson Crusoe existe de fato, chegando a assinar o prefácio como Robinson Crusoe, o personagem, e não como Daniel Defoe, o autor criador da personagem, estabelecendo intencionalmente uma confusão entre criador e criatura.

O procedimento mais comum para fazer parecer verdadeiro aquilo que é falso, no entanto, consiste em ancorar o discurso ao mundo natural por meio de figuras, elementos que dão concretude e sensorialidade ao texto. Ressalta-se que Defoe também se valeu desse procedimento no *Robinson Crusoe* e que o parecer verdadeiro de sua narrativa decorre disso, e não do fato de declarar que o que narra é verdadeiro, como se observou pela reação do público leitor a essa declaração.

A menção explícita a “imagens do mundo” como lugares, pessoas e objetos cria uma ilusão de verdade do discurso, como se pode observar nos trechos que seguem, extraídos de duas obras literárias. O primeiro trecho foi extraído de *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo; e o segundo, por sua vez, foi retirado de *Eles eram muito cavalos*, de Luiz Ruffato:

Que tipo de cidade era Antares e que espécie de gente a habitava e governava ao tempo em que ocorreu o macabro incidente que em breve se vai narrar? Os estudiosos talvez encontrem respostas satisfatórias a essas perguntas na obra intitulada *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*, da autoria dum grupo de professores e alunos do Centro de Pesquisas Sociais, da Universidade do Rio Grande do Sul (URGS), publicada em forma de livro em 1964 mas baseada, toda ela, em dados colhidos entre a segunda semana de fevereiro e meados de março de 1962. É que, embora a comunidade estudada apareça na monografia sob o nome imaginário

de Ribeira, trata-se na realidade de Antares. Esse trabalho, que foi financiado pela Ford Foundation, teve como diretor e orientador o professor de sociologia Martim Francisco Terra, da URGS, ajudado por um especialista em ciências políticas, um outro em estatística e um terceiro em economia. A equipe de pesquisadores era mista, num total de onze pessoas, em sua maioria alunos do último ano de ciências sociais, e contava com um ‘apêndice não acadêmico’ – um fotógrafo profissional (VERÍSSIMO, 2006, p. 137, grifos do autor).

O elástico preto prende os cabelos num rabo de cavalo, caminha devagar pela *rua Sérgio Cardoso* enfiado numa camiseta preta, estampa do Halloween, calça big cor indefinível, tênis *Reebok* imundo, uma argola pendendo do lóbulo da orelha direita, na padaria da esquina compra *um maço de L&M*, *um mini-isqueiro Bic*. Toma o ônibus até a *estação Saúde do metrô*, baldeia na *Sé* para a *estação República*. Da escada-rolante emerge, o *Edifício Itália* funda-se nos seus ombros [...] (RUFFATO, 2013, p. 36, grifos meus).

No trecho extraído da obra de Veríssimo, as referências a um livro publicado (*Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*), à sua autoria (*um grupo de professores e alunos do Centro de Pesquisas Sociais, da Universidade do Rio Grande do Sul, orientado pelo o professor de sociologia Martim Francisco Terra, ajudado por três especialistas*), à origem dos recursos que financiaram a pesquisa (*financiado pela Ford Foundation*), ao período da coleta de dados (*entre a segunda semana de fevereiro e meados de março de 1962*), entre outras referências, criam a ilusão de que os dados foram efetivamente colhidos em pesquisa acadêmica concluída e publicada, conferindo ao texto efeitos de sentido de verdade. Para usar a expressão que dá título a este artigo, são mentiras que parecem verdades.

No trecho extraído da obra de Ruffato (2013, p. 36), o uso de expressões como “*rua Sérgio Cardoso*”, “*tênis Reebok*”, “*maço de*

L&M”, “mini-isqueiro Bic”, “estação Saúde do metrô”, “baldeia na Sé”, “estação República” e “Edifício Itália” confere ao texto um efeito de sentido de realidade, na medida em que essas expressões estão ancoradas em lugares e coisas reais, criando a ilusão de que o que se narra é real.

