

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Comunicação

Tese de Doutorado

## Documentário e Virtualização:

*Propostas para uma Microfísica da Prática Documentária*

apresentada por  
Luiz Augusto Coimbra de  
Rezende Filho

Rio de Janeiro – Março de 2005

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

***Documentário e Virtualização: propostas  
para uma microfísica da prática  
documentária***

Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho

*Tese de doutorado  
apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em  
Comunicação e Cultura da  
Escola de Comunicação da  
UFRJ como parte dos  
requisitos necessários à  
obtenção do título de Doutor.*

*Linha de Pesquisa:  
Tecnologias da Comunicação  
e Estéticas*

*Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.  
Consuelo Lins.*

Escola de Comunicação

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Rio de Janeiro, março de 2005

## Agradecimentos

Ao CNPQ, pela bolsa, importante neste último ano de pesquisa.

A Consuelo Lins, minha orientadora, por toda a ajuda e confiança.

A Andréa França, Ivana Bentes, Kátia Maciel, João Luiz Vieira e Miguel Pereira, por aceitarem participar da banca.

A Denise Trindade, Eliska Altmann e Sílvia Oróz pela leitura e sugestões.

À secretaria da Pós-Eco, pelo apoio.

E, especialmente, a Júlia Neves e minha família.

## Resumo

A utilização da noção de representação nas teorias do documentário e seus problemas: a suposição de um objeto e de um sujeito previamente existentes. Os conceitos de virtual e virtualização como alternativas para o pensamento sobre o documentário: a coexistência das dimensões virtual e real do objeto e do sujeito. As condições de virtualização nas diversas modalidades e práticas documentárias. As questões de acesso, disponibilidade e interferência do acaso nos processos de produção do documentário. A trans-subjetividade, a virtualidade e a indeterminação da participação do outro. A pré-subjetividade e o papel institucional da tradição na criação documentária.

Palavras-chave: documentário, representação, virtual, virtualização.

## Resumé

La mise en question de la notion de représentation dans les théories du documentaire; la discussion autour de la supposition d'un objet et d'un sujet préexistants. Les concepts de virtuel et virtualisation sont proposés comme alternative possible à la pensée critique du documentaire: la coexistence des dimensions virtuelle et réelle du sujet et de l'objet. Les conditions de virtualisation de plusieurs modalités et pratiques du documentaire. Les questions d'accès, de disponibilité et d'intervention du hasard dans les procès de production du documentaire. La trans-subjectivité, la virtualité et l'indétermination de la participation de l'autre. La pré-subjectivité et le rôle institutionnel de la tradition dans la création documentaire.

Mots-clé: documentaire, représentation, virtuel, virtualisation.

## Sumário

### Introdução 01

### Primeira Parte – Representação e Realidade 08

1.0 Documentário e Representação – Desnaturalizando uma evidência 09

2.0 A Representação e a sua Crítica 19

3.0 Representação, Manipulação, Simulação 31

### Segunda Parte – Documentário e Virtualização 40

1.0 As Concepções do Virtual 41

2.0 O Real e o Virtual 49

3.0 A Coexistência do Real e do Virtual 59

4.0 Virtualidade e Referência 73

4.1 As Virtualidades de *Ulisses* 79

### Terceira Parte – As Condições de Virtualização no Documentário 89

1.0 Acesso e Disponibilidade 92

1.1 Disponibilidade em Documentários de Arquivo 93

1.2 Disponibilidade em Documentários de “Filmagem Direta” 101

2.0 A Trans-subjetividade no Documentário 119

2.1 Primeiro aspecto da Trans-subjetividade 121

2.2 Segundo aspecto da Trans-subjetividade 135

3.0 A Pré-subjetividade do Documentário 149

### Conclusão 163

## INTRODUÇÃO

A perspectiva que se deseja aqui desenvolver, acerca de alguns aspectos da teoria e da prática do documentário, parte de um desconforto com algumas noções e questões que lhe são freqüentemente associadas. Em primeiro lugar, há um amplo predomínio, no senso comum ou mesmo no âmbito de diversas abordagens teóricas ou críticas, de análises que associam o documentário à “realidade”. Não é muito freqüente encontrarmos perspectivas que vejam o documentário de forma mais independente, seja evitando associá-lo diretamente à “realidade”, seja tornando relativo ou questionando a “natureza” desta relação. Geralmente, a noção de realidade é tomada de uma forma um tanto vaga, justamente por ser um conceito de difícil definição, sendo muitas vezes compreendida apenas como “o mundo concreto e material da existência dos seres e objetos”. Acontece que, se, por um lado, podemos mesmo definir “realidade” desta forma, por outro, não é apenas a este aspecto, daquilo que costumamos chamar “realidade”, que se dirige um documentário, ou seja, não é apenas das condições reais da existência (um personagem que existe ou existiu, um fato ou uma situação que ocorreram *realmente*, e não de forma imaginária<sup>1</sup>) que se ocupam os documentários. Eles também se fazem em torno e a partir de virtualidades que, se não são, com certeza, puramente imaginárias ou inexistentes, também não são reais, materiais.

Da mesma forma, a noção de *representação* tem sustentado, em termos teóricos, essa ligação do documentário apenas ao aspecto “real” daquilo que, por hábito, se chama “realidade”, na medida em que supõe, implicitamente, que o documentário tem um objeto previamente formado, cuja única dimensão seria a sua realidade material. Isso ocorre, não só em função de uma “impropriedade terminológica”, mas também

---

<sup>1</sup> Há, nesta associação direta entre documentário e realidade, traços profundos da tradicional dicotomia real/ficcional e, por conseguinte, documentário/ficção, questão que não será privilegiada aqui. Segundo essa perspectiva dicotômica, o documentário teria uma relação mais próxima com o real porque trata do que existe ou acontece *realmente*, enquanto a ficção trabalharia com estórias, personagens ou situações que são puramente inventados.

porque se toma, freqüentemente, a virtualidade dos seres e objetos como parte de suas “realidades” e materialidades já dadas e constituídas. Os documentaristas, por exemplo, sabem, pela experiência de seu trabalho, que um documentário não se faz apenas com a dimensão real de seus “objetos-temas”, mas também, e muitas vezes especialmente, com as suas virtualidades: a memória de seus personagens ou testemunhas, a sobrevivência de um passado no presente, a indeterminação da ação-reação dos indivíduos participantes, etc. Ainda que, na maior parte das vezes, não identifiquem desta forma essa diferença – tudo é indistintamente “realidade”. O problema, então, é que se costuma considerar e confundir o que é virtual (e que, por este motivo, tem uma existência diversa) com o que é real. Essa “confusão” entre o real e o virtual não é nem um pouco irrisória afinal, pois tem conseqüências sobre a prática e a estética documentária. Tem conseqüências, principalmente, sobre a forma como concebemos, justamente, a relação do documentário com o mundo.

A idéia de uma microfísica da prática documentária nos interessa aqui como forma de reavaliar o documentário como um domínio de virtualidades, tanto ou mais que de realidades, sem, no entanto, reduzir um ao outro, especialmente, o virtual ao real. Uma análise da microfísica do documentário sugere dois sentidos. Primeiro, significaria um deslocamento do eixo de abordagem desta prática, bem como do nível em que esta análise costuma se efetuar, o que nos conduziria a ressaltar determinados elementos e características que não são muito vistos quando o ponto de partida da análise é a associação do documentário a uma noção vaga de “realidade”. Por outro lado, se concentraria em aspectos não tão importantes para outras leituras. Aspectos considerados “menores” de um certo ponto de vista, mas que podem se tornar relevantes de outro. O sentido de uma microfísica do documentário, neste último aspecto, é o de pensar a prática documentária como um complexo de micro elementos, de micro atores e micro acontecimentos que atuam em conjunto, mas não necessariamente em “harmonia” buscando um mesmo objetivo.

Um olhar voltado a estes aspectos microfísicos da prática documentária é, então, o que procuraremos desenvolver aqui. Para isso, estabeleceremos, ao longo de três partes distintas, relações entre questões e problemas tanto de ordem teórica quanto prática. Na primeira parte, veremos como as tendências teóricas dominantes naturalizaram a pressuposição de que o documentário é uma representação.

Estabeleceu-se, desta maneira, uma forma específica e privilegiada de pensá-lo, bem como limites e dificuldades teóricos involuntários. A utilização da noção de representação na teoria do documentário parece ter sido consagrada por uma estratégia determinada: tomar o documentário como “representação” para mostrar como este não pode estabelecer uma relação inteiramente objetiva, neutra, com a “realidade”, e como toda referência é sempre parcial e “problemática”. O uso da noção de representação parece também ter legitimado um conjunto de questões “incontornáveis” para qualquer reflexão sobre o documentário, como, por exemplo, a questão da referência ao real e o problema da manipulação. Para tentar escapar a algumas dificuldades trazidas por estas questões, sem, no entanto, fugir de todo a elas, procurando visualizá-las de uma outra perspectiva, propomos, ao final da primeira parte, considerar o documentário, não como uma representação, mas como uma virtualização/atualização de determinadas indagações, segundo certas condições de produção e filmagem.

Neste sentido, há uma diferença importante a destacar. Por um lado, o documentário pode ser compreendido como prática, como processo. Por outro, ele também pode ser entendido como obra ou produto materialmente determinado. Tomamos o documentário, simultaneamente, seja como prática, seja como obra, como um campo de virtualidades em que atuam as dinâmicas da virtualização e da atualização. Em nenhum dos dois casos (prática ou obra-produto), consideramos que o documentário seja eminentemente uma representação, e esperamos, desta forma, contornar alguns problemas teóricos. Como prática, o documentário se mostra, de forma mais evidente talvez, como dinâmica de virtualizações e atualizações, já que, como veremos, entre o projeto ou ponto de partida (seja este qual for) do processo de produção e o filme acabado, algo de novo se cria. Algo que não existia, ou melhor, que existia como virtualidade, ganha uma forma atual e concreta, material. Esperamos, com isso, mostrar como o processo de produção de um documentário não se aproxima, de forma alguma, de um mecanismo de “realização de possíveis”, segundo o qual alguma coisa já inteiramente dada ou suposta se “realiza”, ganha existência. Pensamos, antes, que um filme, em seu processo de produção, não é meramente um “possível”, mas muito mais um conjunto de virtualidades que precisam se transformar, de acordo com questões e condições que lhe são submetidas, para criar uma forma final. No documentário, é sempre uma diferença, como criação de algo novo (ainda que não

necessariamente “inovador”), uma heterogênesse das questões ou condições inicialmente dadas, que “acontece”. Por este motivo, acreditamos que a dinâmica virtualização/atualização caracteriza melhor a sua prática. Mas, mesmo como obra, também não propomos pensar o documentário como representação. Se o que caracteriza as suas práticas é a dinâmica virtual/real, o produto destas práticas não pode ser, simplesmente, uma espécie de “cópia” (fiel ou degradada) de um “modelo” preexistente, tal como a noção de representação nos costuma levar a pensar. Isto porque, propomos aqui, não existiria “modelo” para alguma coisa que se faz, não só com a existência concreta e dada dos objetos, acontecimentos e indivíduos, mas também, e especialmente, em meio a virtualidades e indeterminações as mais diversas, como veremos na segunda e terceira partes. Tudo o que envolve virtualidades, colocaria em questão os supostos modelos.

Na segunda parte, estabeleceremos melhor as diferenças entre as dinâmicas virtual/real e real/possível, a partir da conceituação que Pierre Lévy retoma de Gilles Deleuze, de forma a explicitar a “concepção do virtual” com a qual nos alinhamos nesta pesquisa. Isso será importante justamente para aproximarmos a prática do documentário, em geral, dos processos de virtualização e atualização. Nesta mesma parte, será ainda necessário mostrar como qualquer “objeto documental” que se considere está, para além de sua realidade material, envolto em virtualidades, principalmente porque todo “objeto”, todo “tema”, tem uma memória própria. Essa “memória do objeto”, estabelecida pela sobrevivência de seu passado em seu presente, lhe abre uma dimensão virtual de existência, que acreditamos ser fundamental para o trabalho do documentarista, para o desenvolvimento deste “objeto” como matéria audiovisual e para a atualização do filme como obra-produto. Para abordarmos esta questão, utilizaremos a teoria e os conceitos do filósofo francês Henri Bergson acerca da memória, da duração e da coalescência do real e do virtual. Um pequeno filme, o curta-metragem *Ulisses* (1982), de Agnès Varda, será usado como elemento de “ilustração” para essas idéias.

