

Nem tudo é verdade: o outro lado da imagem digital

America Adriana Benedikt

A verdade é que a imagem não é a única que mudou. O que mudou, mais exatamente, foram as condições de circulação entre o imaginário individual (os sonhos), o imaginário coletivo (o mito) e o imaginário ficcional (literária ou artística). Talvez sejam as maneiras de viajar, de olhar, de encontrar-se que mudaram, o que confirma a hipótese segundo a qual a relação global dos seres humanos com o real se modifica pelo efeito de representações associadas com as tecnologias, com a globalização e com a aceleração da história”

Marc Augé¹ (2001)

Nos últimos anos, observa-se um crescimento significativo da receptividade a um tipo de cinematografia que tende a privilegiar a produção de “verdades do cinema” em detrimento de outras formas fílmicas mais voltadas para a produção de um cinema ilusionista. Caracterizo esse tipo de cinema como sendo orientado ora para a documentação, ora para a ficcionalização da potência da realidade. Uso a expressão “potência da realidade” para enfatizar que não se trata aqui da realidade *como ela é*, algo inatingível, mas da tentativa de apreender algo dessa realidade, que tanto pode ser nos moldes de uma ficção como de um documentário. Esta caracterização busca superar a oposição ficção-realidade apontando para um tipo de narrativa que afirma a indiscernibilidade entre ambas como nos propõe o filósofo francês Gilles Deleuze².

Como consequência, é possível detectar tanto um aumento expressivo do número de documentários produzidos no Brasil como também de filmes que privilegiam a narrativa de temas estreitamente vinculados à história recente do país. A maior produção e receptividade a esse tipo de cinema que ora documenta, ora

ficcionaliza a potência da realidade, não apenas reflete uma tendência por assim dizer global como também aponta para uma dinâmica específica e local: a urgência crescente de auto-compreensão de uma sociedade que perde uma a uma as suas referências políticas e culturais.

Em termos políticos, em um primeiro momento, a falência do projeto neoliberal e a implementação de suas “políticas públicas” de exclusão social, e posteriormente o desvelamento do modo de operação das máquinas partidárias em sua relação com o aparelho estatal, desnudou a corrupção que corrói as entranhas do Estado e da sociedade brasileira, contribuindo para a desconstrução das instituições políticas e a crescente desconfiança com relação a seus agentes. Em termos culturais, a violência crescente das cidades brasileiras vem gradativamente apontar para o caráter mítico de uma das formas mais consagradas de “identidade cultural nacional”, a noção do “homem cordial”³. Todos esses fatores tendem a configurar um cenário no qual a perda de referências identitárias torna-se uma tônica e no qual o brasileiro cada vez menos se reconhece nas imagens usualmente veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Nesse contexto, o cinema-documentário desponta como um instrumento importante de conhecimento e reflexão. E, em alguns casos, como um veículo que possibilita a construção de uma auto-imagem potencialmente capaz de superar os estereótipos construídos pela mídia espetacularizante.

Por outro lado, essa dinâmica local se associa a uma tendência global que aponta para uma mudança no modo de percepção das imagens na atualidade. A idéia é que o surgimento e a expansão das imagens digitais a partir dos anos 1970 foram responsáveis por uma transformação significativa na sensibilidade contemporânea que, por sua vez, repercute nos modos de representação e de recepção das imagens⁴. A crescente presença de uma cinematografia mais voltada para a produção de “verdades do cinema” na cena contemporânea e a maior receptividade do público com relação a esse tipo de filme na última década pode ser atribuída a essa mudança de sensibilidade que afeta a relação do sujeito contemporâneo com a imagem e, através desta, com a realidade.

Em *Sobre alguns temas de Baudelaire* (1938), Walter Benjamin (1975) sugere que a Modernidade transforma a experiência perceptiva humana, produzindo uma sensibilidade cada vez mais defensiva, apta a captar e a amortecer os contínuos choques característicos da vida urbana moderna. Sensibilização e anestesiamento parecem caminhar juntas tanto na descrição feita por Benjamin das potencialidades afirmativas das novas tecnologias como nas transformações que elas engendram na capacidade humana de se deixar afetar pelo mundo através da sensibilidade, a *aisthesis* grega em seu sentido original. A dor e a delícia do espectador moderno residiria na potencialização alternada de anestesiamento e sensibilidade proporcionada pelo ritmo da vida moderna e reproduzida no cinema. Nos dias de hoje, quando a experiência do espectador cinematográfico clássico vem sendo colocada em questão

pelas novas formas de se assistir aos filmes e pelas novas tecnologias audiovisuais, especialmente o vídeo e as imagens digitais, como pensar a sensibilidade humana? Ainda é uma sensibilidade marcada basicamente pela defesa aos choques como propunha Benjamin?⁵ Em que medida as novas tecnologias de produção das imagens não seriam responsáveis por uma transformação significativa na sensibilidade moderno-contemporânea? Que transformações são essas e como elas incidem nos modos de representação e recepção das imagens e em particular na experiência do espectador cinematográfico?