Os exemplos são de obras literárias. Nesse caso, o enunciatário, em decorrência do contrato de ficcionalidade, aceita o texto como verdade no domínio do ficcional. Esse mesmo procedimento é recorrente nas *fake news*, que, para fazer a mentira parecer verdade, se apresentam ancoradas no real, ao citar nomes de pessoas e lugares que efetivamente existem ou existiram, criando, com isso, uma ilusão de realidade. Nas *fake news*, entretanto, o contrato entre enunciador e enunciatário não se assenta na cláusula de ficcionalidade. Pelo contrário, a intenção do enunciador é levar o enunciatário a crer que o fato corresponde ao real e que é verdadeiro.

Um texto literário pode, evidentemente, ser construído a partir de acontecimentos reais. Em muitas produções cinematográficas, é comum alertar o espectador com o aviso “baseado em fatos reais”. Isso, por si só, não tira o caráter ficcional da obra na medida em que os fatos podem ser reais, mas a construção narrativa que reproduz aqueles fatos é ficcional. Selecionam-se alguns fatos para serem apresentados, omitem-se outros, excluem-se participantes e alteram-se espaços e tempos, de modo que a narrativa, embora seja ficcional, lembre de certa forma o real (para quem conhece o real, evidentemente). É o que ocorre, por exemplo, em obras que visam recuperar acontecimentos históricos como em *A festa do Bode*, de Mario Vargas Llosa (2011), em que se relatam os acontecimentos ocorridos na República Dominicana durante a ditadura do general Rafael Leonidas Trujillo Molina, o Bode, entre

os anos 1930 e 1961. Nesse romance, personagens e acontecimentos reais convivem com personagens e acontecimentos fictícios. Um romance não é, portanto, o relato de um acontecimento verdadeiro, mas de algo verossímil, isto é, semelhante à verdade num dado universo sociocultural.

As palavras “ficcional” e “ficção” estão ligadas ao radical latino *fing-*, que aparece em “fingir” e “fingimento”, e um de seus sentidos é aquilo que é inventado, imaginado. Não é sem razão que Fernando Pessoa, referindo-se ao fazer poético, afirma, no poema *Autopsicografia*, que “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (PESSOA, 1972, p. 164). Pelo fazer poético, ou seja, pela ficção, a dor verdadeira (“a dor que deveras sente”) se transforma em mentira: dor fingida.

A ficção tem um caráter contratual. Autor e leitor, falante e ouvinte, diretor e espectador num filme estabelecem que o que será lido ou visto na tela não é real, mas produto de uma imaginação criadora, ou seja, ficção. Em certos livros e filmes, há a advertência para o fato de que o que se lerá ou a que se assistirá ocorreu apenas no universo da ficção. O horizonte de expectativas de quem lê um conto ou assiste a um filme é que se trata de obra ficcional e assim deve ser entendida e interpretada.

Ao se referir ao caráter ficcional da literatura, não se está afirmando que apenas os acontecimentos narrados e os personagens são fictícios. Outros elementos da narrativa também costumam ser fruto da imaginação criadora do autor. O narrador, que nas obras ficcionais não deve ser confundido com o autor empírico, também é uma obra de ficção. Embora possa até assinar o prefácio, Robinson Crusoe não é Daniel Defoe; o finado Brás Cubas, o narrador de suas Memórias póstumas, não deve ser confundido com o ser ontológico

Machado de Assis; e Paulo Honório, o narrador de *São Bernardo*, não se confunde com Graciliano Ramos, o autor da obra. O início do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino (2005), ilustra essa afirmação:

Não adianta explicar. Você não vai entender.

Às vezes, como num sonho, vejo o dia da minha morte. É uma coisa meio espírita, um flash. E, embora a mulher não apareça, sei que é por causa dela que estão me matando. E tenho tempo de saber que não me deixa infeliz o desfecho da nossa história. Terá valido a pena (AQUINO, 2005, p. 11).

Evidentemente, não é o sujeito ontológico Marçal Aquino quem fala no texto, mas um narrador criado por ele. Isso não ocorre apenas nas narrativas de focalização interna, ou seja, aquelas em que o narrador participa da história e deixa espalhadas no texto as marcas linguísticas de pessoa como nos quatro exemplos citados. Nas narrativas de focalização externa, aquelas em que o narrador não é participante da história e cujas marcas linguísticas foram apagadas, aquele que narra também não deve ser confundido com o autor.