Na terceira e última parte, a mais extensa por integrar a análise de filmes aos conceitos desenvolvidos, abordaremos, mais de perto, as condições de virtualização na prática documentária. Tomaremos três eixos principais de análise, três conjuntos de condições de virtualização (com suas virtualidades e indeterminações específicas):

acesso e disponibilidade, trans-subjetividade e pré-subjetividade. O primeiro deles, referente às questões de acesso e disponibilidade, diz respeito ao inter-cruzamento de condições reais da prática documentária com suas condições virtuais. A disponibilidade de certos tipos de materiais (imagens e sons de arquivo, por exemplo) e o acesso a pessoas ou ambientes são variáveis que se somam à virtualidade de sua utilização. Neste sentido, as circunstâncias de surgimento ou interferência do acaso na filmagem também parecem se colocar como variável preponderante da prática documentária. O segundo eixo, a trans-subjetividade no documentário, diz respeito às questões relacionadas à interação entre os indivíduos que participam, dentro de certas condições e acordos, do filme, ou seja, entre “aqueles que filmam” e “aqueles que são filmados”. Veremos como as condições de interação, de dialogismo, entre os personagens e a equipe constituem uma variável importante de introdução de virtualidades e indeterminações nos diversos métodos e práticas documentárias. No último capítulo desta parte, a pré-subjetividade do documentário, veremos como o seu caráter institucional exerce, igualmente, um condicionamento importante das formas de expressão documentária, ao mesmo tempo em que também se configura como uma memória particular (mais uma virtualidade) de recursos, técnicas, métodos, etc. Ao longo desta terceira parte, os filmes serão analisados como elementos que permitem pensar e extrair determinados conceitos. Neste sentido, o que interessa é formular, com o amparo dos filmes, estes conceitos, e não assinalar, através dos exemplos utilizados, toda a amplitude de suas manifestações. Será privilegiada a filmagem como momento em que os conceitos aparecem, talvez, de forma mais evidente. Apesar da montagem ser, possivelmente, a etapa mais decisiva para a atualização de virtualidades em todo o processo de feitura de um documentário, ela cobre uma área de especificidades em relação à qual não pretendemos nos concentrar aqui.

Para finalizar esta introdução, gostaríamos de ressaltar algumas tensões existentes em qualquer tentativa de delimitação do domínio do documentário. Uma dificuldade significativa surge a partir do momento em que tentamos colocar o documentário no centro das questões, dado o fato de este termo aceitar uma série de definições muito diversas e de poder designar uma quantidade muito ampla de práticas, técnicas, estilos, métodos e filmes. Como não detém nenhuma uniformidade em suas manifestações e conceitos, o documentário não pode ser definido de forma estrita, sob

pena de lhe ser atribuída alguma “essência” ou imutabilidade que não atravessam seu campo. A constatação de que seus “limites” são incertos, cambiantes, e que suas definições são insuficientes ou imprecisas, não basta, no entanto, como argumento para descartar o documentário como domínio específico de práticas e reflexões, ou como termo usual. A palavra “documentário”, por exemplo, guarda, sem dúvida, “um sabor de poeira e de tédio”, como dizia Alberto Cavalcanti (1976: 68), mas ela ainda parece melhor do que outras expressões que são usadas para substituí-la, como “não-ficção” ou “cinema da realidade”. Esta última seria ainda mais problemática e insustentável no contexto que se pretende estabelecer nesta pesquisa, se considerarmos que o objetivo aqui é aproximar do documentário as virtualidades que possam lhe estar relacionadas, e retirar-lhe, justamente, a ênfase retórica e vaga em uma ligação intrínseca com a “realidade”. Já a idéia de “não-ficção” acaba, por um lado, perpetuando a tradicional oposição documentário/ficção e, por outro, reforçando inadvertidamente a suposição de que não existe “ficção” neste cinema que se pretende “não-ficcional”. Neste caso, trabalhar com o negativo é trabalhar ainda segundo a primazia de um primeiro conceito (ficção), invertendo-lhe os termos. Se desejássemos pensar a relação entre o domínio “ficcional” e um outro que lhe fosse “exterior” ou “antagônico”, seria melhor pensá-la, não sob a forma do negativo (“não-ficção”), mas sob a forma da questão, da problematização, tanto do domínio da ficção quanto do domínio do documentário. Como se, seguindo a sugestão deleuziana (1988: 327), substituíssemos a fórmula “não-ficção” pela fórmula “?-ficção”, já que o documentário, mesmo que não se oponha à ficção, tem, como uma de suas potências, colocar em questão, em dúvida, pressupostos e mecanismos da ficção.

Se não podemos definir o documentário de forma conclusiva, definitiva, ou segundo uma única série de proposições e distinções, isso não quer dizer que ele não exista, seja como prática específica, seja como produto ou conjunto de obras singularmente reconhecíveis<sup>2</sup>. Neste sentido, os trabalhos de Bill Nichols são muito importantes para destacar, sem “essencialismos”, essa especificidade do domínio do documentário, ainda que procuremos nos afastar do uso que mesmo ele ainda faz da noção de representação, como veremos logo no início da primeira parte. Nichols mostra

---

<sup>2</sup> As afirmações segundo as quais não existe isso que se chama documentário, ou que uma “representação” autenticamente documentária é impossível, se apoiariam justamente, como veremos, no pressuposto segundo o qual o documentário é uma forma de representação, e que, como representação, o que ele supõe “representar” não é efetivamente “representado”.

que se não há limites rígidos ou claros entre ficção e documentário, isso não quer dizer que ambos sejam a mesma coisa. Para Nichols, o documentário é “uma ficção como nenhuma outra” e, por este motivo, utilizar a palavra documentário, por exemplo, não significa necessariamente render-se a uma inevitável “mistificação”, ou submeter-se a uma ilusão “ideológica”. Esta palavra acaba recobrando, inevitavelmente, um determinado “domínio institucional” cuja existência não depende de suposições, certezas ou crenças individuais, mas de uma comunidade compartilhada de idéias. Há, inegavelmente, um núcleo de questões, técnicas e práticas que gravitam em torno da noção de documentário, e que lhe conferem uma espessura empiricamente reconhecível. É exatamente com esta espessura que pretendemos trabalhar aqui.

**PRIMEIRA PARTE**  
**REPRESENTAÇÃO**  
**E**  
**REALIDADE**

# 1.0 DOCUMENTÁRIO E REPRESENTAÇÃO

## Desnaturalizando uma Evidência

Os discursos e as teorias sobre cinema documentário vêm conhecendo, a partir, principalmente, dos anos 1970, uma intensa reformulação de suas principais questões, conceitos e propostas, através de um debate alimentado por controvérsias, polêmicas, diversidade de pontos de vista e interdisciplinaridade. O interesse e a atenção crescentes que questões afins ao campo de atuação do documentário têm despertado – especialmente nos meios acadêmicos, americanos ou europeus, mas também nos brasileiros, nos últimos anos – produziram uma renovação significativa da teorização e da crítica neste domínio. Nesta renovação, destaca-se, certamente, o crítico norte-americano Bill Nichols que estabeleceu, de forma inegável, uma inovadora abordagem teórica sobre cinema documentário, e se tornou, atualmente, uma das referências mais importantes nas pesquisas sobre o assunto, principalmente depois do lançamento de seu livro *Representing Reality*, no início dos anos 1990. Vários outros nomes e produções teóricas – sintetizadas pelas diversas antologias lançadas sobre o tema<sup>3</sup> – também compõem todo um novo ambiente de debate, mas o trabalho de Nichols se destaca especialmente por ter representado uma possibilidade de desenvolvimento para uma nova vertente de investigação, análise e teorização para o documentário.

De inspiração foucaultiana, o trabalho de Nichols procurou ressaltar semelhanças e, principalmente, diferenças existentes entre os domínios empiricamente reconhecidos da ficção e do documentário, sem precisar voltar, no entanto, a uma oposição rígida ou estrita entre ambos. Da mesma forma, evitou, na diferenciação entre documentário e ficção empreendida, reavivar qualquer idéia de “superioridade” moral-ontológica do documentário, como a que caracterizava, por exemplo, as concepções de John Grierson, principal líder do ciclo de documentários britânicos nos anos 1930. Antes, Nichols procurou colocar em questão algumas idéias próprias a uma tendência de crítica que, com mais força a partir da década de 1970, colocou em destaque o caráter fictício de qualquer documentário. Segundo esta perspectiva, todo documentário é um “texto”, é “uma ficção com tramas, personagens, situações e acontecimentos como

---

<sup>3</sup> Entre outras obras recentes, podemos citar, nos Estados Unidos: a antologia organizada por Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America*, 1990; a de Alan Rosenthal, *New Challenges for Documentary*, 1988; a de Jay Ruby, *Image Ethics: The Moral and Legal Rights of Subjects in Documentary Film and Television*, 1985; o livro de Willian Guynn, com *A Cinema of Nonfiction*, 1990.

qualquer outra” (NICHOLS, 1997: 149). Ou seja, um documentário é tão construído quanto qualquer “filme de ficção”. Ele é uma construção discursiva subjetiva, ideológica, produzida por “sistemas significantes” equivalentes aos encontrados no “cinema de ficção”. As suposições de objetividade, de neutralidade e de veracidade documentais – que tradicionalmente estiveram relacionados, de uma forma ou de outra, à atividade documentária – não teriam, portanto, qualquer sustentação. O documentário não estaria mais próximo da realidade que a ficção. Nem estaria mais próximo da realidade que *da* ficção. Poderíamos citar, como exemplos desta tendência, trabalhos como os de Brian Winston – que afirma que “o documentário tem tanto em comum com a ficção, que enfatizar as suas diferenças não só é *difícil*, como também não pode legitimá-lo” (WINSTON in ROSENTHAL, 1988: 33) –, ou de Jay Ruby – para quem “todos os filmes, sejam eles *rotulados* ficção, documentário ou “de arte”, são criações, articulações estruturadas pelo cineasta, e não registros autênticos, verdadeiros e objetivos” (RUBY in ROSENTHAL, 1988: 74-75)<sup>4</sup>.

A formação dessa perspectiva teórica que equiparava o documentário à ficção, no entanto, não se deu, exclusiva e inteiramente, dentro do próprio terreno teórico do documentário, mas resultou de seu inter cruzamento com conceitos e elaborações de disciplinas de outras áreas. Foram as preocupações da semiologia com questões como a significação, a impressão de realidade e a narração no cinema, presentes especialmente nos trabalhos de Christian Metz, que acabaram por estabelecer que “todo filme é um filme de ficção”. Para Metz, toda atividade cinematográfica implicaria representação, por se tratar sempre de “um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 1984: 10). Por sua vez, tudo o que é da ordem da “representação” é da ordem da “ficção”, já que, segundo Metz, todo filme – seja considerado “ficcional” ou “documental” – efetuará, necessariamente, uma “irrealização” do real. Por “irrealização”, Metz entende a necessidade incontornável de todo e qualquer filme ter um início e um fim que fixam os seus limites, separando-o e distinguindo-o do mundo, assim como todo e qualquer acontecimento “deve estar de algum modo encerrado” antes de poder ser *representado* (METZ, 1977: 31-37). De acordo com esta perspectiva, mesmo as narrações ou argumentações ditas verdadeiras, não-ficcionais ou documentais

---

<sup>4</sup> Traduções e grifos próprios. O artigo de Winston é de 1978/79, e o de Ruby é de 1977.

seriam marcadas pela “irrealização” (1977: 35), pela “representação”, pois, para Metz, o real nunca “conta histórias” ou produz significados e idéias por si próprio – sempre é necessária uma intervenção humana.

Ao equiparar ficção e documentário como “construções de caráter discursivo”, no entanto, este tipo de análise acabava ignorando, no entender de Nichols, distinções importantes. Nichols reconhece que o documentário compartilha certamente muitas características com o cinema de ficção. Reconhece também que dizer que o documentário é uma “ficção como qualquer outra” foi importante para atacar as concepções daqueles que acreditavam na oposição ilusória, redutora e simplista entre ficção e documentário, e que, movidos por um preconceito contra a ficção, pretendiam colocar o documentário em um nível superior de relação com o mundo. Mas se o documentário é um discurso construído, uma “ficção”, ele é “uma ficção (em nada) semelhante a qualquer outra”<sup>5</sup> (NICHOLS, 1997: 151). Nesse sentido, todo documentário é, certamente, tão construído quanto qualquer “ficção”, mas, ambos são *diferentemente* construídos. Se o documentário é uma ficção, esta ficção guarda, no entanto, especificidades e diferenças em relação às outras ficções. Como exemplos dessas diferenças, Nichols cita, entre outras, as que dizem respeito às práticas recorrentes ou às questões de ética, estrutura, estratégias, estilos, e tudo o mais que constitua ou caracterize o documentário como um domínio institucional particular. A grande contribuição do autor para a intensificação do debate teórico mais recente sobre documentário foi, primeiramente, este cuidado com a questão da especificidade da prática, da teoria e da retórica documentárias. Além disso, a sua crítica à tendência que equiparava documentário e ficção mostrou como esta perspectiva – dominante em certos setores – já apresentava sinais de esgotamento, de inviabilização de alternativas, por reduzir, entre outras coisas, o documentário a um modelo de análise criado para o filme de ficção. Mostrou também como esta equiparação teórica acabou se configurando como um obstáculo para uma crítica que procurasse dar conta das especificidades do documentário<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> No original, “a fiction (un)like any other”.