Acredito que a maior receptividade ao cinema-documentário pode estar ligada a uma saturação do sujeito contemporâneo com relação ao que podemos denominar, parodiando Walter Benjamin, de “estetização da vida cotidiana”. Estetização esta que, no limite, apaga as distinções entre vida e espetáculo, fazendo com que cada vez mais a vida real seja experimentada como um espetáculo e este, cada vez mais, se assemelhe à vida (Schwartz, 2001: 411).

José Saramago⁶, em depoimento ao documentário *Janela da alma* (2001), afirma que mais do que nunca vivemos hoje na *caverna de Platão*, a alegoria sobre a relação do homem com o real construída pelo filósofo grego⁷. Somos que nem seus habitantes aprisionados por argolas presas aos pés e ao pescoço, obrigados a apenas ver as sombras projetadas nas paredes da caverna. Como eles, acreditamos que o real é tudo aquilo que vemos, mesmo que sejam meras sombras. Para Platão, os homens tendem a acreditar nas imagens que eles vêem como derradeiras provas não apenas da existência do mundo, mas da própria verdade desse mundo. Como a verdade não se traduz nas imagens, meras aparências ou cópias, vivemos em meio a sombras mesmo que não estejamos presos em uma caverna. Para o filósofo, a separação entre o ver e o saber, entre a imagem e a idéia verdadeira seria uma condição constituinte da experiência do homem com a realidade. O que chamamos de realidade é, para ele, um mero mundo de aparências, que se contrapõe ao mundo das essências eternas, dos Modelos, das Idéias, este sim o mundo verdadeiro. Prisioneiros de nossos próprios olhos acreditamos no espetáculo de mundo que assistimos incessantemente e, tal como os homens da caverna platônica, confundimos a realidade com as sombras projetadas nas paredes. De acordo com Saramago, a cena contemporânea cada vez mais se assemelha à experiência descrita na alegoria da caverna.

O interessante aqui é pensar que: se Platão acreditava intensamente que a verdade passava ao largo das imagens, meras aparências e/ou cópias, é porque ele também acreditava que ela estava *em um outro lugar, em uma supra-realidade inteligível, não sensível*. Inversamente, na cena contemporânea, observa-se uma tendência a um descrédito crescente na “verdade” como algo pronto, que se revela ou se esconde, ou que reside prontinha em algum lugar que cabe a nós encontrar. Desacreditados das próprias sombras e das imagens em geral, desacreditamos também da idéia de verdade única e de seu possível encontro, seja na realidade, seja em alguma supra-

realidade qualquer. A idéia de verdade que ainda parece resistir e persistir como crença, além de mutante, múltipla e efêmera, é ora aquela que construímos, ora aquela que testemunhamos a sua construção. Configura-se, desse modo, um cenário que, ao invés de retratar uma crença excessiva nas imagens, como sugere Saramago e a alegoria platônica, produz uma oscilação constante entre crença e descrença que permeia a recepção das imagens na atualidade.

Para o filósofo Martin Heidegger (1995), no entanto, a questão se desloca para o modo pelo qual o imaginário do homem moderno é articulado por um conjunto de imagens produzidas pelo uso de artefatos tecnológicos. Isso porque não vivemos mais numa época na qual vigoram as imagens do mundo, tal como na época de Platão, mas sim num “mundo constituído como imagem” (1995: 93). Imagens que perderam aquilo que lhes era essencial, o ato de revelar, trazer à luz uma presença; imagens que não mais revelam presença alguma, reduzidas a meras imagens ou artefatos tecnológicos⁸. Ora, se compreendemos imagem como tudo aquilo que aparece, o mundo, tudo aquilo que nos cerca, é e sempre foi constituído como imagem na medida em que aparece. O que me parece significativo é que, não apenas as imagens do mundo são cada vez mais produzidas utilizando os recursos tecnológicos disponíveis no mundo contemporâneo, como o próprio mundo se configura como uma produção imagética.

É possível afirmar que, desde sempre, os homens utilizaram uma série de artefatos para produzir suas imagens. Nesse sentido, sempre recorreram a dispositivos auxiliares. De algum modo, a produção das imagens sempre pressupôs o uso de alguma técnica, por mais rudimentar que esta fosse (Dubois, 2004; Machado, 1997). E isso desde as imagens produzidas pelos homens das cavernas com fins mágicos e ritualísticos. Por outro lado, se compreendemos a imagem como representação do objeto, é possível observar que os avanços técnicos ao longo dos séculos, tendendo a uma cada vez maior automação tanto nos processos de constituição da imagem como na sua inscrição propriamente dita (Couchot, 1993; Dubois, 2004), foram responsáveis pela constituição de um panorama singular com relação ao processo de concepção e fabricação das imagens.

No Renascimento, por exemplo, as máquinas de imagem como as portinholas de Albrecht Dürer, a *tavoletta* de Filippo Brunelleschi, as diversas *câmeras obscuras*, funcionam apenas como *próteses para o olho* sem intervir no processo de inscrição da imagem propriamente dito. São máquinas puramente ópticas, de pré-figuração, que contribuem para o processo de concepção e fabricação das imagens, atuando antes da formação da imagem e utilizando para isso o modelo perspectivista monocular (Dubois, 2004: 36). Seu foco de atuação se reduz à organização do olhar, criando condições para que ele possa apreender mais fielmente o real, tal como ele se dá à percepção humana. No entanto, essas construções ópticas nunca chegam a desenhar propriamente a imagem sobre um suporte, “a imagem continua sendo produzida

pelas mãos do homem e sendo vivida, portanto, como algo individual e subjetivo” (Dubois, 2004: 37). Com a imagem fotográfica, pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente sem a intervenção criadora do homem. Para Dubois, a emergência da imagem fotográfica inaugura um momento no processo de constituição das imagens no qual se intensifica a atuação da máquina na relação entre o sujeito e o real, produzindo uma perda de humanidade das imagens fotográficas (Dubois, 2004: 42).