Não perceber o caráter ficcional da obra, interpretando-a como narração de fatos verdadeiros pode acarretar situações às vezes esdrúxulas como aquelas em que certas pessoas, ao encontrarem em público um ator que desempenha o papel de vilão numa novela de tevê, passam a ofendê-lo por tomarem como real o que só existe no universo da ficção. A respeito disso, vale registrar um fato ocorrido em 1882 na cidade norte-americana de Baltimore. No teatro, era encenada a peça *Otelo*, de Shakespeare. No momento em que Otelo vai matar Desdêmona, um soldado encarregado da guarda do teatro atira contra o ator que interpretava Otelo para salvar

Desdêmona. O mais grave é que, indagado por que atirou no ator, o guarda responde que não iria admitir que um negro tirasse a vida de uma branca. Além de não distinguir realidade de ficção, era racista.

Sobre o caráter contratual da obra ficcional, é sempre oportuno relembrar as palavras do crítico canadense Northrop Frye (2013) em sua clássica *Anatomia da crítica*:

Um leitor que briga com postulados, que desgosta de *Hamlet* porque não acredita que fantasmas existem ou que pessoas falem em parâmetros claramente não têm nada o que fazer em literatura. Ele não é capaz de distinguir a ficção da realidade e pertence à mesma categoria daquelas que enviam cheques para as estações de trem para o alívio do sofrimento das heroínas das novelas (FRYE, 2013, p. 193).

A ficcionalidade de um texto deve ser vista do ponto de vista pragmático – vale dizer, não há uma propriedade no texto em si que o caracterize como ficcional, pois isso está ligado à intencionalidade, ou seja, àquilo que o autor visa realizar. O que caracteriza o texto como ficcional decorre de sua força ilocucionária, isto é, da intenção do autor de produzir uma obra de ficção. Para isso, é necessário que o leitor aceite esse jogo e compartilhe com o autor a ficcionalidade, não agindo à moda de Dom Quixote, que processava como real o que existia no universo da ficção. Em suma, a ficcionalidade está ligada ao princípio da cooperação, pois depende de um pacto entre produtor do texto e leitor.

Na leitura de um texto literário, deve-se atentar para o uso pragmático da linguagem, para aquilo que se faz com ela, ou seja, para sua força ilocucionária, na medida em que a linguagem literária cria um estado de coisas *ex nihilo*. No início do romance *A peste*, de Albert Camus, há a seguinte afirmação: “Na manhã do dia 16 de abril,

o doutor Bernard Rieux saiu do consultório e tropeçou num rato morto no meio do patamar” (CAMUS, 2007, p. 13). Esse enunciado não se refere a nada anterior a ele. É a partir dele que se cria não só um personagem, mas, também, todo um contexto que o envolve. Para o leitor, nada existia antes daquela manhã de 16 de abril – não havia Rieux, nem o consultório, nem o rato. Foi devido ao caráter performativo da linguagem que o mundo de *A peste* foi criado.

Verossimilhança

O conceito de verossimilhança não deve ser confundido com o de veridicção, visto na seção anterior. Como salientado, “veridicção” diz respeito ao contrato semiótico, o que significa que não se apoia numa relação entre língua e um referente extralinguístico. Na verossimilhança, cujos estudos remontam a Aristóteles, se considera a relação língua/mundo. Os estudos sobre verossimilhança costumam estar relacionados à análise e a comentários de obras artísticas, em especial narrativas ficcionais.

Verossimilhança diz respeito à adequação entre ficção e realidade; em outras palavras, entre aquilo que é criado pela imaginação e o que efetivamente ocorreu (ou ocorre) no mundo natural. Com base nisso, postula-se que há uma relação estreita entre arte e vida; pois, como sustenta Aristóteles, a arte imita a vida, no sentido de que arte é mimesis, isto é, representação da realidade. Diz-se que uma obra é verossímil quando ela parece não contrariar a verdade.

