

# A imagem encarnada

Luiz Augusto Rezende Filho

## *Tecnologia e artifício*

Entre as diversas tecnologias desenvolvidas pelo homem nos dois últimos séculos, talvez nenhuma outra tenha permitido que se expusesse, tão claramente, uma desconfortável tensão entre a ordem da natureza e a do artifício, do que as chamadas tecnologias de “registro” analógico visual (fotografia, cinema, vídeo). Se, ao “permeiar a totalidade da cultura”, a tecnologia é mesmo capaz de “erodir as fronteiras” (Jaguaribe, 1999: 27) entre essas duas ordens – a da natureza e a do artifício –, o teor dessa “erosão” não parece se definir apenas pela existência de uma nova tecnologia. Tanto que esses aparatos tecnológicos de indexação e de consumo de imagens “tomadas diretamente da realidade” acima citados não deixaram de servir, de maneira exemplar, para abrigar as concepções as mais diversas no que diz respeito ao sentido dessa erosão de fronteiras, de limites. Por um lado, poderíamos lembrar aquelas que – inferindo uma relação eminentemente positiva entre tecnologia e natureza – tomam, por exemplo, o cinema como um meio tecnológico de “duplicar” a natureza, meio *capaz* de conservar as suas qualidades mais essenciais, já que, graças à tecnologia, estaria supostamente livre da artificialidade da intervenção criativa da mão humana. Como exemplos desse tipo de concepção poderíamos citar, principalmente, André Bazin<sup>1</sup> (mas também, em certa medida, Siegfried Kracauer e Roland Barthes). O ponto central, neste caso, seria ver na tecnologia um aumento da eficiência na feitura da “cópia”, justamente porque ela afastaria a equívoca subjetividade humana do processo de produção da obra<sup>2</sup>.

Por outro lado, poderíamos encontrar teóricos que – partindo, ao contrário dos precedentes, da constatação da existência de uma corrupção essencial da natureza ou da realidade pela tecnologia – insistem no engano de se pensar a imagem como portadora de qualquer aspecto da realidade, e na essência ilusória da base tecnológica que produz essas imagens – aqui se encontrariam J-L. Baudry, ou mesmo Christian Metz, inspirados por Louis Althusser ou pela psicanálise, entre outros. Para estes autores, trata-se de revelar, justamente, o caráter de produção subjetiva, discursiva e ideológica de toda obra cinematográfica, evidenciando no processo de criação a intervenção humana, a mão humana antes (“pretensamente”) cortada, ausente. A tecnologia se prestaria, neste caso, a uma substituição sutil da natureza, da realidade, por meio de um artifício que, segundo esta concepção, dificilmente pode ser detectado enquanto tal, e que empreende uma confusão – igualmente uma erosão perniciosa de fronteiras – entre a natureza, o real e a sua “imagem”, seu “reflexo mediático” (neste ponto, poderíamos incluir também o pensamento de Jean Baudrillard ou Paul Virilio).

Se tomássemos o documentário cinematográfico, aqui, como exemplo, poderíamos ver a sua história como uma grande e instável oscilação entre esses dois pólos, como um complexo de retomadas e rupturas empreendidas em meio às tensões que circunscrevem e alimentam essas duas concepções. Assim, o documentário teria, primeiramente, se estabelecido e se consagrado, de forma praticamente definitiva, baseando-se num discurso afim àquele que define o cinema como espelho da realidade. A própria idéia de documentário – tal como definida por John Grierson, por exemplo, nos anos 1920/30 – supunha uma relação estrita entre imagem e natureza, relação na qual a tecnologia, o aparato cinematográfico no caso – aí incluídos todos os recursos da ordem da “manipulação”, como a montagem, legitimados por serem “tecnológicos” –, presta um serviço à realidade, “duplicando-a” para propósitos de comunicação e educação das massas.