Cabe notar que a perda da humanidade se refere apenas à dimensão da produção técnica das imagens, não afetando a dimensão estética da produção imagética. Se existe maior automatismo no processo de inscrição da imagem fotográfica, isto não representa necessariamente um ganho de analogia na captação da imagem. Na prática, para Dubois, a tão conhecida objetividade da imagem fotográfica produz um incremento no *efeito de realidade da imagem*, atestando com isso uma preocupação maior com relação à existência das coisas e não com a semelhança. Ou seja, a imagem fotográfica atua mais como um índice, um vestígio de que *isso foi*, de que tal acontecimento verdadeiramente existiu, do que como prova da semelhança entre a representação (a imagem) e o real, o chamado *efeito de realismo*. A questão da maior ou menor semelhança da imagem com a realidade não é uma questão que se resolve apenas pela técnica, mas uma questão da ordem de uma estética da mimese que coloca em primeiro plano o *efeito de realismo*⁹ (a relação entre a representação e o real) produzido por uma determinada imagem (Aumont, 2004: 51).

Com a imagem cinematográfica, a máquina de imagens não apenas é produtora de imagens como detém um poder expressivo sobre o imaginário dos espectadores se constituindo como uma máquina de projeção da imagem. Reintroduz o sujeito na imagem, mas desta vez do lado do espectador e do seu investimento imaginário, não do lado do artista que produz a imagem. Com o surgimento e expansão da televisão e do vídeo, um *quarto estrato maquínico* se superpõe aos demais. O que especifica a TV é a transmissão, ao vivo, à distância e em tempo real. A imagem televisiva é transmitida para todos os lugares a tempo real, se propagando sempre no presente e passando por diversas transformações (Dubois, 2004: 46). Depois das maquinarias de projeção e de transmissão que expandiram a visualização e a difusão da imagem, surge a imagem informática, a imagem digital, ou ainda, imagem virtual. Nesse caso, a imagem digital não vem apenas se acrescentar às outras como era o caso das máquinas de captação, inscrição, visualização e transmissão, como retorna ao ponto de partida e refaz desde a origem o circuito da representação. “Com a imagem digital, pode-se dizer que o próprio real, o referente originário, se torna maquínico, pois é gerado pelo computador” (Dubois, 2004: 47).

Isso produz uma transformação fundamental no estatuto desta “realidade”, captada pela câmera escura do pintor, inscrita pela química fotográfica, projetada pelo cinema e transmitida pela televisão. Os instrumentos de captação e reprodução

tornam-se cada vez mais desnecessários, pois “o próprio objeto a se ‘representar’ pertence à ordem das máquinas. Ele é gerado pelo programa de computador e não existe fora dele” (Dubois, 2004: 47).

Enquanto as imagens pictóricas, fotográfica, cinematográfica e televisiva pressupunham a existência de um real prévio a ser reproduzido, com a imagem informática, a própria máquina produz esse real que é a sua própria imagem. O real e a imagem se fundem fazendo com que a própria idéia de representação perca seu sentido. A idéia de representação sempre pressupôs uma distância entre o objeto e sua figuração, entre o ser, a coisa representada e o parecer, a coisa representante. Com a imagem digital, essa distância entre o objeto e sua imagem desaparece. O mundo se torna maquínico, ou seja, produzido como imagem, e a realidade se torna virtual (Dubois, 2004: 48).

Sintetizando, as novas tecnologias não apenas são capazes de produzir as imagens de forma cada vez mais autônoma, como produzem os próprios objetos a serem representados nas suas imagens, isto é, sua própria referência. A imagem passa a prescindir do próprio objeto para sua constituição. Desaparece, desse modo, a linha divisória entre imagem-e-mundo e, com ela, a própria possibilidade da representação (Dubois, 2004).

O que é novo em nossa atualidade é precisamente essa intensificação do uso da técnica e sua crescente intermediação entre o homem e o mundo – entre o homem e o assim chamado real –, a tal ponto que é possível afirmar que o nosso mundo se reduziu às imagens produzidas pelos novos aparatos e as novas tecnologias, que, por sua vez, já prescindem do mundo para sua própria constituição enquanto imagem. Parafraseando Ludwig Feuerbach (1804-1872), sem dúvida no nosso tempo cada vez mais o mundo se faz imagem e cada vez mais aquilo que era experimentado diretamente torna-se mera contemplação.