A palavra “verossímil” significa exatamente isso: vero (verdadeiro); símil (semelhante). Logo, o adjetivo “verossímil” é a propriedade daquilo que parece ser verdadeiro, daquilo que é semelhante à verdade, daquilo que é plausível ou possível de acontecer na

realidade. Então, mesmo quando uma obra reconstrói pela linguagem um acontecimento real, há a voz do narrador, que filtra os acontecimentos e, valendo-se de estratégias narrativas e discursivas, torna original e criativo aquilo que conta, estimulando a imaginação do leitor.

A verossimilhança é, pois, um simulacro de verdade, uma pretensão de se mostrar verdadeiro na medida em que o verossímil é verdadeiro apenas na aparência. Nas palavras do pensador francês Paul Ricoeur (2010):

A verossimilhança ainda é uma província do verdadeiro, sua imagem e semelhança. É mais verossímil o que considera mais acuradamente o familiar, o comum, o cotidiano, por oposição ao maravilhoso da tradição épica e ao sublime do drama clássico (RICOEUR, 2010, p. 22).

Mia Couto assim começa o conto *O cachimbo de Felizbento*, que faz parte de seu livro *Estórias abensonhadas*: “Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória” (COUTO, 2012, p. 47).

Em uma linguagem poética, o escritor moçambicano faz com que se reflita sobre a oposição “ficção versus realidade” e, portanto, sobre a questão da verossimilhança: a ficção finge ser verdade, mas ela é contada pela palavra, que é como fumaça, ou seja, leve demais para se prender ao real. Há, para ele, uma relação simbiótica entre ficção e verdade, pois esta também quer se tornar aquela. Essa mesma relação se manifesta no poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, comentado anteriormente, em que a dor verdadeira (“a dor que deveras sente”) se transforma em dor fingida.

Na esfera literária, no entanto, não há que se falar em mentira ou verdade. O que se pode afirmar é que as “mentiras” contadas pelas obras de ficção parecem verdades, produzem efeitos de sentido de verdade; ou seja, as obras literárias ficcionais caracterizam-se pela verossimilhança. No século XVII, Cervantes (2012) chamou a atenção sobre o caráter verossímil da obra literária no seguinte trecho de sua obra máxima:

[...] os autores desses livros os escrevem como quem conta mentiras e que, assim, não estão obrigados a se ater a escrúpulos nem verdade, eu responderia que a mentira é muito melhor quanto mais parece verdadeira e agrada muito mais quanto mais tem de ambíguo e possível. As histórias mentirosas devem casar com a inteligência dos que as lerem: tem-se de escrevê-las de forma que, tornando crível o impossível, nivelando os exageros, cativando as almas, surpreendam, encantem, entusiasmem e divirtam, de modo que andem juntas num mesmo passo a alegria e a admiração. E não poderá fazer todas essas coisas quem fugir da verossimilhança e da imitação, porque a perfeição do que se escreve reside nelas (CERVANTES, 2012, p. 580-581).

Cervantes (2012, p. 580-581) ressalta o caráter ficcional da obra literária. O que ele chama de “histórias mentirosas” é o que se denomina por narrativas de ficção (“escrevem como quem conta mentiras e que, assim, não estão obrigados a se ater a escrúpulos nem verdade”). Embora a matéria da literatura não sejam fatos verídicos, as mentiras que ela conta devem parecer verdadeiras (“a mentira é muito melhor quanto mais parece verdadeira”), ou seja, deve haver verossimilhança externa, adequação ao mundo possível, e verossimilhança interna, ou seja, coerência, fator responsável pelo sentido dos textos, decorrente da reiteração de temas e da recorrência de

figuras (“As histórias mentirosas devem casar com a inteligência dos que as lerem: tem-se de escrevê-las de forma que, tornando crível o impossível [...]”). O autor de *Dom Quixote* põe em evidência dois princípios aristotélicos para a obra de arte: a mimesis, entendida como imitação das ações humanas, e a verossimilhança, o parecer verdadeiro.

A verossimilhança está ligada a uma estratégia discursiva para fazer parecer verdadeiro aquilo que se enuncia. No início da novela *A metamorfose*, de Franz Kafka, o protagonista Gregor Samsa acorda e se vê transformado num inseto monstruoso:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o resto do corpo, tremulavam desamparadas diante de seus olhos (KAFKA, 1997, p. 7).