Posteriormente (anos sessenta), essa idéia inicial sofre críticas e se transforma, em grande medida, em função justamente das teorias “antiideológicas” do aparato cinematográfico. Essas teorias, de inspiração marxista, pretendiam revelar a natureza ideológica e ilusionista da experiência cinematográfica, e propunham a “desconstrução” do discurso narrativo como forma de “desalienação” do espectador. No domínio do documentário, a crítica antiideológica vai se desdobrar na constatação da inevitável manipulação inerente à tecnologia cinematográfica, da alteração falsificadora da realidade produzida por todo documentário e, portanto, na impossibilidade de captação direta ou de duplicação adequada da realidade – questão fundamental para o documentário tal como ele vinha sendo definido até então. A frustração da idéia clássica de documentário vem acompanhada, para esta perspectiva, de uma tentativa de adaptação e cooptação desta mesma idéia para uma possível estética antiideológica do documentário. Auto-reflexividade e anti-

ilusionismo passam a ser, neste sentido, as máximas de toda uma prática voltada para a revelação do próprio artifício da produção de um filme. Assim, a mesma tecnologia que, segundo esse ponto de vista, cria confusão entre natureza e artifício por meio do próprio artifício, só pode recuperar para si um pouco de “realidade” tentando mostrar como o artifício funciona, pois seria da “natureza” do cinema *artificializar* a realidade.

Essa visão da história do documentário, centrada numa oposição de correntes teóricas, omite, no entanto, o quanto ambas as formas de relacionar natureza e artifício à tecnologia do cinema se encontram limitadas por tomarem a realidade (seja para apontar a sua plenitude ou a sua falta) como modelo. Se a concepção realista baziniana pode ser criticada pela sua excessiva “ingenuidade”, ou por um idealismo que ainda procura encontrar uma legitimação para a representação (no caso, a representação da “realidade”), a concepção antiideológica, da mesma forma, ao repreender o cinema por ser incapaz de representar verdadeiramente a realidade, por não dispor da possibilidade de não manipular a natureza ao tentar “copiá-la”, acaba sem saída, já que seu próprio projeto de revelar o real, sem a máscara das ideologias, se encontra inviabilizado pela constatação acima. Em ambos os casos a realidade não só é o modelo que permite avaliar o cinema, mas também o referente e a fonte de interesse do “espetáculo cinematográfico”. Daí a centralidade que as duas concepções conferem, em suas teorias, ao papel da “impressão de realidade”, supostamente proporcionada pelo cinema, na experiência cinematográfica.

Para Bazin, neste caso, tratava-se apenas de defender a adoção de procedimentos técnicos que fossem capazes de aumentar a impressão de realidade já característica, por natureza, do aparato foto-cinematográfico: a profundidade de campo e o plano-seqüência, que Bazin elogia exaustivamente, são bons exemplos. Da mesma forma, qualquer inovação tecnológica que fosse igualmente representar um aumento dessa impressão poderia ser bem acolhida por esta estética: o cinema sonoro, a cor, o equipamento leve e sincrônico, no caso do documentário<sup>3</sup>. Aqui, mais uma vez, a tecnologia vem modificar as formas da artificialidade que existiam na produção artística antes de seu advento.

Já para a teoria antiideológica, no entanto, a impressão de realidade e o ilusionismo são o grande problema da experiência cinematográfica, agentes responsáveis pela alienação do espectador e pela propagação e sublimação da ideologia burguesa característica do aparato, da tecnologia. Deve, por isso, ser “desconstruída” e revelada em todo seu processo. A ilusão inerente ao cinema deve ser levada à consciência do espectador para que ele possa romper o envolvimento “alienante” da narração burguesa. Ao colocar o problema nestes termos, a teoria antiideológica acaba por “*levar a sério* a ideologia”, para usar aqui os termos de Clément Rosset<sup>4</sup>, e acaba por revelar o seu próprio “caráter ideológico”. O pensamento antiideológico precisa considerar que os homens não sabem – mergulhados como se encontram na