Um mundo constituído como imagem no qual cada vez mais as “máquinas de imagem”, como propõe Philippe Dubois, são formas intermediárias que se inserem entre o homem e o mundo. Se é possível dizer que “a imagem é uma relação entre o sujeito e o real”, prossegue Dubois, a tendência é que as novas tecnologias da imagem venham progressivamente a aumentar esse espaço entre os dois pólos, acrescentando jogo de filtros ou telas. Se isso é verdade, a evolução das “máquinas de imagens” tende a modificar consideravelmente a relação do sujeito com o real (Dubois, 2004: 38).

O que me leva a perguntar: de que modo as novas tecnologias de produção do mundo como imagem repercutem na experiência do sujeito com o mundo que o rodeia, a chamada experiência com a realidade? Se o mundo é cada vez mais produzido como imagem, se o sujeito contemporâneo não apenas experimenta o mundo como imagem, mas experimenta sua própria vida cotidiana cada vez mais através das próprias tecnologias de produção das imagens (ou do próprio mundo

como imagem), como pensar a relação desse sujeito com o mundo? De que modo podemos pensar, não apenas essas imagens que constituem o mundo, mas nossa relação com essa imagem-mundo?

Arlindo Machado (1997) sugere estar em curso uma “mudança dos hábitos perceptivos com relação a uma *ontologia* da imagem”. Enquanto o cinema narrativo clássico trabalhava com a idéia de uma objetividade do mundo a ser flagrada pela câmera em função de seu mecanismo de registro, a imagem eletrônica se apresenta não mais como um “atestado da existência prévia das coisas visíveis”, mas como uma “produção do visível” (1997: 209). “(...) ao contrário do cinema, o ato inaugural no universo do vídeo reside mais propriamente nos trabalhos de pós-produção. A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estar diante de um universo de *imagens* e não diante de uma realidade pré-existente” (Machado, 1997: 209).

Para ele, a experiência cotidiana com a televisão e os meios eletrônicos seria responsável por uma mudança significativa no modo pelo qual o espectador se relaciona com as imagens técnicas, intensificando mais ainda a crise na relação desse espectador com o cinema. Crise do cinema que envolve, em primeiro lugar, uma crise de ordem econômica e os crescentes custos de produção dos filmes na contracorrente do que ocorre na eletrônica e na informática, cuja tendência é no sentido de uma crescente diminuição de custos de produção. Em segundo lugar, uma mudança nos hábitos cotidianos das populações nos centros urbanos, que tendem cada vez mais ao consumo privado de produtos culturais como livros, discos, cassetes, vídeos, televisão e agora DVDs, em detrimento do hábito de assistirem a espetáculos públicos. Em terceiro lugar, a relação do espectador com a imagem cinematográfica entra em crise em função das próprias características da imagem eletrônica, que tende a relativizar a dimensão indicial, ou seja, seu caráter de registro e de prova da existência da *coisa* “real” (*efeito de realidade*). No momento em que a experiência perceptiva de recepção das imagens tende a produzir uma interpretação dessas imagens não mais como registros do “real”, mas como resultados de uma intervenção do homem na técnica – aliás, como todas as imagens –, uma série de mudanças na sensibilidade humana pode ocorrer, afetando, de forma mais ou menos intensa, a recepção cinematográfica. E, acredito, sendo responsável por uma mudança na relação do espectador tanto com a imagem como com a realidade que repercute nos modos de recepção e nas formas de representação cinematográfica.

Outro aspecto é importante ser apontado: quando falamos em crise do cinema, o que está em crise é um tipo de cinema, o chamado cinema ilusionista, com seus efeitos de realismo fotográfico e sua narrativa favorecendo a projeção e a identificação, que, durante quase toda primeira metade do século passado, logrou alcançar a hegemonia do mercado cinematográfico em detrimento de outras cinematografias. As características da imagem cinematográfica, ampla e de alta definição, associada às condições particulares das salas, o “escurinho” do cinema, são os fatores responsáveis

por esta hegemonia do cinema ilusionista. No entanto, em um momento histórico no qual o próprio dispositivo se encontra em questão, em que o público cada vez mais assiste aos filmes de outras formas, em casa, na tela da TV, nos computadores, etc., a tendência, de acordo com Machado, é que um cinema menos ilusionista e mais intelectual, experimental e/ou artístico encontre uma maior receptividade da parte do público.

O que me interessa investigar aqui é o seguinte: em que medida a ruptura com o ilusionismo representa também uma ruptura com um cinema mais comprometido em reproduzir um efeito de realidade, o efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme)? O ilusionismo, na medida em que visa reproduzir a aparência do mundo externo, possui fortes referências com a própria realidade que ele visa retratar e que sua imagem apreende com imensa acuidade; tem sua razão de ser precisamente na ilusão de uma representação fiel da realidade e, com o objetivo de intensificar ao máximo essa ilusão, tende a ocultar qualquer referência ao processo de produção filmica e à ficcionalização inerente a qualquer forma de representação do mundo. É exatamente essa pretensão que se encontra tão em questionamento na contemporaneidade, em um momento no qual as novas tecnologias digitais transformaram intensamente a relação do homem com a imagem e com a realidade. Mais do que isso, com a própria vida cotidiana.