O conhecimento que se tem do mundo diz que não é plausível ir dormir como ser humano e acordar na manhã seguinte “metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 1997, p. 7). Kafka, no entanto, narra o fato de modo que o leitor acabe por aceitar aquilo como verdadeiro no universo da ficção. O escritor inicia sua novela transpondo o leitor para uma realidade que ele sabe existir somente no universo da ficção, mas isso não impede que aquele que lê aceite a narrativa como verdadeira, dada sua coerência interna e o contrato de ficcionalidade estabelecido entre autor e leitor.

Um outro exemplo nesse mesmo sentido pode ser lido no conto *Bobók*, de Fiódor Dostoiévski. Numa passagem cujo espaço é um cemitério, várias personagens, todas mortas recentemente e enterradas, conversam entre si. A genialidade dessa narrativa está no fato de que todas as personagens, por estarem mortas, podem falar o que bem entendem, já que a vergonha não atinge os mortos. As personagens representam diversas classes sociais, mas, como estão mortas, as diferenças de classe se anulam e, portanto, todos se igualam; não há entre elas, portanto, qualquer regra ou hierarquia que ponha limites na interação como ocorre no mundo dos vivos.

Episódio semelhante aparece em *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo, em que os mortos saem do cemitério, se instalam no coreto da praça e de lá passam a relatar as ações e comportamentos condenáveis de pessoas ilustres de Antares. Nos três exemplos citados, há entre autor e leitor um contrato tácito em que o segundo interpreta o que é narrado como verdadeiro, por saber que se trata de uma narrativa de ficção. Acrescente-se que o conhecimento do gênero textual – uma novela, um conto e um romance – orienta a leitura de *A metamorfose*, *Bobók* e *Incidente em Antares* como obras ficcionais.

A verossimilhança não é exclusiva de obras literárias. Manifesta-se também em textos cujo plano da expressão não é exclusivamente verbal, tais como novelas gráficas, filmes, séries televisivas etc. Assim como nas obras literárias, a verossimilhança de um filme (um texto sincrético) deve levar em conta a coerência narrativa (verossimilhança interna) e o gênero (ficção científica, animação, fantasia, terror etc.).

Em um dos episódios do filme *Sonhos*, de Akira Kurosawa (1990), um pintor (ou estudante de pintura) está em uma galeria (ou museu) observando vários quadros do artista Vincent van Gogh ali expostos. Em determinado momento, ao olhar para uma das telas, entra nela e pergunta para algumas mulheres ali retratadas – que estão lavando roupa sob uma ponte – onde pode encontrar Van Gogh. As lavadeiras dão a informação a ele, que sai à procura do pintor. Quando se encontram, travam um diálogo enquanto percorrem lugares que podem ser reconhecidos em outras pinturas do artista holandês. O que esse episódio nos mostra é uma bela viagem ao mundo de Van Gogh e às suas obras.

O conhecimento que se tem do mundo mostra que não é passível de ser verdade uma pessoa entrar numa pintura exposta em uma galeria de arte, encontrar-se com o autor da tela e estabelecer uma conversa com ele. No entanto, esse episódio do filme (e os demais) é verossímil na medida em que faz parte de uma narrativa onírica. O que o filme narra em seus oito episódios são sonhos. O título cria um horizonte de expectativas, contextualizando o que será assistido. Dessa forma, sinaliza ao espectador que a narrativa não se desenvolverá no mundo real, mas no mundo onírico, cuja linguagem é polvilhada de imagens que revelam o inconsciente, razão pela qual é verossímil que se consiga entrar em um quadro do pintor holandês, voltar à Holanda do século XIX e conversar com Van Gogh.