ideologia – que seus discursos, suas crenças, são vazias, vãs, sem sentido. Ele precisa, como diz Clément Rosset, acreditar que os homens realmente “acreditam em suas crenças”. Daí, a utilidade, e mesmo a necessidade, de um pensamento antiideológico revelador da ilusão ideológica. Daí também a possibilidade de todo um projeto antiideológico de “libertação” do homem alienado pela ideologia. Mas, ainda segundo Clément Rosset, esse projeto só é possível porque o pensador antiideológico “crê que possa haver crença”, acredita na “eficácia da ideologia”, para também poder acreditar na eficácia da ação antiideológica e na validade do próprio projeto antiideológico (Rosset, 1989: 38), na sua plenitude de sentido. Mas, a eficácia da ideologia pode ser questionada uma vez que se admita “a incapacidade dos homens, não em se desembaraçar de sua ideologia, mas em *constituir* uma ideologia” (1989: 39). Essa incapacidade mesma deriva da impossibilidade tanto de uma crença (já que os homens são incapazes de precisar aquilo em que eles crêem, incapazes de aderir a uma crença), quanto de se acreditar que os homens ignoram que, rigorosamente falando, falam e crêem em *nada*, e que suas crenças e discursos não têm objeto.

Estabelecida, assim, a ineficiência, a “inanidade da ideologia” (1989: 42), todo o projeto antiideológico deixa de ser imprescindível. Se nenhum homem pode ser realmente “logrado por seu discurso, por suas representações” (1989: 39), também não pode ser ideologicamente logrado pela experiência da sala de cinema. O problema da crítica antiideológica é se representar, em seu modelo teórico, um espectador “feliz no seio do conforto de sua ideologia” (1989: 40), conforto e felicidade perversos, no entender dessa crítica, já que fazem acreditar em uma crença e um discurso vazios, sem objeto e que versam sobre nada: a ilusão do espetáculo cinematográfico, a sua “impressão de realidade”<sup>5</sup>. A eficácia da ideologia supostamente disseminada pelo aparato tecnológico seria igualmente, aqui, a responsável pela “crença” do espectador nos artifícios vazios que dão origem e suporte à impressão de realidade do cinema. Mas se todas as crenças são “pseudo adesões” – pois, para Rosset, ninguém acredita em suas crenças – e impossíveis – ou possíveis apenas como discursos e atos –, então a relação do espectador com o filme, a experiência cinematográfica, não pode ser esta – de ilusão, alienação, mascaramento, falta – descrita pela teoria antiideológica. Só se pode pensar em um espectador iludido, logrado, se se acreditar que o espectador acredita na impressão de realidade como realidade e não como impressão, e que a “realidade” foi realmente tomada como modelo para a criação desta impressão.

### *Realismo x encarnação*

Não é, no entanto, o “realismo” – uma fraca similaridade com o mundo, na verdade – o que atrai o espectador à sala de cinema: não foi por tentar ser (seja com

sucesso ou não) um simulacro perfeito da realidade que o cinema conseguiu se estabelecer como uma indústria forte e influente. A experiência cinematográfica se encontra construída em torno de vários outros fatores além da semelhança analógica de suas imagens, da “impressão de realidade”. É muito questionável o quanto o espectador acredita nessa impressão de realidade. A sua capacidade de aderir à ilusão do cinema, em estabelecer mais que uma “pseudo adesão”, é reduzida, bloqueada, pela sua incapacidade de ignorar que todo esforço no sentido de, afinal, configurar para si uma crença seria inútil, absurdo (no âmbito da chamada “*suspention of disbelief*”<sup>6</sup>). O que há é exatamente uma grande dificuldade em *acreditar* na imagem em movimento como sendo o que quer que seja, ainda mais como sendo “realidade”. Trata-se, sobretudo, de uma impossibilidade de considerar a imagem para além de sua própria materialidade física mais imediata. Materialidade esta que responde, muito mais do que a impressão de realidade, pelo apelo estético da experiência cinematográfica.