A mediação crescente das “máquinas de imagem” na relação do sujeito com a realidade cotidiana, como lembra Dubois, afeta a relação do sujeito com o real, abrindo espaço, em minha opinião, para uma maior receptividade por imagens menos comprometidas com o ilusionismo e mais engajadas em documentar o transcorrer em seu devir, em seu próprio *se fazer*. A maior produção e a maior receptividade ao cinema-documentário podem ser compreendidas nessa perspectiva, como consequência dessas transformações na relação do homem com a imagem e com a realidade.

Por outro lado, a globalização, com sua tendência a acabar com as distâncias espaciais e temporais, produziu um crescente apagamento das fronteiras, uma crescente desterritorialização, cujo maior resultado é o seguinte: por um lado, quanto maior a instantaneidade das informações maior é a possibilidade dos eventos serem recebidos, sem serem experienciados localmente, sem exigirem uma ancoragem corporal e sensível do sujeito que recebe essa informação; por outro lado, esse fato aprofunda a defasagem entre as informações recebidas pelo receptor e sua possibilidade de produzir um sentido para elas, significá-las, vivê-las como uma experiência a ser comunicada e compartilhada. De algum modo, esse sentimento de incapacidade de atribuir um sentido ativo e próprio para aquilo que é recebido não produziria como consequência, um sentimento de menor ancoramento na realidade? Um sentimento de uma “realidade” mais fluida, líquida, na medida em

que muitos eventos se realizam a uma distância espacial intransponível pela experiência corporal e sensível? Essa maior fluidez, ou liquidez, como diria Zygmunt Bauman, não seria responsável por uma *ânsia pelo “real”*, gerando uma sensibilidade mais receptiva à “realidade” enquanto idéia a ser perseguida, capturada, construída, encontrada? Receptividade esta que pode ser responsável tanto pela maior audiência de programas de massa como os *reality-shows*, *Big Brothers*, como pelo maior interesse seja pelos filmes–documentários, seja por filmes que buscam uma maior ancoragem na “realidade” histórica e social.

Além disso, o apagamento das fronteiras e a desterritorialização tende a produzir uma maior interação entre sujeitos de diferentes culturas. O fim das distâncias físicas, associado à saturação das imagens traz de forma mais intensa tanto a diversidade cultural como a incapacidade de produzir sentidos para o que está sendo recebido. Em outras palavras, quanto maior o número de mensagens recebidas, imagens percebidas, mais aumenta o sentimento de impotência com relação ao processo de atribuição de sentido, tanto porque a quantidade é incomensurável e impossível de ser significada em sua totalidade, como porque o sujeito receptor recebe a informação sem possuir os atributos necessários para a produção de um sentido ativo para aquela mensagem. Como aponta Dominique Wolton (2005), a globalização produziu um incremento jamais visto de mensagens e informações, aumentando de forma equivalente o número de receptores das mensagens. São receptores que representam toda a diversidade cultural existente e que por essa razão vão produzir diferentes leituras e sentidos para essas mensagens de acordo com sua identidade cultural. Vão também exigir da Comunicação o desafio de construir a possibilidade de um *com-partilhamento*, não apenas com quem partilhamos valores e crenças, mas principalmente com aqueles com quem não partilhamos nem valores, nem crenças, nem interesses (Wolton, 2005).

Conhecer e compreender esse outro distante – seja em função da distância espacial, seja em função da distância em termos de valores, crenças, condição econômica e social – pode ser um exercício que cada vez mais esteja atraindo os espectadores cinematográficos, fazendo com que exista uma significativa tendência de maior receptividade desses espectadores a uma cinematografia que também coloque para si própria essa compreensão como tarefa. Nessa perspectiva, uma cinematografia que ora documenta ora ficcionaliza as realidades possíveis e, em especial, o cinema–documentário interativo e/ou auto-reflexivo, que assume sua condição de cinema, de um fazer cinematográfico em constante transformação e abertura, torna-se uma opção para a qual os espectadores cinematográficos parecem cada vez mais receptivos. Entre nós, um de nossos mais expressivos documentaristas, Eduardo Coutinho, aponta para o papel que a consciência de que a verdade é sempre contingente exerce na produção de seus documentários. Como ele nos diz,

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momentos ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela. É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema (Lins, 2004: 44).