<sup>6</sup> Nichols não foi o único, no entanto, a questionar a visão que reduzia o documentário a uma ficção como outra qualquer. E. Ann Kaplan, em seu artigo “Theories and Strategies of the Feminist Documentary” (de 1982/83), também revela inquietações com esta perspectiva. Para a autora, assim como para Nichols, documentário e ficção são diferentes, e a crítica de tendência semiológica se mostra inadequada, entre outras coisas, para “explicar diferenças concretas entre os filmes (...) de forma que ficção e documentário são vistos como essencialmente a mesma coisa”. Cf. KAPLAN in ROSENTHAL (org.), 1988: 86.

O gesto de afirmação do domínio do documentário como algo específico e próprio ainda permanece, no entanto, em grande parte tributário do mesmo território teórico que havia, anteriormente, estabelecido a tendência crítica que se atacava. Principalmente porque Nichols manteve praticamente intactos, sem fazer um questionamento maior, determinados pressupostos muito fortes presentes nesta tendência. Para realizar, por exemplo, a “difícil” tarefa de busca das diferenças entre documentário e ficção, o autor precisou utilizar ainda, para fundamentar sua argumentação, uma das noções mais caras aos críticos que ele atacava: a de *representação*. É o que podemos notar quando Nichols afirma que “os documentários não diferem das ficções por serem textos construídos, mas pelas representações que fazem”<sup>7</sup> (NICHOLS, 1997: 153). Nesta afirmação, fica claro como a noção de representação é central para o projeto do autor, como ela adquire a forma de um pressuposto sobre o qual se fundamentam as diferenças entre documentário e ficção que Nichols deseja destacar – à ficção caberia a *representação* de uma estória passada em um mundo imaginado; ao documentário, a *representação* de uma argumentação que procura apontar para o mundo histórico. O pressuposto de Nichols é o mesmo de Metz, para quem, pode-se dizer, documentário e ficção não se diferenciam pelo fato de serem “representações”<sup>8</sup>. A diferença é que, para Nichols, ambos se distinguem pelas representações que fazem. A noção de representação passa, desta forma, a compor a perspectiva do autor como um pressuposto teórico: considera-se que tanto o documentário quanto a ficção são formas de “representação”, ainda que diferentes. Essa afirmação, no entanto, não é colocada em discussão (por isso é justamente um pressuposto), e o conceito de “representação” se naturaliza em sua aplicação indistinta tanto ao documentário quanto à ficção, sem que se questionem ou que se antevejam as implicações desta “naturalização” na análise empreendida.

Essa “naturalização” da noção de representação não é, no entanto, um traço particular dos trabalhos de Nichols, mas uma característica de várias teorias. No âmbito da teoria do documentário, devemos entender a forte presença desta noção como

---

Tradução própria.

<sup>7</sup> Tradução própria.

<sup>8</sup> Nichols reconcilia-se com Metz ao afirmar que “todas as representações distanciam a realidade e a situam dentro de um marco que ‘irrealiza’ o real”, ou seja, que, como Metz sustentava, a representação se encontra em um tempo e espaço diferentes daquilo que se representa, o que a torna necessariamente diferente do real (NICHOLS, 1997: 106).

instrumento de uma estratégia. Para a tendência crítica que, a partir dos anos 60/70, procurou colocar em questão as rígidas oposições entre ficção e documentário, equiparando-os “ontologicamente”, a noção de representação será uma ferramenta importante tanto para a análise da construção de significado no documentário, quanto para atacar sejam as concepções realistas da objetividade do registro cinematográfico, sejam as técnicas do “ilusionismo”. Pelo mesmo motivo, Nichols também se vale estrategicamente da noção de representação para questionar o “realismo documental” e afirmar que sempre há mediação entre os filmes documentários e a realidade, já que estes são “re-presentações”, interpretações intermediadas do mundo (e não o próprio mundo), que mantêm com ele uma “relação metonímica”, do tipo “parte pelo todo” – ou seja, um documentário só poderia mostrar um aspecto parcial da realidade, e não toda ela. Nichols também mostra, através da noção de representação, que a suposição de um “nexo indicativo” entre o documentário e a realidade seria, antes de tudo, uma exigência de uma concepção tradicional do documentário, um pleito de um conjunto determinado de práticas e retóricas, e não, simplesmente, um dado empírico passível de atestação.

Se lembrarmos da premissa fundamental que possibilitou a equiparação do documentário à ficção, implícita nas formulações de Metz sobre a narração, veremos que a semiologia do cinema também utilizou estrategicamente a noção de representação. Como vimos, para Metz, todos os filmes, mesmo os documentários, são ficções porque são representações. Para o autor, a atividade de “representação” marca necessariamente qualquer obra cinematográfica, já que é incontornável a presença de uma subjetividade produtora que dá forma, organiza e seleciona. A realidade não poderia nos falar diretamente através de algum suposto instrumento de registro neutro e objetivo, mas apenas através das representações construídas por sujeitos histórica e ideologicamente determinados. São os cineastas que trabalham produzindo essas “representações” e seus significados, os quais seriam intencionalmente buscados de acordo com a possibilidade expressiva da mediação de códigos e convenções por si mesmos simbólicos. Assim, segundo esta perspectiva, todo filme é um filme de ficção, porque todo filme é, antes de tudo e necessariamente, uma representação, é a “irrealização” de um real. E como “representações”, tanto o “cinema de ficção”, quanto o “cinema documentário”, tendem a criar “ficções”.

Da mesma forma, se analisarmos outras vertentes de crítica à concepção

teórica realista do cinema, encontraremos um uso estratégico similar da noção de representação. Assim como Metz, outros autores franceses (como Jean-Louis Comolli, Marcelin Pleynet, Jean Narboni e Pascal Bonitzer) procuraram evidenciar, também através da noção de representação, a diferença, a separação, entre o que é da ordem do real (a “experiência”, a “percepção”) e o que é da ordem do discurso e da ideologia (a narração, a *mise-en-scène*, a representação). Para essas vertentes, isto era uma forma de atacar o idealismo da concepção teórica realista do cinema, cujo principal problema estaria no fato de que seus pontos de vista escamoteavam “a diferença entre filme e realidade, *representação* e real”, apenas reconfortavam “o espectador em sua relação ‘natural’ com o mundo, e acabavam por postular as condições de sua visão e ideologia como ‘espontâneas’”<sup>9</sup>. Procurou-se mostrar, igualmente, que todo conjunto organizado de signos (imagens e sons) é uma representação na medida em que transforma e “manipula” aquilo que representa de acordo com intenções subjetivas, discursivas e ideológicas, apresentando, no caso do realismo, um mundo trabalhado pelo discurso e pela ideologia como se este fosse o real. A perspectiva teórica realista seria, para seus diversos críticos, incapaz de ver, portanto, que “todo filme é um produto ideológico” (COMOLLI, 1971: 05), e que, “o real fílmico é um real mediatizado: entre o mundo real e nós, há o filme, há a câmera, há a *representação* (MITRY in COMOLLI, 1971: 19)”<sup>10</sup>. Segundo esta perspectiva, as “teorias realistas” do cinema se equivocariam ao procurar ver como realidade o que é representação, ao negar, desta forma, a representação como representação, e ao conferir o mesmo estatuto da “realidade concreta” às imagens. Enfatizar o caráter ideológico, subjetivo e discursivo da atividade cinematográfica em geral é a função estratégica que o uso da noção de representação vem cumprir no ataque ao “idealismo realista”.

Mas mesmo as concepções realistas do cinema também podiam eventualmente se utilizar dessa noção, o que nos leva a deduzir que, se o faziam, era possivelmente em um outro sentido, em um outro contexto. Se tomarmos, por exemplo, os trabalhos de André Bazin – considerado um dos mais importantes teóricos “realistas” –, vamos encontrar, com alguma frequência, o termo representação. Bazin também considera que o cinema é uma forma de “representação”, mas uma forma *privilegiada*

<sup>9</sup> Cf. COMOLLI, 1971: 18. *Technique et Ideologie I*, Cahiers du Cinéma n° 229, maio/junho de 1971. Grifo e tradução próprios.

<sup>10</sup> Cf. MITRY, Jean. *Esthétique et Psychologie du cinéma, II (Les Formes)*. Editions Universitaires, p.12. Grifo e tradução próprios.

de representação, porque, para o autor, no cinema, “temos a presença das próprias coisas”, temos um “testemunho” sobre a existência delas. O cinema se diferenciaria de outras formas de representação (da representação pictórica, principalmente) porque nele haveria uma “transferência da realidade do objeto” para a película, sobre a qual este se imprimiria através de um processo “objetivo” e “científico”. O artigo *Ontologia da imagem fotográfica* é significativo desta perspectiva baziniana, e de sua forma de utilização da palavra representação, como se pode notar no trecho seguinte:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside na sua objetividade essencial. (...) Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua *representação* nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem. (...) A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. (...) Somos obrigados a crer na existência do objeto *representado*, literalmente *re-presentado*, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma *transferência de realidade* da coisa para a sua reprodução <sup>11</sup>.

Apesar de o texto citado se referir à fotografia, suas afirmações podem ser facilmente estendidas ao cinema, como efetivamente o foram<sup>12</sup>. O que podemos notar, a princípio, é que o termo representação parece ocupar, aqui, uma função secundária. A intenção de Bazin é destacar a maior objetividade da fotografia (em comparação com a pintura, principalmente), como uma forma de representação na qual “nada se interpõe” entre o objeto real e sua imagem-representação – ou seja, como uma forma “especial” de representação. Não é, no entanto, o fato de ser uma representação que torna a fotografia ou o cinema originais, especiais. O que os torna formas originais de representação seria o fato de serem instrumentos de registro cujo caráter de representação residiria, não na intervenção da escolha e da ideologia do autor/operador da câmera, mas no seu realismo intrínseco, nos quais a mão criadora humana estaria “ausente”. Na fotografia, a intervenção e a ideologia do sujeito desempenhariam, para Bazin, um papel pouco significante, acidental ou circunstancial, apenas. A

<sup>11</sup> Cf. BAZIN, 1991: 22. Grifos próprios.

<sup>12</sup> Uma extensão ao cinema das afirmações de Bazin sobre fotografia é o que se nota no seguinte resumo de suas idéias: “a fotografia e o cinema ‘prestam homenagem ao mundo tal como ele aparece’ e põem-nos em presença da própria coisa”. Cf. AUMONT & MARIE, 2003: 32.

especificidade do caráter de representação da fotografia e do cinema se manifestaria, portanto, no fato de o objeto representado ser, literalmente, *re-presentado* – apresentado novamente, como uma reprodução que guarda as mesmas características do objeto real – por meio de uma “transferência de realidade” da coisa à representação. Ao contrário da representação pictórica, em que a “mão” do artista “mediatiza” o objeto, a fotografia e o cinema prescindiriam desta interferência, e é isso que os faria, para Bazin, formas originais, “privilegiadas” ou “especiais” de representação. Aqui, a noção de representação também funciona como um pressuposto, ainda que se encontre esvaziada do sentido de discurso e construção que outros autores lhe conferiram.

Para os críticos marxistas e os semiólogos franceses, no entanto, essa obliteração de um aspecto importante da “representação” – em nome de uma visão idealista da técnica de registro foto-cinematográfico – torna o realismo baziniano essencialmente problemático. É nesta posição que se coloca também, por exemplo, Ismail Xavier, quando afirma que há, no gesto de Bazin, uma operação de “pôr de lado” a ideologia e a própria representação, ou seja, de desconsiderar o fato de que o cineasta dispõe de uma “linguagem” para “dizer” o mundo, e de que esta “linguagem” não é um “instrumento neutro”<sup>13</sup>. Se a questão da representação parecia secundária para a perspectiva realista, seria necessário reconduzi-la a seu devido lugar. Trata-se, então, de recolocar a representação em evidência, enfatizando os seus aspectos que teriam sido colocados em segundo plano (o sujeito, a ideologia), para demonstrar que o cinema não é uma forma privilegiada ou especial de representação, e que, ao contrário, ele se encontra submetido às mesmas necessidades e condições das outras formas de representação. É neste sentido que a noção de *representação* vai passar a ocupar um lugar mais central na crítica e desmistificação do “idealismo realista”. O conceito deixa de lado o papel aparentemente secundário que tinha, por exemplo, na *Ontologia da imagem fotográfica* de Bazin, e assume a função de “antídoto” ao realismo, aprofundando, com isso, seu caráter de pressuposto fundamental das teorias críticas.