Este apelo, por sua vez, talvez seja, igualmente, muito mais o fruto de uma mudança no sentido da “*encarnação*” produzida pela imagem cinematográfica em relação a outros meios anteriores de fruição estética (pintura, panorama, fotografia, entre outros), do que de sua similitude com a natureza, com a realidade. Encarnação, aqui – como na obra de Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance* – é um termo que procura dar conta de como nosso próprio corpo é colocado no centro de uma determinada experiência de recepção, que papel lhe é designado dentro desta experiência. A encarnação também diz respeito à quantificação de nossos sentidos em relação a um dado ato perceptivo, ou seja, diz respeito a quais sentidos (visão, audição, tato, olfato...) são conclamados a tomar parte no conjunto da experiência perceptiva, e que intensidade de participação é exigida de cada um deles. Quando nos referimos à encarnação proporcionada por um determinado meio, também podemos estar fazendo alusão a como as funções de presença a distância podem ser intensificadas, e não apenas “transportadas”, e como podem ocorrer “gradações de presença” por intermédio deste meio<sup>7</sup>. Neste sentido, a encarnação também se relaciona com a “invenção de indicadores abstratos de presença”, que “suprem as incertezas nascidas da ausência de contatos diretos”: a comunicação telefônica, por exemplo, usa abundantemente a redundância<sup>8</sup>. Assim, quando se diz que o cinema representou uma mudança no sentido da encarnação, subentende-se que houve tanto uma recentralização do papel do corpo e uma requantificação dos sentidos, e de suas funções, em relação a outras experiências perceptivas de fruição estética, quanto uma invenção em série de novos indicadores abstratos de presença. A criação da sala de cinema terá que ser acompanhada do desenvolvimento de uma arquitetura muito específica que deve formar um espectador cuja posição o coloque ao mesmo tempo centralizado, distanciado e imerso em relação à preponderância da projeção e da tela. Da mesma forma, a visão e a audição, intensificada posteriormente com a

chegada do som, serão privilegiadas. Sendo privilegiada a visão, características como o tamanho da imagem e o seu grau de similitude com a natureza (a chamada “impressão de realidade” tem aqui o seu espaço) vão ser importantes “indicadores abstratos de presença”.

Mudando, assim, a ênfase na impressão de realidade pela problematização do teor de encarnação do meio, podemos também reverter a perspectiva teórica de apreciação do advento das tecnologias de registro. A maior vantagem dessa “reversão” seria, primeiramente, destituir a realidade como um modelo para essas tecnologias, normalmente avaliadas simplesmente como altamente “analógicas”. Isso porque não se pode acreditar seriamente que a realidade seja o modelo considerado tanto por quem faz quanto por quem assiste aos filmes. Ou, pelo menos, não se pode acreditar que o realizador ou o espectador acreditam que o cinema trata de uma questão de realidade, ou que constituir uma crença em algo ilusório seja o fundamento da experiência cinematográfica – há sempre uma “pseudo-adesão”, já que a realidade mesma nunca pode ser modelo de crença. Essa destituição do real como modelo permite evitar alguns problemas, como a defesa retórica da prioridade da imagem realista (daquela que se pretende tal), e, principalmente, a limitação expressiva causada pela obrigatoriedade de uma suposta “adequação” entre o referente, o objeto (a realidade), e a sua representação (o filme), quando a “realidade” é tomada como modelo – limitação esta manifesta exemplarmente no domínio do documentário ou da reportagem telejornalística.

Outra vantagem seria a adoção de uma perspectiva mais positiva em relação à “ilusão” cinematográfica. Em vez de ser considerada como principal elemento do “espetáculo” cinematográfico – responsável pela “impressão de realidade” –, a “ilusão” deveria ser tomada apenas como um dos fatores que nutrem a encarnação da imagem cinematográfica. Adotando, assim, essa perspectiva, poderíamos sustentar que a fotografia e o cinema teriam conseguido legitimar-se social, cultural e comercialmente não porque podiam reproduzir a realidade mais fielmente, não porque estavam dotados de uma tecnologia mais eficiente para “transportar” a natureza para um suporte estético do que aquela que acompanhava a pintura, por exemplo. Mas, ao contrário, propunham uma nova relação espectador-imagem-espaço de recepção, relação esta que se baseava muito mais numa mudança substancial da possibilidade de encarnação da nova experiência estética – mudança que também teria ocorrido com o advento da televisão, do vídeo, da imagem de síntese e da realidade virtual – do que num suposto “aumento de realidade”, proporcionado pelos artificios das tecnologias envolvidas e fruto de uma busca ancestral por mais realismo nas representações culturais humanas.