Gilles Deleuze, em *A imagem-tempo* (1985), nos alerta para o risco de absolutizar a recusa da ficção e considerar essa recusa como sendo suficiente. De acordo com ele, essa recusa se encontra tanto no pólo dos documentários etnográficos (nos trabalhos de Robert Flaherty) como no pólo investigativo ou de reportagem (documentários de John Grierson e Richard Leacock). Argumenta que, mesmo ao recusar a ficção, o cinema documentário ainda conserva “um ideal de verdades que dependia da própria ficção cinematográfica” (1985: 182), o que a câmera vê, o que o personagem vê, o conflito possível entre ambos, sua resolução; a identidade do personagem ao ver e ao ser visto; a identidade do cineasta-câmera, seja como etnógrafo, seja como repórter. A recusa das ficções pré-estabelecidas faz-se, assim, em nome de uma realidade que apenas o cinema podia apreender ou descobrir. A ficção era abandonada em nome de um modelo de verdade que apenas fazia sentido a partir da ficção, um modelo que pressupunha a ficção e que dela decorria. O cinema ainda não tinha percebido a máxima nietzschiana que “o ideal de verdade era a ficção mais profunda no âmago do real” (1985: 182). Para Deleuze, querer mostrar a realidade, a verdade do real, ainda é preservar a ficção como referência. Recusar a ficção em nome de uma realidade que apenas o cinema pode apreender é ainda se pautar pelo ideal de uma verdade, ideal este que é a grande ficção do real. Para ele, a ruptura não se dá entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta. Apenas a *fabulação*¹⁰ inaugura uma narrativa que está além da ficção e da realidade, ao fornecer *potência* ao falso. Não ao falso como não-verdadeiro, mas o falso como aquilo que ainda não se tornou, como o devir, o que está em incessante transformação, aquilo que se cria e se inventa no encontro com o olhar da câmera. Para Deleuze, não é o documentário enquanto retrato objetivo da realidade que produziria uma ruptura entre a ficção e a realidade e, por essa razão, atrairia o espectador por esse acréscimo de realidade, por assim dizer. Mas a *fabulação* no sentido da potencialização de alguma coisa que ainda não existe, de inventar, de aderir ao fluxo do tempo e ao acaso, contingente e imprevisível. Nessa perspectiva, a linha divisória já não estaria entre o cinema-documentário e o cinema de ficção, mas entre filmes que apresentam um ponto de vista fechado sobre o mundo e filmes que apresentam a própria *fabulação* se fazendo. Uma *fabulação* que se produz no próprio transcorrer da vida, como também da arte que se compromete com a potencialização, não daquilo que já é ou do que já se sabe, mas do que está porvir.

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcionalizar”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e um depois, (...) ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. (...) Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema (Deleuze, 1985: 183).

Para concluir

O espectador cinematográfico dos nossos dias, como se estivesse despertando de um longo sono parece estar cada vez mais receptivo a um modo de representação fílmico que, não apenas privilegia a “realidade”, mas afirma a dimensão ficcional de toda realidade. Após um longo período no qual o cinema narrativo clássico reinou quase absoluto, aproximadamente dos anos 1930 aos anos 1950, é possível observar uma crescente e inconstante busca por formas diversas de apreensão da realidade representadas no passado por cinematografias de diferentes origens, desde o neo-realismo italiano, passando pela *Nouvelle Vague* francesa, o cinema novo brasileiro, o cinema americano de John Cassavettes, e em nossos dias, por uma cinematografia mais voltada para documentar e/ou ficcionalizar as realidades possíveis, e em especial o cinema-documentário. Também entre nós é possível observar a intensificação desta tendência a partir da última década, momento em que um grande número de documentários são produzidos. Esses filmes, por um lado, rompem com a forte ideologização que marcou o cinema documental brasileiro nas décadas de 1960 a 1980 – o chamado “modelo sociológico” segundo a análise de Jean-Claude Bernadet; e, por outro lado, trilham os caminhos abertos no final da década de 1980 por cineastas como Eduardo Coutinho e Jorge Furtado¹¹. A uma conjuntura global de certa “descrença” na cultura visual em decorrência do excesso e da saturação de imagens característica da sociedade de espetáculo contemporânea, soma-se uma conjuntura na qual a violência e a criminalidade atravessam a sociedade brasileira, atingindo todos os seus estratos sociais. Impulsionados pela necessidade premente de refletir sobre a dinâmica social e de *fazer falar* parcelas consideráveis da sociedade secularmente excluídas do acesso aos bens materiais e simbólicos, cineastas oriundos das classes médias em geral voltam-se para a produção de documentários que, de algum modo, buscam discutir temas cruciais da sociedade e *dar voz* a esta população. O documentário *Notícias sobre uma guerra particular* (1999) de João Moreira Salles pode ser considerado como marco inicial dessa fase do cinema-documentário no Brasil que incorporou em seu fazer cinematográfico, certa mescla entre o cinema direto norte-americano e o cinema verdade francês¹².

Também nesse período, uma série de associações comunitárias são criadas como resposta tanto às políticas neoliberais de exclusão de parcelas significativas da população do acesso aos serviços públicos, como ao incremento da violência e da criminalidade. Em muitas dessas associações comunitárias, atividades artísticas e culturais foram organizadas com o objetivo de fornecer uma alternativa concreta à influência do tráfico e da criminalidade, especialmente com relação aos adolescentes e às crianças. Foi assim que muitos núcleos audiovisuais surgiram nos últimos anos, em especial o *Nós do Morro* do Morro do Vidigal, o *Nós do Cinema*, o *Cinemaneiro*, o *CAV* da Central Única de Favelas, a *CUFA*, entre outros. Apesar de suas particularidades, surgem com alguns objetivos comuns, entre os quais: possibilitar o acesso dos moradores aos bens culturais, lutar contra a exclusão social, estimular a cidadania e, acima de tudo, possibilitar a expressão da forma de ver, pensar e sentir o mundo dos moradores dessas comunidades. Além do denominador comum de fornecer uma alternativa ao tráfico e à criminalidade, esses núcleos audiovisuais se propõem a combater a invisibilidade e a exclusão social e simbólica dessa população, contribuindo para a construção de sua auto-imagem através da produção de clipes, documentários e filmes de ficção. Em síntese, trata-se da tentativa de se apropriar das tecnologias audiovisuais visando produzir uma imagem de si mais autônoma, recusando se reconhecer nas imagens estereotipadas produzidas pela sociedade de espetáculo contemporânea. Não se trata mais de *ganhar voz*, mas de *construir sua própria imagem e voz*.