Esta nova função desempenhada pela noção de *representação*, assim como o novo contexto crítico em que ela se insere, podem ser bem ilustrados por algumas declarações de Pascal Bonitzer, em seu artigo *O Grão de Real*. Numa revisão da célebre

---

<sup>13</sup> Cf. XAVIER, 1984: 75. A visão de Xavier da obra de Bazin está em conformidade com a dos críticos franceses do realismo. Ou, pelo menos, reflete a perspectiva de análise deste autores, nos anos 60/70, não havendo um questionamento maior desta perspectiva ou do uso da noção de representação por eles.

polêmica francesa sobre técnica cinematográfica e ideologia<sup>14</sup>, Bonitzer faz uma crítica à objeção de Jean Mitry<sup>15</sup> a Marcelin Pleynet: Mitry afirmava que Pleynet não poderia utilizar, em relação ao cinema, as teses de Panofsky e Francastel sobre a perspectiva na pintura renascentista, que inspiraram sua análise, já que estes autores falavam “não de espaço real, mas de espaço figurativo”, falavam “de uma representação e não de um registro objetivo” (MITRY in BONITZER, 1986: 22). A este argumento, Bonitzer responde com indignação: “como se o registro, objetivo ou não, fosse suficiente para fazer com que o espetáculo cinematográfico não seja uma representação!” (BONITZER, 1986: 22). Para Bonitzer, mesmo que o registro operado pela câmera fosse realmente objetivo – o que é muito incerto, já que esta é, justamente, uma das principais controvérsias da polêmica francesa –, ainda assim isso não deixaria de fazer do cinema um meio de “representação” obrigatoriamente submetido às condições, às determinações e às necessidades de produção e de expressão de todo e qualquer sistema de representação (como o da pintura, por exemplo). Tais declarações deixam evidente que, para refutar os argumentos realistas, é preciso estabelecer estrategicamente que o cinema é, de qualquer forma, uma representação. A discussão sobre a objetividade da “representação cinematográfica” se faz às custas da naturalização da própria noção de representação como um pressuposto teórico: como em Metz, “todo filme é uma representação”. Ou seja, para se atacar as concepções realistas, pressupõe-se que tudo deve ser pensado como representação. A crítica que aqui se faz a esta perspectiva não deve, no entanto, ser entendida como uma forma de recuperação da idéia segundo a qual o registro cinematográfico seria objetivo, mas sim como uma forma de questionar a representação como um pressuposto absolutamente necessário para pensarmos o

<sup>14</sup> Essa polêmica colocou em oposição, no final dos anos 60 e início dos 70, os “herdeiros” dos realistas e seus críticos. De um lado, estavam aqueles que, como Marcelin Pleynet, atacavam a idéia de que o cinema produzia um registro objetivo ou uma representação supostamente privilegiada da realidade, e afirmavam que “o aparelho cinematográfico é um aparelho puramente ideológico. (...) A câmera é incapaz de estabelecer qualquer relação objetiva com o real” (BONITZER, 1986: 12). Do outro lado, se encontravam os que, como Jean-Patrick Lebel, defendiam a idéia de que “o aparelho cinematográfico é ideologicamente neutro. Ele reproduz mecanicamente a percepção ocular natural. A câmera relata objetivamente o real visado” (BONITZER, 1986: 12). Para uma discussão mais detalhada e crítica da polêmica entre as revistas francesas de cinema, ver: XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*, pp. 123-138; AUMONT, Jacques. *A Imagem*, pp. 182-185 e pp. 216-219; BONITZER, Pascal. *Le Grain de Réel*, in *Decadrages*, pp.11-28; LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Ed. Estampa, 1972; COMOLLI, Jean-Louis. *Technique et Ideologie*, in *Cahiers du Cinéma* nº 229 a 240, 1971-1972; BAUDRY, Jean-Louis. *Efeitos Ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, in XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*, pp. 383-399.

<sup>15</sup> Tal objeção se encontra no artigo “Les impasses de la Sémiologie – le mouvement de l’effet perspectif”, publicado por Jean Mitry em *Cinématographe*, nº 94.

documentário. Como veremos adiante, este pressuposto acaba nos conduzindo a compreender as relações que o documentário pode estabelecer com o real como pautadas por um modelo de conhecimento cujo elemento principal é a representação.

Considerar o cinema e, especificamente, o documentário como uma forma de “representação” cumpriu, portanto, um papel estratégico para a crítica ao realismo: evidenciar as diferenças entre o que é da ordem do real e o que é da ordem do discurso, da representação, e eliminar o idealismo que pretendia apagar essas diferenças. Quando Nichols afirma, por exemplo, que “documentários sempre foram formas de *representação*, nunca janelas transparentes para a 'realidade'”<sup>16</sup>, ele estabelece sua filiação a essa corrente teórica e crítica que, sem questionar as implicações que a noção de representação comporta, ou percebê-la como um pressuposto, dela se valeu para atacar os “mitos realistas”. Se as idéias de Metz, Comolli ou Bonitzer muito influenciaram, posteriormente, teorias importantes do documentário, conduzindo-as a questionar com propriedade, como vimos, a “superioridade ontológica” do documentário e o idealismo da concepção realista que o cercava, elas também lhes criaram embaraços significativos<sup>17</sup>. Como apontou Nichols, essas idéias não deixaram, por exemplo, muito espaço para pensar a especificidade do documentário ou a sua “existência institucional”. Além disso, também não contribuíram para que se pudesse pensar o documentário como alguma outra coisa que não uma representação – o que, por sinal, não chegou a ser um problema para Nichols. Dificilmente se colocou sob suspeita a validade ou o interesse do axioma segundo a qual o documentário é uma representação. Também não se questiona se a relação que o documentário estabelece com o mundo precisa ser tomada, necessariamente, como a que existe entre uma “representação” e um “objeto representado”. Ou ainda, o quanto é a própria idéia de “representação” que torna necessário discutir a relação do documentário com o real sob a ótica ou o viés de uma possibilidade de objetividade ou de “adequação” entre ambos – seja para afirmar tal possibilidade, seja para negá-la.

---

<sup>16</sup> Cf. NICHOLS in ROSENTHAL, 1988: 49. Tradução e grifo próprios.

<sup>17</sup> Ver, por exemplo, a introdução de Alan Rosenthal à sua coletânea sobre documentário *New Challenges for Documentary*, pp.11-18, especialmente as páginas 12-13.

## 2.0 A REPRESENTAÇÃO E A SUA CRÍTICA

Seria necessário, então, fazer, não tanto a crítica das formas de representação (de sua ideologia ou de seu discurso), mas a crítica da representação como um pressuposto teórico, ou seja, a crítica da idéia de representação, de seu uso, de suas implicações e limites dentro da teoria do documentário. Dizer que um documentário é uma “representação”, não significa apenas dizer que ele é uma construção discursiva e subjetivamente estruturada – diferente, portanto, da própria realidade. Essa pressuposição carrega consigo também a idéia problemática de que, como representação, o documentário “substitui” alguma coisa (a realidade?), “presentifica-a”, ocupando seu lugar lá onde ela não mais se encontra. A idéia de “substituição” (alguma coisa que ocupa o lugar de outra<sup>18</sup>) está implícita na idéia de representação. É o que se supõe, por exemplo, quando consideramos que uma fotografia “representa” uma pessoa, ou que uma palavra “representa” uma determinada idéia ou ação. Toda representação supõe, além de um sujeito que a “constrói”, um objeto por ela representado, um modelo que ela busca “copiar” – a idéia de cópia está, assim, assimilada à idéia de representação.

Nichols nos dá três significados que se aproximam de tal conceituação de representação. O primeiro – que ele considera o de uso mais generalizado na crítica cinematográfica – se relaciona com as noções de similitude, reprodução, cópia e modelo – a “representação em si”, como ele diz (1997: 154). Mas o verbo *representar* também pode ser usado quando se fala em “representar politicamente um grupo ou classe *substituindo-o* ou atuando em seu nome” (1997: 154). Em um terceiro sentido, representar significa “expor um *fato*, etc, ante outro ou outros através do discurso; (...) uma declaração ou narração que procura transmitir uma idéia ou impressão de forma concreta (...) com objetivo de influir na ação ou na opinião” (1997: 154). Neste caso, Nichols ressalta que representar “tem mais a ver com a retórica, a persuasão e a argumentação do que com a similitude ou a reprodução” (1997: 154), mostrando que a idéia de representação não está necessariamente ligada à de semelhança. Nichols afirma ainda que “o documentário nos oferece representações ou similitudes fotográficas e auditivas *do mundo*” (1997: 154). Podemos considerar “o mundo”, neste caso, como o

---

<sup>18</sup> Ver, por exemplo, sobre essa questão, o verbete “representação” de Leonor Arfuch in ALTAMIRANO, 2002: 206.

objeto da representação documental. Confirmando o sentido de “substituição” implícito no termo representação, Nichols também afirma que “o documentário representa os *pontos de vista de indivíduos, grupos ou entes*, que vão de um realizador solitário como Flaherty, ao governo de um Estado, passando pela rede CBS” (1997: 154)<sup>19</sup>, todos “sujeitos” da representação de “objetos” a que ele chama “pontos de vista”.

Esta idéia de substituição, ou de referência, implícita no conceito de representação também é destacada por Jacques Aumont. O autor define *representação* como “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 1993: 103). Como ilustração, Aumont cita o trabalho de um ator que “representa” um personagem em uma peça: o ator não é, evidentemente, o personagem que ele representa, mas dentro de um contexto dado (o palco teatral, a duração da peça), podemos considerar que este ator “faz-me ver e compreender ações e estados de alma relativos a uma pessoa imaginária” (AUMONT, 1993: 103). Trata-se de permitir ao espectador “ver ‘por delegação’ uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto” (1993: 105). A definição de Aumont já coloca em questão as dificuldades, os “limites”, da representação: o contexto restrito em que alguma coisa pode *representar* outra, o seu grau inevitável de convencionalidade (o ator não é, “evidentemente”, o personagem que ele representa) e a ausência de “semelhança” absoluta.

Para Aumont, um dos problemas centrais da noção de representação é, justamente, saber em que medida ela visa ser confundida com o que representa. E, também, saber o quanto há de arbitrário e o quanto há de motivado em uma representação (1993: 103-105). Para a análise empreendida aqui, não parece importar muito saber se a representação é motivada ou convencional, mas saber que a idéia de representação supõe implicitamente a existência de um sujeito e um objeto previamente dados. No entanto, a questão da motivação ou da convencionalidade da representação só parece possível devido, justamente, à suposição da existência de um objeto para a representação. O que está em questão quando se pensa se a representação é convencional ou motivada é a natureza de sua relação com o objeto. O que está em questão é a avaliação da adequação entre a representação e o que ela supostamente representa. Ou seja, é sob que aspectos que se pode considerar a legitimidade e a

---

<sup>19</sup> Traduções e grifos próprios.

“veracidade” da representação em relação a um objeto proposto, tomado, de alguma forma, como modelo. O problema é que a avaliação da adequação entre objeto e representação acaba conduzindo, especialmente na teoria do documentário, à inevitável constatação da “inadequação” da representação, da necessidade do espectador aceitar sua arbitrariedade, seu “contexto limitado”, sua “insuficiência” frente ao objeto.

Essa é, justamente, uma das questões principais da “crítica da representação” realizada pelo modernismo: avaliar a representação pela perspectiva de sua convencionalidade, de sua “deficiência” fundamental em relação àquilo que ela supostamente pretende representar, substituir. Desde, pelo menos, os cachimbos de Magritte (o desenho de um cachimbo não é um cachimbo), que a identidade entre a representação e seu objeto vinha sendo questionada pela pintura moderna, fazendo da evidência de que a representação não é o objeto, a razão da própria pintura, da própria “representação”. Segundo Pascal Bonitzer, haveria “uma duplicidade intrínseca à representação, que o classicismo se esforçou para reduzir, e que é o sintoma da modernidade” (BONITZER, 1986: 69):

É que a representação opera sempre em uma dupla direção contraditória: em direção à coisa, pelo viés da semelhança, e em direção à sua ausência, pela miragem, o falso prestígio que ela constitui. Ela coloca, assim, o espectador frente a seu desejo – de que haja alguma coisa em vez de nada – só para lhe demonstrar que é simultaneamente que “alguma coisa” e “nada” são dados, na emergência escandalosa do simulacro. E sobra para o espectador se virar com as liberdades que o simulacro toma, quando este deixa de se comportar como um reflexo obediente<sup>20</sup>.

O que Bonitzer coloca, com estas afirmações, é que a representação é “problemática”, já que ela está sempre entre uma “sugestão convencionalizada” do objeto, a fabricação de uma semelhança, e a insuficiência desta semelhança em relação às múltiplas características do próprio objeto. Por mais semelhante que seja, o cachimbo pintado por Magritte continua não sendo um cachimbo porque, como diz o pintor, “não se pode enchê-lo”. O “objeto” só poderia ser representado segundo determinadas convenções e às custas de sua “integridade”, de sua própria materialidade ou

---

<sup>20</sup> Cf. BONITZER, 1986: 69. Tradução própria.