## *A encarnação e o virtual*

Em *Présences à distance*, Jean-Louis Weissberg aponta uma crise contemporânea de confiança nos meios de comunicação de massa, notadamente na televisão. Para o autor, essa crise de confiança não tem origem, no entanto, na notória existência de manipulação, de “trucagens” e de *mise en scène* em todo produto audiovisual – inclusive naqueles que parecem não comportá-las. Sua origem também não se encontra na multiplicação dessas manipulações, já que, como poderíamos supor, a tecnologia numérica digital hoje existente facilita o uso distendido desses artifícios sem que eles sejam percebidos<sup>9</sup>. Essa crise, portanto, não advém de uma tomada de consciência, por parte do espectador, do ilusionismo das tecnologias de registro de imagens, ou da falsidade da impressão de realidade da imagem analógica. Não é forçosamente, então, o resultado positivo do projeto antiideológico de uma certa teoria da imagem, que poderia se pensar bem sucedida em esclarecer o espectador dos perigos ideológicos das mídias analógicas, e em incutir-lhe uma *desconfiança* em relação a elas. Para o autor, ao contrário, a crise de confiança generalizada não se dirige tanto assim à “conformidade das imagens registradas a seus referentes – onde se apreciaria um defeito de indicialidade da captura ótica, roída pela trucagem e pela encenação – mas, de preferência, à incapacidade das imagens registradas em oferecer um instrumento de experimentação” (Weissberg, 2000: 13).

O desencantamento da imagem televisual é, assim, resultado de seu pequeno grau de encarnação, de sua encarnação insuficiente. Da mesma forma, reflete também a incapacidade do espectador em formar qualquer crença na imagem (seria interessante, aqui, estabelecer posteriormente uma diferença entre crença na imagem e credibilidade da imagem). Segundo Weissberg, ao contrário das afirmações correntes sobre a televisão – de que suas imagens seriam “indiciais, fascinantes, sedutoras, carnis, obsedantes, ofuscantes, alucinantes, e de que, em razão deste fato, elas ocupariam um lugar determinante em nosso sistema político-mediático” (2000: 7) –, o que lhe falta para ser “confiável” é, exatamente, um maior coeficiente de encarnação, de “tatilidade”, uma “falta de proximidade” (e não um “excesso de intimidade”), já que ela mantém separados emissor e destinatário, e é incapaz de oferecer uma pluralidade de pontos de vista, ou “até mesmo, de todos os pontos de vista possíveis” (2000: 7). A crise de legitimidade por que passa a televisão a impediria de ocupar, com exclusividade, justamente esse “lugar determinante político-mediático” que faz dela “o ponto de atração principal de nossos regimes de verdade e de nosso espaço público” (2000: 22). Essa crise de legitimidade está diretamente relacionada com a perda deste lugar privilegiado onde se fabrica a verdade e de onde o social pode emanar. A tentativa de recuperar ou de manter esse “centro de poder”, com instrumentos que são apenas os seus usuais, resultaria numa sobrecarga difícil de ser suportada, pois faz da televisão “um aparelho de persuasão redundante, que

tenta desesperadamente recuperar o *déficit* de adesão, e que, desta maneira, acaba por causar nosso desafeto” (2000:5). Segundo Weissberg, as novas modalidades tecnoculturais derivadas da imagem numérica interativa já estão traçando “linhas de fuga que contradizem aquelas que se originaram com a televisão” (2000: 20). Com isso, os meios que usam apenas a analogia visual e/ou sonora (televisão, cinema, rádio), tendem a perder espaço neste campo de produção de verdade e emanção de práticas socializantes para as tecnologias mais avançadas, as quais oferecem uma experimentação mais encarnada e menos hierarquizada, na qual emissor e receptor, menos separados, podem trocar de lugar ou ocupar o mesmo lugar. O sucesso da Internet teria, aí, algumas de suas principais razões.

A evocação das novas tecnologias numéricas digitais da síntese de imagem, da virtualização e das redes se presta muito bem, no trabalho de Weissberg, não para demonstrar como uma nova tecnologia pode substituir outras, mais antigas, ou para mostrar como estas últimas são, desde sempre, falhas e ineficientes, mas para recolocar questões que independem da tecnologia: no caso, as formas de representação da natureza, do real, e a confiança mediática. Tal como Weissberg e outros autores, como Pierre Lévy, o analisam, o virtual parece oferecer saídas teóricas tanto para o problema da destituição da natureza ou da realidade como modelos, ou seja, da destituição da representação como função primordial da imagem, como também para o da lógica da crença mediática. Este último parece ser o mais complexo.