Tentativas como essas não são novas e possuem a sua história que remonta aos anos 1960 quando os movimentos políticos libertários defendiam a apropriação por não-profissionais da técnica e da linguagem cinematográfica. Acreditavam que, com essa atitude, não apenas esses movimentos alcançariam ganhos políticos palpáveis em suas lutas, como estariam apontando para um questionamento e uma transformação radical do próprio cinema e de sua linguagem. No entanto, como aponta Eduardo Scorel (2006), as transformações visualizadas não ocorreram e o cinema comercial permanece forte. Entre nós, a experiência pioneira do *Vídeo das aldeias* que surge em 1987 com o objetivo de preservação das identidades indígenas, funcionou como um estímulo para a proliferação de iniciativas no gênero que abundam nas periferias e outros recantos do país. Em entrevista ao jornal O Globo em 26 de janeiro de 2006, o cineasta Walter Salles afirma que o surgimento desses núcleos audiovisuais “vai na direção certa para mudar as coisas”. Enquanto o cinema americano deixou de retratar as camadas mais pobres da população, o cinema brasileiro fez o contrário, diz ele, “olhamos para o morro, agora falta o morro olhar para o asfalto. Nesse sentido, precisamos fazer um cinema mais amplo, que retrate todas as classes sociais” (O Globo, 26.01.2006).

No entanto, de acordo com Scorel, ainda é preciso aguardar para que possam surgir resultados mais inovadores na produção dos inúmeros núcleos audiovisuais

espalhados pelo país. Segundo ele, muitas vezes, limitam-se a imitar a linguagem “de fora”, adotando estruturas e convenções narrativas consagradas, seguindo padrões tradicionais, assimilando usos da câmera e recursos de edição tidos como corretos. Para o cineasta, “será preciso reinventar a linguagem para que haja, efetivamente, alguma diferença entre o de fora e o de dentro” (Escorel, 2006).

Independente da preocupação com a linguagem cinematográfica propriamente dita, o cineasta Cacá Diegues, um dos maiores colaboradores do núcleo audiovisual da CUFA, retoma a questão de outro ângulo, próximo ao de Salles, afirmando a importância da presença na cinematografia brasileira de todas as vozes presentes na sociedade.

(...) hoje, no Brasil, não basta fazer bons filmes; é preciso também construir uma cinematografia nacional, em que todas as vozes da sociedade brasileira estejam representadas, para que o cinema se transforme numa atividade permanente no país. E que, assim, ele seja entre nós, definitivamente, um instrumento de conhecimento e um pilar do sonho (O Globo, 08. 09. 2006).

O que é reafirmado por inúmeros cineastas dos diversos núcleos audiovisuais comunitários que se espalham pela cidade do Rio de Janeiro: a urgência crescente de um cinema produzido pelos próprios habitantes das comunidades, capaz de contar suas próprias histórias e não apenas ser objeto de relatos alheios.

Para concluir, gostaria de acrescentar que não acredito em uma transformação da linguagem cinematográfica, no modo de representação das imagens, sem uma mudança no próprio conteúdo daquilo que é veiculado nessas imagens. Acredito que a multiplicação dos olhares e das vozes no mercado de imagens da sociedade contemporânea constitui um elemento imprescindível para qualquer possibilidade de renovação de linguagem. É claro que a diversidade e heterogeneidade não são suficientes, embora sejam absolutamente necessárias, não apenas para a transformação da linguagem cinematográfica, mas fundamentalmente para a construção de uma sociedade que seja capaz de *unir* e não apenas separar. *Dois Brasis, cidade partida, asfalto x favela*, enfim, essas são as denominações que usamos no dia a dia para nos referir à sociedade em que vivemos e pela qual somos responsáveis. Resta saber se é isso que queremos. Se não for, acredito que o cinema-documentário “tanto o de dentro como o de fora” pode se constituir em um importante instrumento auxiliar para iniciar a construção das pontes entre esses dois mundos.