“realidade”. Como afirma Gombrich, “é tão complexa a informação que nos chega do mundo visível, que nenhum quadro pintado poderá abrangê-la toda” (GOMBRICH, 1986: 79). Como consequência, toda representação apresentará sempre de forma “trucada” a realidade. Para Jacques Aumont, “no próprio processo da representação, a instituição de um substituto, há muito de arbitrário que se baseia na existência de convenções socializadas” (AUMONT, 1993: 103). Já segundo um autor mais radical, como Nelson Goodman – para quem qualquer signo (uma imagem, uma palavra) pode “representar” qualquer objeto, se assim se decidir, sendo dispensável, portanto, a semelhança entre o objeto e aquilo que o representa (AUMONT, 1993: 104) –, essa arbitrariedade é inevitável, e está igualmente presente em qualquer “sistema de representação”, mesmo os que utilizam formas “altamente semelhantes”, como o cinema e a fotografia. No âmbito das artes plásticas, a eventual aceitação desta visão está fundada no reconhecimento (muito difundido pela modernidade) de que a representação pictórica tem um amplo caráter simbólico, o qual ultrapassa a necessidade da semelhança absoluta ou da exatidão (desde a Antigüidade, duas conchas podem “simbolizar” dois olhos na ausência destes<sup>21</sup>), e acolhe muito bem a convencionalidade ou a arbitrariedade de suas matérias de expressão.

No campo da teoria do documentário, este reconhecimento se deu em meio a dificuldades maiores, em razão da força que sempre tiveram as suposições de uma adequação direta e verdadeira entre o documentário e seu suposto objeto, a realidade, não apenas junto ao senso comum (e às reverberações das concepções realistas), mas também junto a grande parte da tradição da prática documentária. Em função disso, a “inadequação da representação” documentária do mundo só adquiriu o caráter de uma “evidência” à medida que, como vimos, diversas abordagens críticas afirmaram que o documentário é muito menos uma “porção da realidade” do que uma imagem construída, e que o cinema não é um “instrumento fiel de reprodução do real”. As reflexões de Nichols, por exemplo, sobre as convenções do realismo documentário apontam para os “limites” de toda representação, para o que “não se pode representar”, para tudo aquilo que faz da representação documental uma representação “inadequada”, “problemática”, tanto em relação a seu “objeto”, quanto a seu “sujeito” e a seu “espectador”:

---

<sup>21</sup> Cf. o exemplo citado por Gombrich em 1986: 97.

Como pode uma representação ser adequada àquilo que representa? Como se pode representar em um filme a luta do sindicato Solidariedade, em especial quando o realizador não pode viajar à Polônia (tema de *Far from Poland*)? Como pode o espectador tomar consciência deste problema de modo que nenhum mito sobre a capacidade de conhecimento do mundo, sobre o poder do *logos*, nenhuma repressão do invisível e *do que não se pode representar* oculte a magnitude daquilo que “todo realizador sabe”: que toda representação, por mais imbuída que esteja de significado documental, continua sendo uma fabricação? É inevitável que as pessoas *representadas* em um filme que coloca um problema semelhante não possam ser assimiladas pelas convenções do realismo.<sup>22</sup>

Estas afirmações deixam claro como se procurou reconhecer que o realismo documentário e suas convenções não são capazes de reproduzir nenhuma realidade “fielmente”, ou seja, sem utilizar artifícios e fabricações. Nichols levanta uma série de “problemas práticos” que revelam a “inadequação” fundamental de toda representação: a existência de determinadas características do “objeto” que são da ordem do não-representável, do invisível (do virtual, talvez, como veremos); a possibilidade limitada de controle e ação por parte do realizador (que não pode “viajar à Polônia”, *habitat* de seu tema) e a sua consciência sobre as condições “epistemológicas” de seu trabalho (“todo realizador sabe que toda representação é uma fabricação”); as expectativas e o saber do espectador em relação à “representação” que lhe é oferecida. Todos estes fatores tornariam a “representação documentária” essencialmente “problemática”, “inadequada”. A estes problemas também se poderiam juntar outros, igualmente específicos da prática do documentário, como os que dizem respeito aos efeitos da presença/interferência da câmera sobre o que é filmado, aos diversos acordos que devem ser feitos para permitir a filmagem, às maneiras de se posicionar, de iluminar, de enquadrar, ou até mesmo, ao que deve ser filmado ou não (WINSTON in ROSENTHAL, 1988: 21). Tudo isto levantou o questionamento, tanto de setores da teoria quanto da prática do documentário, das suposições e dos condicionamentos que antes eram tomados como “não-problemáticos” pelo realismo documental. Cineastas como Jean Rouch se preocuparam com as dificuldades intrínsecas da filmagem

---

<sup>22</sup> Cf. NICHOLS, 1997: 94. Tradução e grifos próprios.

documental no que diz respeito a questões como a da influência do “observador” sobre o “observado”. Da mesma forma, críticos como Brian Winston, especialmente em seu artigo *Documentary: I Think we’re in Trouble*, apontaram como o fato de a realidade ser selecionada e alterada pela presença do cineasta e pelas necessidades técnicas dos equipamentos inviabilizaria a suposição realista de um acesso direto e não intermediado ao real. É o que podemos notar no seguinte trecho do artigo citado:

O trabalho crucial de moldagem do filme em uma forma culturalmente satisfatória – a necessidade de ignorar a seqüência do material bruto, de articular cortes, de construir clímax, de remover ou adicionar sons, comentário e música, legendas – levanta mais questões sobre o quanto de “real” sobra quando o processo de “dramatização” se completa.<sup>23</sup>

Aqui, as particularidades do processo de transformação do material registrado em filme são tomadas como evidência dos problemas da representação no documentário, da impossibilidade de qualquer adequação definitiva e suficiente entre a “representação” e seu “objeto”. Esta crítica enfatiza a necessária interferência de um sujeito-realizador para resolver questões como a da seleção, por exemplo, das imagens de arquivo ou dos testemunhos que serão usados para criar a “forma culturalmente satisfatória” de que fala Winston. A subjetividade e a arbitrariedade presentes nessas escolhas e interferências tornariam sempre suspeita qualquer pretensão de autenticidade ou de neutralidade, assim como qualquer tentativa de instituir evidências de mundo através de artifícios realistas.

Apesar da inegável legitimidade destas alegações, a crítica da representação documentária criou uma grande dificuldade de se avaliar positivamente a prática documentária, sem que se retornasse a uma concepção realista, que poderia ser compreendida como mais ingênua ou romântica. Essa dificuldade, no entanto, não pode ser tanto fruto das particularidades da prática documentária ou da técnica cinematográfica, quanto parece. Ao contrário, ela decorre, muito mais, das suposições e expectativas socialmente estabelecidas (o documentário deve “representar o real”) e das elaborações e conceitos usados por determinadas teorias e análises (“o documentário é uma representação”).

Poderíamos ver um exemplo concreto destas dificuldades em um tipo de

---

<sup>23</sup> Cf. WINSTON in ROSENTHAL(org.), 1988: 22. Tradução própria.

crítica que se concentrou em apontar a “manipulação” existente no documentário, em particular, e no cinema, em geral. Esta “crítica da manipulação” se ocupava de relatar casos em que, ou o documentário utilizava as particularidades de sua técnica para, propositadamente ou não, “distorcer a realidade”, ou ele se mostrava “tecnicamente” incapaz de representá-la, por mais honestamente que tentasse. Eventualmente, também procurava mostrar como o cinema podia cometer “equívocos” ao abordar períodos históricos mais distantes, ou como ele podia produzir estereótipos ao “representar” culturas desconhecidas ou “exóticas”. São inúmeras as análises existentes sobre “filmes de propaganda” de diferentes nacionalidades (americanos, ingleses, alemães, russos, brasileiros), que cumpriram determinados papéis ideológicos e persuasivos em suas “representações da realidade”. Esta crítica da manipulação se fez possível, primeiramente, porque acreditava que os documentários poderiam ser tomados, se não como meios puramente objetivos de “representação da realidade”, mas como evidências que permitiriam acesso à compreensão das “ideologias que os fabricavam”. Da mesma forma, essas “ideologias” precisavam ser compreendidas como sujeitos ativos e eficazes, dotados de uma total onipotência para produzir qualquer efeito desejado e para controlar emoções e desejos do espectador.

Mas o que fundamenta mais fortemente este tipo de crítica é a pressuposição disseminada de que o documentário é uma forma de *representação* que, além de ser “manipulado” por um sujeito-ideologia onipotente em seu discurso, também tem um objeto previamente determinado na realidade. A noção de representação, aplicada ao documentário, nos induz à noção de manipulação, já que a primeira supõe, necessariamente, a existência de um “objeto da representação”, fixamente determinado – no fundo, tão “representável” quanto “manipulável”. Como vimos, não se pode falar em representação sem entender que *alguma coisa* é representada, ou seja, sem atribuir à representação um “objeto”. Designar um objeto para a representação, por sua vez, implica em considerá-la passível de um julgamento de sua adequação ou coerência em relação ao objeto suposto – especialmente quando se considera que este é um objeto inteiramente “real”, sem virtualidades. Desta forma, é porque a noção de representação supõe, implicitamente, um objeto, um modelo (um real que se supõe previamente dado por inteiro), é que se pode falar na sua “inadequação”. O “objeto” da representação funcionaria como esse modelo ao qual a representação deve ser comparada. A suposição

da existência deste objeto-modelo é, portanto, uma consequência – e paradoxalmente, ao mesmo tempo, uma causa – da suposição de que o documentário é uma representação.

Um primeiro problema da crítica da manipulação estaria, então, na “designação” de um objeto-modelo para a representação. Mas, além disso, estaria também, e principalmente, na suposição de que este objeto é alguma coisa pronta, previamente dada, dotada de uma identidade unívoca. Alguma coisa que guarda uma semelhança irrevogável consigo mesma, e que a representação-cópia deve espelhar. Quando Nichols nos diz, por exemplo, que “o documentário *representa* os pontos de vista de indivíduos”, ele pressupõe que existam, previa e independentemente, “pontos de vista” a serem representados. Como se estes pontos de vista formassem uma imagem que já existe e que vai ser revelada pelo documentarista, como a imagem que surge ao montarmos um *quebra-cabeça*. A imagem já estaria lá antes que se comece o trabalho, desordenada e espalhada em vários fragmentos, mas já totalmente definida. É essa concepção, que vê a realidade como a imagem previamente existente de um quebra-cabeça, que sustenta tanto a noção de representação, quanto a de manipulação. Não se coloca em questão se os “pontos de vista” só ganham “existência” no processo de sua produção (seja esta considerada ou não uma representação), nem se aquilo a que chamamos, usualmente, “realidade” é mesmo um “objeto” tão concreto, como uma imagem em um quebra-cabeça, cuja única dimensão é a sua materialidade. Esta é uma forma eminentemente retrospectiva de pensar: após a conclusão da fatura da “representação”, é possível apontar aquilo que nela aparece concretamente como sendo o objeto visado desde o início. Mas esse não é exatamente o caso, mesmo quando se trata de fatos ou personagens históricos. Pois, ainda que, a princípio, se possa dizer que os fatos e personagens históricos preexistem a suas “representações” e são independentes delas, a história só pode ser “representada” por meio de narrativas e argumentações, que, estas sim, não preexistem à sua própria organização audiovisual.

É justamente em razão disto que se tem dito, por sinal, que o cinema (inclusive sob sua forma “documentária”) manipula a história e o conhecimento científico<sup>24</sup>. Sustenta-se que, muitas vezes, as argumentações ou narrativas

---

<sup>24</sup> Sidney Ferreira Leite, legítimo representante de uma ainda sobrevivente crítica da manipulação, declara, por exemplo, que “os filmes, na maioria das vezes, são péssimos professores de História”, ou ainda, a respeito dos “filmes de dinossauros”, que “o cinema do século XX (...) descreveu a história

desenvolvidas pelos documentaristas não respeitam a “verdade histórica”, baseiam-se em estereótipos ou produzem distorções em função de interesses político-ideológicos ou de “pura desinformação”. Este é o tipo tradicional de afirmação que caracteriza a crítica da manipulação, e que lhe coloca um segundo problema: a determinação interessada de um critério externo de julgamento da veracidade da “representação”, a partir do qual se poderia determinar a existência ou não de “manipulações”. Geralmente, a objeção que os críticos da manipulação e os historiadores fazem aos “documentários históricos” pode ser explicada pelo fato de os historiadores não reconhecerem, nestes filmes, suas próprias elaborações e conclusões. Quando as reconhecem, podem, eventualmente, enaltecer a “fidelidade histórica” do filme, mas apenas porque, nestes casos, a “representação” se submete ao “objeto” e à imagem pressupostos e, principalmente, ao modelo de verdade e ao critério de julgamento estabelecidos pelo crítico. Desta forma, considera-se, de uma só vez, que o documentário faz “representações do mundo histórico” (sendo este seu “objeto”), e privilegia-se um critério ou modelo de julgamento particular, considerando-o superior e definitivo frente a outros possíveis: neste caso, o saber estabelecido pelos historiadores, a História, compreendida como “disciplina acadêmica institucionalizada”. Em outras palavras, supõe-se que o documentário deve ter o mesmo “objeto” da representação da história realizada pelos historiadores. Deve, portanto, conduzir, igualmente, às mesmas conclusões que obtiveram os historiadores. Isso nos mostra como a própria noção de *adequação*, de verdade histórica, é, nestes casos, uma noção “exterior”, como ela depende da determinação de um saber, que não pertence ao próprio campo da expressão audiovisual, e como a crítica da manipulação depende deste saber exterior.