A verossimilhança não diz respeito apenas à adequação da obra artística ao mundo natural como é conhecido. Se assim fosse, não seriam verossímeis os contos maravilhosos, por apresentarem fadas, bruxas, ogros; as fábulas com seus animais falantes; textos de ficção científica em que terrestres voam para outras galáxias e

encontram seres vivos que falam a mesma língua dos terrestres; mortos que narram suas próprias histórias e um ser humano acordar transformado em inseto monstruoso. Em outra obra, Terra e Pacheco (2017) destacam que:

[...] é preciso observar que a arte cria uma suprarrealidade com suas próprias normas que pode aceitar como verossímeis fatos que, se tomássemos por referência o real, não aceitaríamos como tal. Por outro lado, o conceito de realidade é amplo, abrangendo não somente o mundo natural, mas o mundo criado pela imaginação (TERRA; PACHECO, 2017, p. 19-20).

A verossimilhança é uma construção discursiva e diz respeito também a aspectos internos da obra, à linguagem, à estrutura, às figuras, aos temas e à ligação das partes, que vão fazer dela um todo de sentido, portanto, um texto. Sendo assim, para ser verossímil, não é necessário que aquilo que a obra representa tenha um referente no mundo natural (verossimilhança externa); é preciso que o texto esteja articulado de tal forma que o destinatário o aceite como verdadeiro no universo da ficção, mesmo sabendo ser mentira no plano da realidade.

A verossimilhança não é característica exclusiva de obras artísticas, podendo ser observada em discursos de outras esferas. No caso das *fake news*, a verossimilhança é fator determinante para que o enunciatário aceite como verdadeiro um texto como mentiroso; por isso esse tipo de notícia se funda na semelhança ao verdadeiro. A notícia é falsa, mas só prospera se estiver assemelhada ao real. É por isso que as *fake news* costumam ser textos ancorados no real.

É preciso destacar que, para uma *fake news* ser aceita como verdade, não basta que ela seja verossímil. Como se destacou anteriormente, há, entre enunciador e enunciatário, um contrato tácito pelo qual o primeiro manipula o segundo para fazer com que o que se veicula pareça verdadeiro. A aceitação como verdade pelo segundo, no entanto, não depende apenas da verossimilhança, pois, no caso das *fake news*, o que é dito tem de ir ao encontro das crenças e valores do enunciatário, o chamado viés de confirmação. Mais importante ainda: o contrato entre enunciador e enunciatário de uma obra literária está assentado em bases bastante diferentes do que as de uma *fake news*. Na obra literária, a cláusula de ficcionalidade (ou de mentira) é dada e aceita tacitamente. O enunciatário sabe, por esse contrato, que o que é narrado se passa no domínio da ficção. Além disso, o gênero orienta uma leitura ficcional do texto. No caso das *fake news*, a cláusula de ficcionalidade inexistente e o gênero simula uma notícia e o pressuposto é que notícia não é ficção, mas fato verdadeiro. É por essa razão que se aceita com tranquilidade e sem qualquer desconfiança que um ser humano vá dormir e acorde no dia seguinte transformado num inseto monstruoso, mas não se aceita, ou pelo menos se desconfia, no caso dos mais ingênuos, que alguém tenha tomado uma dose de vacina e se transformado em jacaré.

Conclusão

No artigo, trabalhou-se com dois tipos de discursos diferentes em praticamente tudo. Em princípio, pode ter causado estranheza ele tratar de *fake news* e literatura. Surge, então, o seguinte questionamento: o que as aproxima?

Ambas apresentam um traço comum e foi isso que se propôs pôr em evidência. Literatura e *fake news* são discursos mentirosos que procuram parecer verdadeiros. A partir disso, objetivou-se revelar de que estratégias discursivas o enunciador, nesses dois tipos de discurso, se vale para conseguir efeitos de sentido de verdade e, a partir daí, mostrar que nem toda mentira é desinformação. Destacou-se que mentira e verdade são construções discursivas e devem ser entendidas a partir do dizer, pois o que configura uma mentira é seu caráter intencional, a vontade do enunciador de levar o enunciatário a crer como verdadeiro aquilo que sabe ser falso.

Por meio dos conceitos de veridicção e de verossimilhança, intentou-se mostrar como os textos mentirosos produzem efeitos de sentido de verdade. No texto literário, a aceitação do texto como verdade se assenta num contrato tácito pelo qual o enunciatário sabe estar no universo da ficção, do fingir; além disso, o gênero explicita o caráter “mentiroso” do texto. Nas *fake news*, não existe a cláusula de ficcionalidade. Como simula uma notícia, o horizonte de expectativas do enunciatário é de que se trata de texto que veicula uma informação verdadeira.