Se, por um lado, podemos concordar com Weissberg quando ele salienta uma descontinuidade, em termos de encarnação, entre as tecnologias de registro analógico e as tecnologias numéricas digitais do virtual, por outro, não podemos segui-lo quando ele deseja ver nessa descontinuidade a razão da crise de confiança nos meios de comunicação de massa, da descrença no que vemos na televisão. Antes, a mudança no sentido da encarnação provocada pelo virtual – independente de tomá-la como um aumento ou não – apenas deixa mais claro que o “consumidor” de imagens (pintura, fotografia, cinema, vídeo) nunca teve motivos para desconfiar da representação, pois também nunca pôde estabelecer uma relação de crença na imagem, ou melhor, de crença na crença que ele precisava dirigir à imagem para participar de seu jogo, da encarnação e da experiência perceptiva que ela lhe propunha (qualquer que esta fosse). Assim, não há razão para acreditar que apenas agora, em nossa época, pudemos nos “livrar de nossa crença” na imagem e desconfiar definitivamente de sua ilusão, desembaraçar-nos de sua ideologia. Talvez o que esteja acontecendo – para continuar tentando seguir a perspectiva de Clément Rosset – é que resolvemos falar exaustivamente da nossa invariável dificuldade em construir crenças e em acreditar nelas. A televisão é só mais um domínio no qual as crenças nas crenças fracassam, e nós, desde sempre incapazes de ignorar tal fracasso, nos colocamos a inventar discursos sobre ele.



Já com relação à destituição da realidade como modelo para a imagem, a teoria do virtual aponta outros caminhos. O conceito de virtualização, especialmente tal como formulado por Pierre Lévy a partir de Deleuze, poderia sugerir, num primeiro momento, uma outra forma de tratar a noção de “realidade”, reverter o uso retórico e prioritário que se faz dela em um domínio como, por exemplo, o do documentário e da reportagem telejornalística, já que este uso denota tanto uma apropriação problemática da “indicialidade” da imagem registrada “analogicamente” (“o que a imagem mostra é a realidade”, a teoria realista), quanto uma compreensão muito simplista ou restrita do que “é” – ou deixa de ser – “realidade”. Essa compreensão mesma tem muito a ver com a “oposição fácil e enganosa” entre real e virtual que Pierre Lévy encontra no uso corrente do termo “virtual”. Segundo Lévy, “a palavra *virtual* é empregada com frequência para significar a pura e simples ausência de existência, a ‘realidade’ supondo uma efetuação material, uma presença tangível” (Lévy, 1996:15), ou seja, o virtual se refere, sob esta perspectiva, a tudo o que é marcado por uma profunda imaterialidade, uma intangibilidade própria ao que está “ausente” e que subsiste apenas como ilusão ou como contato provisório, passageiro. Em termos “rigorosamente filosóficos”, no entanto, o virtual ultrapassa, segundo Lévy, essas aplicações coloquiais.

Assim, o virtual não se oporia ao real – de onde poderíamos deduzir uma materialidade ou “existência” física, em certo sentido, do virtual –, mas ao “possível” e ao “atual”. O *possível*, segundo Lévy, é “um real fantasmagórico, latente” (Lévy, 1996: 16), ou seja, ele é idêntico ao real, mas não tem a “existência” deste último. Portanto, o que falta ao possível, em comparação ao real, é, apenas, o ato de “tornar-se real”, uma vez que a sua realização não implica mais nenhuma criação ou produção inovadora. Por isso o virtual se opõe ao possível: o virtual implica, ao contrário do possível, “estático e já constituído”, a colocação de um problema que não tem uma solução potencial contida previamente no real, mas que deve ser criada, de acordo com coerções e circunstâncias próprias, por um processo de *atualização*, que é, por sua vez, entendida por Lévy como “algo mais que a dotação de realidade a um possível” (Lévy, 1996: 17). Por outro lado, o virtual se opõe ao *atual*: se o virtual se apresenta como um “problema”, o atual é a criação, a invenção, de uma solução para este problema, “um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (1996: 17).