A maior dificuldade em que cai este tipo de crítica é, então, o estabelecimento de um critério de julgamento exterior universalmente válido, que deve servir como instrumento para “medir” a adequação do objeto à representação. É normal que os historiadores usem a História como este critério, supondo, é claro, que a História, ou qualquer outra área de conhecimento, seja alguma coisa tão uniforme a ponto de ser desprovida de conflitos e desacordos internos. Supondo, igualmente, que a recepção e a interpretação das “mensagens” que os filmes nos trazem também não mude historicamente. Mas, se nem mesmo o “conhecimento científico” estabelecido por uma

mesma disciplina é unívoco, o que se pode dizer do conjunto do conhecimento humano e das perspectivas de interpretação possíveis? Da mesma forma, é muito comum que os documentaristas, desejosos de se aproveitarem do respaldo da autoridade socialmente reconhecida dos historiadores, tentem se apropriar do discurso destes últimos para conferirem “veracidade histórica” a seus filmes e a seus próprios discursos. Não será, então, a crítica da manipulação a decorrência desejável de um acordo tácito entre aqueles que desejam “representar a realidade”, mas, como diz Nichols, sabem que toda representação é uma fabricação – e precisam, portanto, de legitimação –, e aqueles que detêm a autoridade sobre um saber estabelecido, mas sabem que o reconhecimento desta autoridade é sempre conflituoso e provisório – e precisam garanti-lo, ampliando seu controle e sua influência sobre quantas áreas da atividade humana for possível?

A crítica da representação conduz, inevitavelmente, à conclusão niveladora da onipresença da manipulação. Isso porque, dada a multiplicidade de perspectivas possíveis para a avaliação de uma representação qualquer, facilmente podemos ser conduzidos à constatação da presença de algum tipo de manipulação em qualquer filme. Radicalmente falando, de algum ponto de vista deve ser possível detectar “manipulações” em todo filme. À pergunta, totalmente retórica por sinal, “o cinema manipula a realidade?”, então, é praticamente impossível não responder “sim”, por, pelo menos, duas razões. Primeiro, porque, quando se faz tal pergunta, se supõe implicitamente que a “realidade” é o “objeto” do cinema. E como objeto, a realidade não pode ser “representada” sem que haja artifícios, arbitrariedades, manipulações. Segundo, porque não há como estabelecer “o que é a realidade” a partir de um critério de julgamento único e segundo o qual se ateste, definitivamente, a adequação ou a inadequação da sua “representação”. Assim, sempre haverá algum critério externo, um momento histórico, uma ideologia segundo os quais a representação é inadequada, manipulada, deixando como conclusão que toda representação empreende, de alguma forma, uma “manipulação da realidade”, uma manipulação de seu objeto. Que cinema político, por exemplo, poderia escapar do rótulo de “propaganda”, se sempre haverá uma perspectiva ideológica antagônica pronta a apontar-lhe as distorções e manipulações da realidade? O que dizer ainda das possibilidades de “representação” de uma cultura ou de uma raça? O que poderia ser considerado uma imagem positiva de uma cultura para um grupo, em um momento histórico, pode não sê-lo para outro, em

outra época, porque este julgamento envolve “a natureza relativa da moralidade” (STAM, 2003: 304).

O maior impasse da crítica da manipulação está no fato de que seu horizonte final tende a ser esse “valor relativo” de toda manipulação, associado a uma crença na “realidade do objeto” equiparável àquela das concepções realistas do cinema<sup>25</sup>. Por valor relativo da manipulação, deve-se entender a necessidade de designação de um critério somente *relativo* a que se pode determinar a manipulação de determinada representação. Ao mesmo tempo, esta designação nunca deve ser evidenciada por aquele que a empreende, já que o critério estabelecido não pode aparecer como tal, como um entre muitos possíveis: ele deve se “confundir” com a própria realidade. Ou seja, para quem julga a manipulação presente nos filmes, o critério-modelo de verdade não pode ser identificado como um critério apenas. Ele deve ser considerado inerente à própria realidade do objeto, daí a necessidade de uma crença profunda na sua “realidade”. A crítica da manipulação continua, portanto, a supor, tal como os realistas, mais que uma possibilidade de espelhamento entre “a realidade e a sua representação”, a existência de uma “realidade-objeto” previamente fixada, ou não seria possível apontar erros e distorções nas representações. A diferença é que, para os críticos da manipulação, as concepções realistas acreditavam na transparência da representação cinematográfica em sua relação com o mundo, enquanto que as concepções críticas consideravam essa relação como alguma coisa eminentemente “problemática”, “opaca”, daí a necessidade de apontar as manipulações. Mas ambos continuam a supor a realidade como alguma coisa preexistente e como modelo para a “representação”.

É, justamente, a noção de representação que aproxima, apesar de todo o aparente antagonismo, as concepções realistas e seus críticos, uma vez que ambos a pressupõe – seja para afirmar um nexos direto entre a representação e seu objeto, seja para negá-lo. De alguma forma, a preocupação dos que criticavam o realismo era “resguardar” o objeto, a realidade, atuando onde o idealismo realista tinha falhado: a identificação da intervenção causada pela subjetividade e pela ideologia, pelos recortes

---

<sup>25</sup> Robert Stam afirma, a respeito da crítica da representação de estereótipos culturais, étnicos ou raciais no cinema, que há, por parte desta crítica, uma obsessão pelo “realismo”, uma crença fundamental na “realidade”, que tende a reduzir tudo a “erros” e “distorções”, “como se a ‘verdade’ de uma comunidade fosse não problemática, transparente e facilmente acessível, e como se as ‘mentiras’ sobre ela pudessem ser facilmente desmascaradas” (STAM, 2003: 303). Se considerarmos este ponto de vista, podemos ver que o problema não está apenas nas “representações”, mas também nos critérios que se escolhe para julgá-las.

e pontos de vista do sujeito sobre o mundo representado. O alvo desta crítica não é, portanto, o realismo, a possibilidade da representação do real, mas a representação, sua inadequação fundamental para refleti-lo, e os perigos de sua forma degenerada, a manipulação. Sob este ponto de vista, a crítica ao realismo seria apenas uma versão mais sofisticada e menos “ingênua” do realismo, já que, em ambos os casos, o que está em questão é a representação (problematizada ou não) da realidade. Para a crítica da manipulação, no entanto, se apresenta um problema a mais: tornar compatíveis os níveis de incredulidade do espectador às “manipulações” aceitáveis segundo o critério de julgamento que se adota, e segundo aquilo que passa a ser considerado como “a realidade”. Ou seja, tanto as ditas “representações da realidade” (os documentários), quanto o julgamento da adequação destas representações (as críticas), devem conjurar ou cooptar a incredulidade do espectador disseminada pela variedade de perspectivas, experiências, referências individuais, e pela historicidade da recepção e das interpretações.

### 3.0 REPRESENTAÇÃO, MANIPULAÇÃO, SIMULAÇÃO

Só um realista radical pode, assim, ser um crítico perspicaz da representação, da manipulação. Tanto que mesmo André Bazin já “problematizava a representação documentária” quando declarou que, em um documentário de aventura e exploração como *O Continente dos Deuses*, os realizadores “procuram constantemente fazer com que esqueçamos a presença da equipe de cinegrafistas e nos apresentam como sinceras e naturais, situações que não poderiam sê-lo”(BAZIN, 1991: 44-45). Bazin se referia ao problema que surgia ao se pretender mostrar, em primeiro plano, “um selvagem cortador de cabeças”: o fato deste não ter cortado a cabeça do operador, implicaria obrigatoriamente que o indivíduo não era um “selvagem” (1991: 45). Como definir essas declarações de Bazin? Como as de um realista ou de um crítico da representação? É claro que o que está efetivamente em questão, aqui, não é “re-classificar” autores, mas pensar que o realismo e a sua crítica estão juntos, de forma quase indissociável. Talvez nunca tivesse havido qualquer forma de pensamento realista sem uma crítica que o nutrisse e regulasse “de dentro”. O pressuposto da representação, por exemplo, é afim às teorias realistas e aos seus críticos, e essa afinidade acaba formando também um campo comum de questões, problemas e limites teóricos. Pensar o documentário como representação implica, de saída, considerar apenas um número determinado de questões, em detrimento de outras, e uma perspectiva particular intimamente ligada aos conceitos adotados. Produz-se, assim, uma “impotência” para pensar, de uma outra forma, o documentário – impotência de que o próprio pensamento não dá conta, ou seja, que ele mesmo, tal como se estrutura, é incapaz de pensar.

A questão da “referência histórica” no documentário, por exemplo, se tornou um ponto central para muitas teorias (seja para afirmar a sua possibilidade, seja para negá-la) porque, como vimos, estas se utilizaram estruturalmente da noção de representação. Essa noção é estrategicamente interessante se o que se coloca em pauta é a relação de uma forma de expressão audiovisual (o cinema) com um objeto determinado (o mundo histórico, a realidade). Ao mesmo tempo, se a noção de representação é tão cara a várias teorias, é porque ela é adequada a questões muito visadas, como a da referência histórica – seja para negar a objetividade ou a veracidade desta referência, seja para afirmá-las. O que a utilização da noção de representação na teoria do documentário nos sugere, afinal, é que o discurso sobre o documentário –

mesmo quando pensamos em uma abordagem complexa, criteriosa e inovadora como a de Bill Nichols – ainda tem, em geral, precisado passar por pressupostos que criam muitas dificuldades, como os de *realidade* e *representação*. Noções como “realidade” e “representação” estão extremamente desgastadas por um uso que as banaliza e reduz, simplificando conclusões e tomadas de posição. Tais noções implicam, também, diversos problemas e aporias porque não são colocadas em questão no que diz respeito, justamente, a seu caráter de pressupostos teóricos. Geralmente, não se reflete sobre o que implica utilizar tais termos, nem a que considerações ou conclusões se pode chegar através deles. Também não se costuma questionar se estas conclusões só são possíveis devido aos pressupostos usados, nem se os limites ou dificuldades de determinado pensamento não são decorrências do uso dessas mesmas pressuposições esquecidas. As dificuldades da “crítica da manipulação”, como vimos, surgem, em grande parte, do uso da noção de representação ou da pressuposição de que o documentário é uma representação.

A objeção aqui levantada não se dirige, no entanto, ao fato de haver pressupostos em determinado discurso ou pensamento – o que é perfeitamente aceitável em qualquer elaboração analítica, teórica ou filosófica, digamos. A objeção se dirige às características particulares de determinados pressupostos, às implicações e conseqüências que o uso destes pressupostos específicos estabelece, e igualmente à impotência de reflexão que eles determinam. O problema é que um pressuposto permite pensar uma questão em determinada direção, mas impede de pensá-la em outras. As teorias do documentário comportam, tradicionalmente, uma série de pressupostos e “mitos” ligados a algumas noções que o impedem de sair dos limites de uma estruturação teórica cujas feições se encontram intimamente condicionadas pelos próprios pressupostos. Um destes pressupostos é o que considera, como vimos, que o documentário é uma “representação”. Trata-se, neste caso, de um pressuposto porque toma-se como universalmente conhecido o que quer dizer *representação*. Não que falem conceitos e definições, ou que se julgue que apenas poucas pessoas sabem o que este termo significa. Mas, a partir do momento em que se tomam esses conceitos e definições como autônomos, independentes e constantes dentro de um domínio estabelecido de saber, passa a ser prescindível dizer o que se pressupõe com os conceitos pressupostos. Considerar o documentário como uma representação ganha,

então, a dimensão de um “fato”, de alguma coisa por todos admitida, definitivamente assentada como um ponto de partida “naturalizado”. Um solo, que não precisa mais ser colocado em questão.