America Adriana Benedikt
Professora da PUC-Rio
abenedikt@uol.com.br

Notas

1. AUGÉ, Marc, *apud* MARTIN-BARBERO, Jesús. Experiência audiovisual e desordem cultural. In: *Exercícios do ver*. São Paulo: Editora Senac, 2001.
2. DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. 1985, p. 155 a 188.
3. Sergio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936) aponta a cordialidade como um traço característico da cultura brasileira. Ao priorizar a amizade e os relacionamentos pessoais em detrimento da lei e das regras impessoais que necessariamente regem a vida pública e civilizada, a cordialidade seria um fator determinante do atraso da sociedade brasileira. Maria Sylvia Carvalho Franco em um livro intitulado *Homens livres da ordem escravocrata* (1969) critica essa idéia mostrando como a violência foi um traço característico da ordem escravocrata, persistindo até os dias de hoje.
4. As imagens digitais não são certamente as únicas responsáveis por estas transformações que se referem às mudanças significativas ocorridas na sociedade moderna que vêm se intensificando ao longo dos séculos XX e XXI.
5. Sobre o tema ver BENEDIKT, America Adriana. *Fale com ela: entre a sensibilização e a anestesia*. Publicação do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos (no prelo).
6. Entrevista de José Saramago a Walter Carvalho e João Jardim para o filme *Janela da alma* (2001).
7. Capítulo VII do diálogo *A República*.
8. O exemplo da estátua que na Antiguidade apontava para a presença de Deus e que na Modernidade se reduz à mera imagem de Deus.
9. De acordo com a definição de Jacques Aumont (1993), o realismo é o conjunto de regras que regulam a relação entre a representação e o real e que satisfaz as exigências da sociedade que formulou essas regras. Não se refere a nenhuma ordem natural. É uma noção que deve ser historicamente *contextualizada*, pois responde a necessidades culturais de determinadas sociedades em determinados momentos históricos.
10. A fabulação é um conceito formulado por Henri Bergson em *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), retomado por Gilles Deleuze no capítulo “As potências do falso” no livro *A imagem-tempo* (1985). A fabulação aponta, segundo Deleuze, para as transformações significativas que atravessam o campo do documentário a partir dos anos 1960. Para Bergson, a função *fabuladora* não é uma simples atividade da imaginação, mas uma faculdade do espírito, a faculdade de *criar os personagens dos quais nós contamos a nós mesmos a história*. Trata-se de uma exigência da vida, uma função que se deduz das condições de existência da espécie humana (Bergson, 1945: 105).
11. O “modelo sociológico” proposto por Jean-Claude Bernadet se refere a um tipo de filme que se propõe como uma investigação sociológica e que concebe o documentário como um *espelho do real*, não se colocando como “*uma representação ou como uma elaboração particular do real*”, mas pretendendo registrar a *vida tal como é* (Bernadet, 1985).
12. Se existem semelhanças entre esses dois tipos de cinema documentário, ambos possuem diferenças significativas no modo de filmar os acontecimentos: o cinema

direto produzindo um documentário mais observacional, sem nenhuma interação com o diretor e a câmera; o *cinéma vérité*, mais intervencionista, fazendo da intervenção e da provocação uma metodologia de trabalho. Introduce a presença do cineasta interagindo com o tema na tela e abrindo espaço para a ficção como uma expressão da dimensão construtiva de toda representação. O propósito do uso desses recursos narrativos é produzir uma reflexão sobre o ato de fazer cinema e tornar cada vez mais visível a dimensão interpretativa do documentário, apresentando-se como uma *forma de re-presentação* do mundo e não como uma *janela aberta para a realidade* (Nichols, 2005: 49).

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BENEDIKT, America Adriana. *O espectador cinematográfico: entre a anestesia e a sensibilidade. ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v.5, n.10-jan./jun.2005. Rio de Janeiro: PUC, Dep. Comunicação Social.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Coleção Os Pensadores, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BERGSON, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Geneve: A. Skira, 1945.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo: uma aventura documentária no Brasil, 1960-1980*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. *Raízes do Brasil*. 22ª edição Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1991.
- BUCK-MORSS, Susan. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Art Work Essay Reconsidered*, p. 3-31, October 62, Fall 1992.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- _____. Auto-reflexividade no documentário. In: *Revista Cinemais*, n.8, nov/dez.1997.
- DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ESCOREL, Eduardo. *De dentro, de fora*. Trabalho apresentado no Visible Evidence em São Paulo em 10 de agosto de 2006 (mimeo).
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho Franco. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: USP, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

- HEIDEGGER, Martin. La época de la imagen do mundo. In: *Caminos del bosque*. Madri: Alianza, 1995.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- ROUCH, Jean. Entrevista editada em 20 de março de 2006 no site www.cartamaior.com.br.
- XAVIER, Ismail. *Cinema moderno brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. O cinema brasileiro moderno. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. *Revista da USP*, set/out/nov 1993, n.19, (Dossiê Cinema Brasileiro).
- _____. O cinema brasileiro hoje. Entrevista com Ismail Xavier. *Folha de S. Paulo*, MAIS!, 3, dez. 2000.
- WOLTON, Dominique. *Il faut sauver la communication*. Flammarion: Paris, 2005.

Resumo

Esse trabalho tem como objetivo refletir sobre uma possível transformação na sensibilidade contemporânea que seria responsável por uma maior receptividade aos filmes-documentários, especialmente aqueles que se propõem a colocar em questão o próprio processo de produção cinematográfica e o caráter ficcional de toda e qualquer representação do real. A crescente presença dos filmes-documentários na cena atual e a maior receptividade do público com relação a esse tipo de filme expressam uma transformação significativa nos modos de representação e de recepção em nossa atualidade.

Abstract

The aim of this essay is to discuss a possible change in contemporary sensibility. This change could be responsible for a greater receptivity to documentary films, specially those that questions their own cinematographic process of production and the fictional character of any representation of the real. The major presence of documentary films could express a significant change in the representation and the reception of images in our contemporary society.

Palavras-chave

Imagem-digital; Modo de recepção; Mudança de sensibilidade.

Key-words

Digital-image; Reception *modes*; Change on sensibility.