Todas essas distinções e oposições se prestariam, entretanto, para estabelecer uma diferença fundamental entre *realização* (a que corresponde o par possível/real) e *atualização/virtualização* (dialética virtual-atual). Enquanto a realização consiste na “ocorrência de um estado pré-definido”, na atribuição de existência a um possível, a atualização consiste na “invenção de uma solução exigida por um complexo problemático” (1996: 17), e a virtualização, na passagem da solução dada a um outro problema, redefinindo a atualidade inicial em função de uma questão mais geral, e fazendo mudar a entidade considerada. Poderíamos nos apropriar dessas distinções

entre realização e virtualização para tentar dar conta de posturas possivelmente diferentes em relação à teoria e à crítica das mídias analógicas de registro de imagens (fotografia, cinema, vídeo), da produção de peças audiovisuais acabadas a partir desses registros, e, particularmente, do conjunto dessas peças que compreenderiam os documentários e as reportagens. Partindo do princípio de que a maior parte da produção audiovisual, incluindo aí a maioria dos documentários e das reportagens telejornalísticas, é criada a partir de um movimento de *realização* – ou seja, de transformação de algumas imagens contingenciais, possíveis, em imagens de “acontecimentos reais” –, as teorias realistas do cinema, tanto quanto as antiideológicas, fundamentam sua crítica na propriedade ou não de associar, adequadamente, as imagens possíveis às imagens “reais” obtidas ou escolhidas no acabamento audiovisual final da peça. Isto quer dizer que qualquer imagem terá que se referenciar diretamente à realidade, à natureza (real como modelo, neste caso), para se legitimar frente a essa crítica, quer essa referência seja definida como uma diminuição da intervenção do artifício (teoria realista), quer se refira ao desvelamento de uma ilusão ou do processo de utilização do artifício (teoria antiideológica). Em qualquer um dos casos, no entanto, o que se preserva é a concepção de “realidade” como monumento fixo, único e idêntico a si mesmo, cujo registro deve se submeter a essa fixidez, a essa unicidade e a essa identidade.

Mas se, ao contrário, tentássemos ver a produção audiovisual como um movimento de *virtualização* – ou seja, de reversão da solução inicialmente obtida com uma imagem em direção a um outro problema, mais geral, cuja imagem seria o seu próprio devir, sua heterogênesse –, talvez fosse, então, possível mudar essa perspectiva teórica que vê a relação imagem-mundo-espectador eminentemente como uma relação de adequação, crença e ilusão. Em vez disso, poderíamos tentar formular uma teoria da imagem que, ao acolher o instrumental teórico próprio aos temas do virtual e da virtualização, seria capaz não só de destituir, de passagem, a realidade como modelo que limita as potencialidades tanto das antigas imagens (indiciais e analógicas) quanto das novas imagens (sintéticas e digitais), mas também de, como diz Pierre Lévy a respeito da virtualização, “fluidificar as distinções instituídas, aumentar os graus de liberdade, criar um vazio motor” (1996: 18). Essa teoria, no entanto, ultrapassa as possibilidades da argumentação aqui empreendida, esboço provisório e “virtual” de um trabalho que fica, assim, ainda por fazer.

*Luiz Augusto Rezende Filho*  
*Doutorando em Comunicação pela UFRJ*  
*e-mail: gutorez@yahoo.com*