Não se cogita, no entanto, que o uso de determinado conceito pode ter servido, como vimos, a uma estratégia – atacar as suposições segundo as quais o documentário forneceria um acesso objetivo à realidade, por exemplo –, não sendo, de forma alguma, fruto de uma necessidade incontornável. Também não se tem suspeitado que considerar o documentário uma representação pode ter criado “obstáculos epistemológicos” e conseqüências teóricas – como, por exemplo, a centralidade da questão da “referência ao real”, do “realismo histórico”, como mencionado acima. Não que não seja legítimo ou viável pensar o documentário como *representação*. A crítica da representação desenvolveu um importante trabalho neste sentido, e pôde, como vimos, questionar os “mitos realistas” do cinema através da noção de representação. Esta crítica se dirigia ao idealismo e à ideologia da teoria realista, às suas insuficiências, limites, impossibilidades, e às convenções e eventuais “inadequações” do sistema dominante de representação. Mas ela não se ocupou de uma reflexão sobre a própria idéia de representação, nem se preocupou com as conseqüências de tomá-la como um pressuposto. Em grande parte, esta crítica permaneceu ainda dentro dos limites tradicionais das possibilidades de consideração do documentário, já de certa forma estabelecidas pelo próprio realismo, em função de suas pressuposições teóricas.

Como vimos, é difícil evitar uma avaliação negativa do documentário se continuarmos a falar em “representação”, já que isto conduz, freqüentemente, à constatação da existência de “manipulações”, “inadequações” e às possíveis desqualificações subseqüentes. O que se busca aqui, então, não seria apontar as “inadequações da representação documentária”, como fez a crítica da representação/manipulação, mas a “inadequação” (as dificuldades implicadas pelo seu uso) da noção de representação para a teoria do documentário, evidenciada por aquilo que ela faz pressupor – a realidade como objeto, o documentarista como sujeito, o documentário como representação. Apontar apenas as “inadequações” ou “deficiências” da representação seria, por exemplo, limitar-se a inverter a questão da referência ao real, sem, contudo, encará-la sob outra perspectiva ou deslocar o seu centro de discussão. Seria, também, permanecer dentro da “crítica da manipulação”, e insistir numa

concepção eminentemente negativa do documentário. Também não se trata de dizer que deveríamos abandonar a noção de representação, porque *não seria mais possível representar*, dadas certas condições específicas da produção de imagens em nossos dias. Essa perspectiva identifica, como faz Jean Baudrillard, uma despotencialização quase generalizada da imagem atualmente, substituindo a noção de representação pela noção – talvez ainda mais negativa e igualmente problemática para se pensar o documentário – de *simulação*. Para Baudrillard, não haveria mais lugar, em nossos dias, para a representação enquanto tal. Devido à “ausência cada vez mais definitiva de diferenciação entre imagem e realidade” (BAUDRILLARD apud NICHOLS, 1997: 35), viveríamos em uma época de simulações sem limites, em que apontar as “manipulações” presentes em uma representação seria, pelo menos, insuficiente, num mundo em que a capacidade de referenciação das representações ao real teria desaparecido.

A simulação generalizada, que caracterizaria a contemporaneidade, teria colocado em cheque o “valor representativo” da imagem no mundo, a possibilidade efetiva *que ela teria tido de substituir o objeto*. Tal como outros autores, como vimos, Baudrillard também afirma que a representação se funda em um “princípio de equivalência do signo e do real” – ainda que esta equivalência seja utópica ou axiomática (BAUDRILLARD, 1991:13). A representação só pode salvar o modelo de conhecimento por ela estabelecido, porque tenta absorver toda manipulação/simulação interpretando-a como “falsa representação”. Como vimos, este “princípio de equivalência” é um dos principais problemas das teorias que usam a noção de representação para pensar a referência entre a imagem e o real. A crítica de Baudrillard, no entanto, não questiona este problema. Baudrillard, como outros autores, não coloca sob suspeita a suposição de que a referência que a imagem pode estabelecer com o mundo é, realmente, da ordem da “representação”. Pressupondo que a relação mais “justa” entre a imagem e o mundo teria se dado, quando ainda era possível, como uma representação, Baudrillard pode identificar “o fim da representação”, e de qualquer possibilidade de referência ao “real”, num mundo em que a imagem não se fundaria mais em uma relação com alguma coisa que não é ela própria. O regime de simulação absoluta em que nos encontraríamos teria, segundo o autor, aniquilado o princípio de equivalência, que caracterizava a representação, através da “*negação radical do signo*”

(1991:13). Teria, também, envolvido “todo o próprio edifício da representação como simulacro” (1991:13). No lugar da referência, da equivalência do signo e do real, a simulação teria instituído uma realidade mais real do que o real (“*hiper-real*”), onde não existe mais diferença entre os signos e os objetos reais. Se não há mais diferença, não há mais espaço para representação. Não há mais referente a ser representado: o real teria perdido seu caráter de “modelo” a partir do momento em que a simulação produziu um real-imagem mais real do que o real – uma “hiper-semelhança” de um “hiper-real” consigo próprio. O próprio real passou a ser modelizado, a ser criado conforme um modelo que o precede.

É isso o que Baudrillard denomina “precessão dos simulacros” – a realidade perdeu a sua antecedência de “modelo” em relação aos signos que se supõe representá-la. Baudrillard cita alguns exemplos dessa “precessão dos simulacros”. Assaltos e seqüestros de aviões são, de certo modo, assaltos e seqüestros de simulação, já que são criados de acordo com um modelo e uma “finalidade” mediáticos – a repetida repercussão de seqüestros e assaltos nos meios de comunicação – , inscritos que estão, por antecipação, “na decifração e na orquestração rituais dos *media*” (1991: 31-32). Da mesma forma, Baudrillard diz haver uma “estranha precessão” de um filme como *Síndrome da China* em relação ao acidente na usina nuclear de Three Miles Island, ocorrido pouco depois da estréia do filme. O real “acomodou-se, à imagem do filme, para produzir uma *simulação* de catástrofe” (1991: 73). Neste caso, Baudrillard considera que se há um acontecimento real, verdadeiro, o filme é este acontecimento e o acidente nuclear é o simulacro. Mas, para o autor, nem mesmo esta alternativa seria válida, já que “um não é o simulacro do que o outro seria o real: não há senão simulacros” (1991: 73). O real se tornou apenas um “alibi do modelo” (1991: 153). A simulação faria da representação apenas um de seus casos particulares. A indistinção entre o real e a imagem revelaria que a “era da representação” teria encontrado seu fim em um mundo de modelização e simulação.

Um dos problemas desta concepção é que ela parece apenas inverter a ordem da construção da referência na representação. Se antes o real era considerado o modelo a que a representação se referenciava, agora o simulacro é que vai servir de “modelo” para um real que, supostamente, deixou de existir enquanto tal, perdeu seu lugar para a simulação ilimitada, e também se tornou, portanto, um simulacro. Em todo

o caso, um modelo ainda subsiste. Além disso, trata-se de uma maneira de eliminar a dificuldade de se pensar a referência e as diferenças entre o real e a imagem. Esta é, justamente, uma das razões da crítica de Bill Nichols a Baudrillard. Nichols não se furta a pensar a questão da referência ao real, ainda que o faça utilizando a noção de representação. Para Nichols, “a separação entre a imagem e aquilo a que ela faz referência continua estabelecendo uma diferença importante” (NICHOLS: 1997, 36). E, da mesma forma, a história permanece sendo uma realidade com a qual teremos sempre que nos ver. Segundo Nichols, não estaria além do poder do documentário tornar acessível o mundo histórico “por meio de representações”, afirma o autor, ainda que, muitas vezes, “estas representações possam parecer mais propensas a morder sua própria cauda do que capazes de garantir a autenticidade daquilo a que fazem referência” (1997, 36). Nichols sustenta, contra Baudrillard, que apesar de podermos admitir, por exemplo, que a invasão de Granada seja comunicada e percebida muito mais “como a simulação de uma guerra que como uma guerra tal e qual” (1997, 36), continuam-se perdendo vidas em acontecimentos como este. Os mortos e desastres de guerra seriam uma prova de que há ainda um real, mesmo que obscurecido por trás de todos os simulacros e simulações. Nichols admite que a noção de simulação é um importante elemento para uma crítica da comunicação na contemporaneidade, uma vez que haveria uma inegável disseminação de clichês e “imagens em que não há nada para ver”. Mas admitir a sua existência, ainda que disseminada, não implicaria, necessariamente, concluir que não há mais qualquer possibilidade de estabelecer uma relação com o mundo. Para Nichols, apesar das simulações, o documentário ainda pode alcançar um tipo particular de “acesso à realidade”.

A noção de simulação é interessante e proveitosa para qualquer crítica à noção de representação, mas ela também é “problemática” para se pensar o documentário. A principal dificuldade da noção de simulação – pelo menos tal como Baudrillard a utiliza – é inviabilizar qualquer reflexão sobre possíveis formas de “acesso à realidade” por meio da intermediação de imagens e sons. Por que a questão da referência ao real só pode ser vista ou como equivalência/representação ou como degeneração/simulação? A noção de simulação não ajuda a reflexão sobre o documentário se ela desempenhar, simplesmente, o papel de “negativo”, de face degenerada da representação. Eliminar a noção de representação para substituí-la pela

de “simulação” não ajuda a superar a dificuldade de pensar a referência no documentário, pois insiste na “inadequação das representações”, dos filmes, dos documentários, em relação ao real (o “objeto”) que eles supostamente representariam. O problema, para se pensar de outra forma o documentário, não está tanto nas supostas deficiências das “representações” que seriam produzidas pelos filmes, mas na deficiência de noções, intimamente aliadas, como simulação, manipulação e representação, para pensar o documentário como uma prática e como uma força particular no mundo.

Neste sentido, não parece interessante sustentar que a representação não é mais possível, que “todas as coisas escapam à representação” (BAUDRILLARD, 1991: 136), que o documentarista não é capaz de “representar a realidade”, ou que o documentário, verdadeiramente, não existe, que só há ficções. Se pudéssemos dizer que o documentário não representa a realidade, não seria, de forma alguma, por ele ser incapaz de fazê-lo, nem porque se prestaria a infinitas manipulações e simulações que destruiriam e tornariam “ficcional” a realidade. Nem mesmo porque existiriam limites para a representação do mundo, para aquilo que nele é possível ou não de ser “representado”. Se pudéssemos dizer que o documentário não representa a realidade, seria porque ele não é, eminentemente, uma representação, porque representar não é a sua dinâmica. Não que não existam abusos, criações que possam ser vistas como mais problemáticas do que outras, ou cujo caráter “tendencioso” não possa ser apontado. Mas apontar a inadequação da noção de representação, e não apenas “as inadequações das representações”, pode sugerir outras formas de pensar estes problemas, bem como outros caminhos, outras questões e, inclusive, outros pressupostos e dificuldades. Seria preciso, então, a princípio não reduzir o documentário à representação, cujo objeto-modelo seria a realidade, o mundo histórico. Seria preciso, também, não mais pensar as relações realidade/imagem a partir da suposição de uma hierarquia do tipo modelo/cópia. As objeções de Nichols a Baudrillard levantam algumas hipóteses instigantes, neste sentido, como, por exemplo, a de admitir a possibilidade de que “nosso acesso à realidade histórica não se dê unicamente através de representações” (NICHOLS: 1997, 36). Haveria, aí, o reconhecimento de que existem particularidades na dinâmica da experiência humana, e na do próprio documentário, que não podem ser pensadas através do conceito de representação.

Um conceito que poderia, então, substituir a noção de representação dentro da teoria do documentário é o de *virtualização*. A noção de virtualização, ao contrário da de representação, não nos faria supor, diretamente, a existência de um sujeito e de um objeto prévios no documentário. Nem colocaria o mundo na posição de “modelo” que se procuraria copiar. Possibilitaria, também, contornar o problema acarretado pela suposição de que um documentário é uma representação com sujeitos e objetos dados. Entender o documentário como uma dinâmica de virtualizações e atualizações nos afastaria da idéia segundo a qual há um objeto-modelo previamente definido e inteiramente dado (como a imagem formada em um quebra-cabeça) que o sujeito-documentarista deve “representar”. Poderíamos deixar de supor que a “realidade” é o objeto do documentarista ao entender esta “realidade” a que o documentarista visa como, na verdade, um conjunto extenso e indeterminado de *virtualidades* coexistentes, que se atualizam, segundo determinadas condições, na produção concreta do filme. O conceito de virtualização, associado ao de *atualização*, inviabilizaria pensar a “realidade” como modelo e, por conseguinte, pensar o documentário como manipulação ou simulacro do real. Como virtualização, o documentário não tem um objeto prévio. Da mesma forma, poderíamos passar a entender o papel do documentarista – cujo discurso, ideologia e intenção são, geralmente, considerados precisos e definidos –, não como o de um “manipulador onipotente” de uma realidade previamente dada, mas como o de um entre vários elementos, que deve se integrar aos outros que eventualmente atravessarem a virtualidade estabelecida, e que também comporta as suas próprias virtualidades. Como virtualização, o documentário também não tem um sujeito prévio.