Nas *fake news*, a interpretação de discursos mentirosos como verdadeiros está relacionada às crenças e valores do enunciatário, que, movido pela emoção, aceita como verdadeiro um discurso falso, porque este vai ao encontro de suas crenças e valores.

Revelou-se, ainda, que a mentira, nesses dois tipos de discurso, não é da mesma ordem. Nas *fake news*, a mentira é divulgada com o objetivo de desinformar, é um jogo sujo, pois o contrato entre enunciador e enunciatário não se funda na cláusula de ficcionalidade, o horizonte de expectativas do enunciatário é que lerá um texto que veicula conteúdo verdadeiro. A estratégia do enunciador

é, portanto, cegar o enunciatário por meio de um discurso autoritário e monofônico, em que só se ouve a voz do enunciador, arauto da verdade. Não há réplica.

Na literatura, a mentira também parece verdade. As regras do contrato estão postas desde início e são transparentes. O jogo é limpo. O enunciatário sabe que está no domínio da ficção. Na literatura, os discursos são lúdicos e polifônicos e, ao contrário das *fakes news*, são democráticos.

Por último, mas não menos importante, o discurso literário tem caráter pedagógico, pois o leitor, ao aceitar o contrato ficcional, aprende como reconhecer as estratégias e as regras do jogo que fazem com que mentiras pareçam verdades. O discurso literário é da ordem do esclarecimento, da elucidação, da informação; as *fake news* são a antítese disso.

Referências

AGAMBEN, G. *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento*. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

AGOSTINHO, S. *Sobre a mentira*. Tradução: Alessandro Jocelito Beccari. Petrópolis: Vozes, 2018.

AQUINO, M. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARENDT, H. Verdade e política. In: ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. 5. ed. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2000.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. *et al. Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 19-62.

CAMUS, A. *A peste*. 17. ed. Tradução: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CAPOTE, T. *A sangue frio*: relato verdadeiro de um homicídio múltiplo e suas consequências. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução: Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2012.

COUTO, M. O cachimbo de Felizberto. In: COUTO, M. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 47-51.

DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

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

DOSTOIÉVSKI, F. *Bobók*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

ECO, U.; BONAZZI, M. *Mentiras que parecem verdades*. Tradução: Giacomina Faldini. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio eletrônico século XXI*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 1999. 1 CD ROM.

FIORIN, J. L. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. *Revista do GEL*, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008.

FRASE infeliz tira brigadeiro do páreo. *Memorial da Democracia*, São Paulo, [20--]. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/brigadeiro-faz-gol-contra-no-final-da-partida>. Acesso em: 16 mar. 2022.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios. Tradução: Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GOMES, R. S. Crise de veridicção e interpretação: contribuições da Semiótica. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 15-30, dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/165198>. Acesso em: 11 jan. 2022.

- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. Tradução: Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2012.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2011.
- KAFKA, F. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LLOSA, M. V. *A festa do Bode*. Tradução: Paulina Wacht e Ari Roitman. São Paulo: Alfaguara, 2011.
- MÁRQUEZ, G. G. *Cem anos de solidão*. 41. ed. Tradução: Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- PAZ, D. Esa noticia. *Daniel Paz*, [S. l.], 3 maio 2020. Disponível em: <https://danielpaz.com.ar/blog/page/9/>. Acesso em: 27 jan. 2022.
- PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa 2: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ROSA, J. G. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 429-462.
- ROSA, J. G. Famigerado. In: ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001. p. 49-52.
- RUFFATO, L. *Eles eram muito cavalos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SAUSSURE, F de. *Curso de linguística geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006
- SONHOS. Direção de Akira Kurosawa. Los Angeles, Califórnia, EUA: Warner Bros, 1990. 1 DVD, 1990 (119 min).
- TERRA, E.; PACHECO, J. *O conto na sala de aula*. Curitiba: InterSaberes, 2017.
- VERÍSSIMO, E. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.