## Notas

1. A esse respeito, ver principalmente o artigo de Bazin “Ontologia da imagem fotográfica”, mas também toda sua teoria sobre o neo-realismo italiano, em *O cinema – ensaios*, Editora Brasiliense.
2. Seria esse, para Bazin – em sua teoria teleológica de uma permanente busca por mais realismo na arte –, o limite da pintura em relação à fotografia: a mão humana é um artifício que sempre modifica e afasta a presença da natureza. A tecnologia fotográfica, ao contrário, exclui o homem do processo e aproxima obra e natureza.
3. “Podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo. Entendamos *grosso modo* que ele quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica. (...) Mas o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. Sem ela, supondo que o cinema total fosse desde hoje tecnicamente possível, retornaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável, já que ela se faz em definitivo às custas dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente. Por isso, seria vão rebelar-se contra qualquer progresso técnico novo que tivesse por objeto aumentar o realismo no cinema: som, cor, relevo. De fato, “a arte” cinematográfica se nutre com essa contradição” (Bazin, 1991: 243).
4. Validade ligada à “possibilidade de uma ação, de um programa filosófico: arrancar os homens de sua ideologia” (Rosset, 1989: 40).
5. Clément Rosset fala justamente em uma impiedade do pensamento antiideológico que “não perdoa aos homens defenderem discursos odiosos ou absurdos”, e para o qual “o benefício da ilusão é de todo modo recusado a uma humanidade que sem cessar manifesta sua necessidade pela multiplicidade de suas pseudo-adesões – adesões a nada” (Rosset, 1989: 40).
6. Essa expressão se refere, em teoria literária, à predisposição desejada do leitor para acreditar e se deixar levar pela narração, suspendendo seu descrédito frente à irrealidade desta narração, ou seja, aceitando os seus possíveis “despropósitos” como alguém aceita as regras de um jogo, pois deseja participar dele.
7. Para Weissberg, “a escritura manuscrita, primeiro transporte a distância da linguagem, formaliza ao extremo a corporeidade do autor, só deixando-a transparecer pela caligrafia (...). A instantaneidade da transmissão oral é atingida graças ao telégrafo. Com o telefone, que assimila os canais vocais e auditivos, a simultaneidade da emissão e da recepção desposa um pouco mais o modelo da comunicação “face a face”. A emissão da imagem, e sua recepção instantânea, provém a relação com uma dimensão visual incontornável.” Cf. Weissberg, Jean-Louis. *Présences à distance*, cap. I, p.1 (tradução própria).

## **Referências bibliográficas**

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAZIN, André. *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENTES, Ivana. *Do modelo industrial ao biotecnológico*. Inédito.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer – On vision and Modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- JAGUARIBE, Beatriz. Paixões virtuais: corpo, presença e ausência. In: *Que Corpo é Esse?* Rio de Janeiro: Novel, 1999.
- LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A ideografia dinâmica – Rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: Loyola, 1998.
- ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à distance – Déplacement virtuel et réseaux numériques (Pourquoi nous ne croyons plus la television)*. Paris: Harmattan, 2000.

## **Resumo**

Os limites entre realidade e artifício estão sendo cada vez mais questionados pelas rápidas transformações tecnológicas de nossa época. As relações entre algumas teorias da imagem (fotografia, cinema, vídeo) e as tensões existentes entre o real e o seu registro são intimamente condicionadas pelas tecnologias disponíveis. Tanto que, no cinema, por exemplo, a “impressão de realidade” (produzida por um artifício tecnológico) foi entendida, por diversas vezes, como elemento chave da experiência cinematográfica, seja para as teorias realistas, seja para as antiideológicas. Mais recentemente, o conceito de encarnação (surgido da reflexão sobre novas tecnologias) substituiu o de impressão de realidade (para Weissberg) como principal fator de atração espectral das mídias audiovisuais e da “crise de confiança” na televisão (deficiência de “encarnação” desta em comparação com outras mídias).

## **Palavras-chave**

Tecnologia, impressão de realidade, encarnação, crença midiática, produção audiovisual.

## **Resumé**

Les frontières entre la réalité et l'artifice sont de plus en plus réévaluées par les vites transformations technologiques de notre temps. Les rapports entre certaines theories de l'image (photographie, cinéma, vidéo) et les tensions qui passent du réel à son enregistrement sont conditionnés de forma intime par les technologies disponibles. Au cinéma, par exemple, l'impression de réalité (produite par un artifice technologique) a été comprise, plusieurs fois, comme élément clé de l'expérience cinématographique, soit par les theories réalistes, soit par les antiideologiques. Plus récemment, le concept de incarnation (paru de la réflexion sur les nouvelles technologies) a remplacé celui de impresión de réalité (pour Weissberg) comme le principal facteur de production d'intérêt pour l'espectateur dans les médias audiovisuelles et de la “crise de croyance” à la television (manque de “incarnation” par rapport à d'autres médias).

## **Mots-clés**

Tecnologie, impressão de realidade, incarnation, croyance médiatique, production audiovisuel.