Além disso, a dinâmica virtualização/atualização aponta mais diretamente para o caráter de *processo* de todo documentário. Muito mais do que a noção de representação – mesmo quando a compreendemos apenas como “forma de organização de imagens e sons” (como faz Bill Nichols ao conceituar seus “modos de *representação* documental”) –, a idéia de virtualização parece evidenciar como a produção de um documentário é um processo dinâmico. Neste processo, nada preexiste, a não ser uma série de virtualidades desenvolvidas por um campo problemático de questões que alimenta o processo, que o condiciona e que só poderá ser “respondido” pelo próprio processo. A virtualização também nos permitiria pensar, por exemplo, como “ficção” e “documentário” se diferenciam em seus processos de virtualização/atualização ao se

relacionarem diversamente com as suas próprias virtualidades, e ao estabelecerem campos diferentes de questões e problemas. Como ambos conferem, diferentemente, uma forma *atual* a um conjunto de circunstâncias e questões, narrativas e argumentações, sons e imagens, virtualidades enfim, por meio de um processo ininterrupto e dinâmico de virtualizações e atualizações. Ou seja, como esses processos de virtualização e de atualização podem ser diferentemente abertos e empreendidos pelo documentário ou pela ficção.

Poderíamos dizer que se trata, então, de pensar, primeiramente, o documentário em sua relação com as *virtualidades* que o atravessam, em vez de pensá-lo, de forma prioritária, em sua relação com a *realidade*, como é mais comum nas tradições da teoria, da análise ou da crítica do documentário. Aliás, aquilo a que chamamos “realidade”, quando desejamos nos referir ao mundo concreto da experiência, da vida, poderia ser melhor pensado em sua relação com o documentário, se fosse considerado (e esta é a pressuposição principal, aqui) como algo que detém também, mais do que a materialidade deste mundo onde se encontram os seres e objetos reais, um conjunto complexo de virtualidades. Na próxima parte, veremos, primeiramente, em que sentido utilizamos os conceitos de virtual/atual, virtualização/atualização. Definiremos também, com mais detalhes, esses conceitos, procurando diferenciá-los e apresentá-los em suas especificidades, para estabelecer, mais à frente, suas possíveis relações e articulações com questões da teoria e da prática do documentário. Da mesma forma, também será necessária uma passagem pelas teorias da memória e da duração, de Bergson, para estabelecer, de forma mais clara, como certas virtualidades se misturam ao mundo material dentro daquilo que costumamos denominar “realidade”.

**SEGUNDA PARTE**  
**DOCUMENTÁRIO**  
**E**  
**VIRTUALIZAÇÃO**

## 1.0 A S C O N C E P Ç Õ E S D O V I R T U A L

No final da parte precedente, sugerimos os conceitos de virtualização e atualização – e, por conseguinte, os de virtual e atual – como alternativa à idéia de representação na análise do documentário. Esses conceitos, no entanto, admitem uma grande variedade de sentidos e aplicações, e estão, por este motivo, ligados a diferentes concepções, o que dificulta estabelecer-lhes um sentido único. Ainda mais porque o termo *virtual*, especificamente, acabou adquirindo uma “notoriedade” junto ao senso comum que torna problemática a sua utilização indistinta. No sentido mais corrente, considera-se virtual “aquilo que não tem realidade”, ou seja, o virtual se oporia ao “real” (considerado como o que tem uma presença material e tangível), na medida em que representaria a pura e simples ausência de existência. Assim, sob a perspectiva genérica do senso comum, ser virtual significa ser marcado por um tipo de imaterialidade ou “intangibilidade” própria àquilo que está “ausente” e que subsiste apenas como ilusão ou contato provisório, “desmaterializado”. O conceito de virtual, no entanto, ultrapassa essas aplicações coloquiais e não pode ser inteiramente reduzido a elas. Existem outras concepções do virtual, mais próximas ou mais distantes do senso comum, que devem ser analisadas para precisar melhor em que sentido tomamos as noções de virtual, virtualização, atual e atualização, antes de continuarmos a relacioná-las ao documentário.

Poderíamos identificar pelo menos três grandes concepções do virtual (PARENTE, 1999: 14)<sup>26</sup>. A primeira delas, denominada “tecno-ontológica”, identificaria na virtualização contemporânea da comunicação, da informação, da imagem e das artes, o resultado da evolução (do Renascimento aos nossos dias) das técnicas de figuração. Esta evolução teria nos conduzido a uma ruptura com os modelos de representação tradicionais (1999, 15), como se houvesse uma relação causal imediata entre uma nova tecnologia e uma nova imagem. Para Edmond Couchot, por exemplo, os modelos numéricos e digitais de figuração de imagens de síntese e “realidades virtuais”, desenvolvidos nas últimas décadas, seriam responsáveis pelo surgimento de uma nova ordem para a imagem, uma nova “tecno-ontologia”, distinta dos modelos anteriores (da *camara obscura* ao vídeo, passando pela fotografia e o cinema) baseados na “morfogênese por projeção”. A morfogênese por projeção – sistema em que um raio

---

<sup>26</sup> Sigo, aqui, o mapeamento sugerido por André Parente em *O Virtual e o Hipertextual*, pp.14-27.

luminoso proveniente de um objeto é registrado por sua projeção em um anteparo sensível à luz – é, para Couchot, um dos fundamentos da representação em sua “lógica figurativa ótica”. Isso porque, para o autor, “a morfogênese por projeção implicaria sempre a presença de um objeto real preexistente à imagem”, o que, conseqüentemente, faria da relação direta entre o real e a sua imagem uma relação de representação, de substituição, do objeto real (COUCHOT in PARENTE, 1993: 39). Para Couchot, as tecnologias digitais de imagens de síntese, no entanto, mudariam por completo a lógica figurativa da representação por morfogênese, uma vez que nenhum objeto figurado em uma imagem de síntese corresponderia a qualquer objeto real preexistente. A imagem numérica abandonaria, portanto, a “representação do real”, supostamente inerente às técnicas projetivas óticas, e passaria à “simulação do real”. Essa realidade simulada se constituiria como “uma realidade cuja única realidade é virtual” (1993: 42). Neste caso, ser *virtual* significa não ter referente, ou melhor, ser, tecnicamente, “auto-referente”, ser simulação de “uma realidade sintetizada, artificial, sem substrato material além da nuvem eletrônica de bilhões de micro-impulsos que percorrem os circuitos eletrônicos do computador”<sup>27</sup>.

Se podemos, sem dúvida, concordar que a representação está em crise há muito tempo, como vimos, em parte, anteriormente, fica difícil, no entanto, associar simplesmente esta crise ao surgimento de novas tecnologias de criação de imagens. Couchot define “representar” – de forma, por sinal, inteiramente compatível com a definição que propusemos – como estabelecer “uma relação imediata entre o objeto a figurar, sua imagem e quem organiza o encontro de ambos”, isto é, ele define representação como o “alinhamento”, no espaço e no tempo, de um sujeito, um objeto e sua imagem (1993: 40). Mas o autor pretende restringir a “representação” às técnicas de figuração caracterizadas pela morfogênese por projeção (foto, cinema, vídeo), e apontar as imagens de síntese numéricas e digitais como promotoras de uma ruptura com a representação, uma vez que, através da simulação virtual, não haveria mais objeto-real preexistente. O que parece haver aí é uma confusão entre reprodução e representação (PARENTE, 1993: 26), já que a “reprodução” do real é uma conseqüência das particularidades das imagens geradas em sistemas morfogenéticos por projeção, e nada implica, como foi discutido inicialmente na primeira parte, que haja necessariamente

---

<sup>27</sup> Cf. COUCHOT, Edmond. *Da Representação à Simulação*, in PARENTE, 1993: 42.

representação nas imagens criadas pelo mecanismo projetivo de reprodução<sup>28</sup>.

Além disso, limita-se o pensamento do virtual, como conceito, a uma fronteira e a uma definição técnica/tecnológica. Não parece haver nada de mais “virtual” em uma imagem digital ou de síntese que em qualquer outra imagem. A imagem cinematográfica, por exemplo, mesmo que seja gerada através de morfogênese por projeção, também pode ser compreendida como uma “imagem virtual”, se definirmos assim qualquer forma de “simulação” de uma realidade não preexistente. O cinema utiliza, correntemente, artifícios que fazem da imagem cinematográfica uma imagem virtual, no sentido em que, ele também, não reproduz uma realidade preexistente – a utilização do campo/contracampo em diálogos, que dá a ilusão de proximidade entre atores, muitas vezes, filmados separadamente, é um exemplo (PARENTE, 1999: 16-17). Parece totalmente possível, então, se não for levada em conta a questão do suporte, inverter a perspectiva e pensar a imagem de síntese como “representação”, uma vez que a maior parte das utilizações destas tecnologias procuram, experimentalmente, reproduzir as formas mais tradicionais de representação, enaltecendo-se, freqüentemente, a “fidelidade” (a “semelhança”) alcançada com um objeto ou um “real” modelar. Segundo esta concepção, o virtual, como conceito, só se prestaria à análise das “novas tecnologias” e das transformações por elas produzidas na imagem, na comunicação e no espaço-tempo do mundo contemporâneo, e a nada mais.

Uma segunda tendência que utiliza a noção de virtual pode ser encontrada na preocupação de alguns autores contemporâneos, entre eles Jean Baudrillard (já abordado na primeira parte), com a disseminação dos simulacros e das simulações, e com a dissolução do referente na “pós-modernidade”. Ao contrário da tendência anterior, que também relacionava o virtual à simulação e à perda do referente, esta tendência “toma o virtual tecnológico como um sintoma e não como uma causa das mutações culturais” (PARENTE, 1999: 14). Isso quer dizer que, a despeito do meio (cinema, televisão, vídeo), a representação teria perdido seu referente em função das transformações sofridas pela imagem no mundo contemporâneo. Neste sentido, para Baudrillard, a imagem tem se “virtualizado” (pouco importando o seu meio de

---

<sup>28</sup> Roland Barthes indica uma maneira de distinguir a “reprodução” e a “representação” ao dizer que a fotografia “pode mentir sobre o sentido da coisa, sendo por natureza *tendenciosa*” – ou seja, suas possibilidades de “representação”, de se passar por algo, são certamente *problemáticas* –, “mas nunca sobre a sua existência” – seu caráter de reprodução de um objeto preexistente, ao contrário, é, para Barthes, inegável. Cf. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, p. 122.

produção, o seu suporte), na medida em que ela teria passado, como vimos rapidamente na primeira parte, a remeter apenas a si mesma, num curto-circuito de auto-referência. Assim, para esta tendência, a questão do virtual se encontra relacionada à precessão dos simulacros e à “desaparição do real”: o real, que teria sido substituído pelo virtual, não definiria mais a imagem a partir de si mesmo como referente. Uma das formulações mais sintomáticas dessa concepção que considera a perda do referente uma “virtualização” do real encontra-se no seguinte trecho, em que Baudrillard diz que:

O cinema pode ser definido como a encenação da ficção como realidade, enquanto a televisão, que pretende encenar a realidade como realidade, é de fato a encenação da ficção como ficção. A ficção como realidade ainda é o campo do imaginário. A ficção como ficção é simplesmente o *virtual*<sup>29</sup>.

A ficção como ficção é, para Baudrillard, a abolição da distinção entre a “realidade” e o “espetáculo”, supostamente imposta por uma forma de virtualização. Esta abolição está na base do sucesso de toda construção ficcional, mas, no caso a que Baudrillard se refere, ela representaria a total eliminação de um extracampo da imagem, da existência de algo “fora do espetáculo” a que chamaríamos “realidade”, e a que a imagem remeteria. Esta realidade já teria se tornado também uma “ficção”, uma simulação, já que não haveria nada “fora” da imagem a que ela se relacionaria sob a forma de uma “representação”: a própria imagem é o que ela “simula representar”. Ela só remete a si mesma; é “auto-referente”. Segundo esta concepção, o virtual é uma noção eminentemente negativa. O virtual é aquilo que abole toda referência à história, ao acontecimento, ao real, e o que suprime o extracampo e a relação da imagem com um objeto (real ou imaginário). O virtual é também a potência da mídia, da informação, enfim, de nossa cultura, de “escamotear o acontecimento real e substituí-lo por um duplo, por uma prótese artificial” (BAUDRILLARD in PARENTE, 1993: 150). Daí talvez o fato de essa concepção ver o virtual como algo cheio de perigos, no que diz respeito à desmaterialização e à alienação do real que poderia produzir. O desenvolvimento de ferramentas de digitalização e síntese de imagens, por exemplo, poderia gerar formas inéditas de manipulação e trucagem, não mais passíveis de serem identificadas como tais. Alinhando-se, em certa medida, aos questionamentos de Jean

<sup>29</sup> Cf. BAUDRILLARD, Jean. *Televisão/ Revolução: o caso Romênia*, in PARENTE, 1993: 147. Grifo próprio.

Baudrillard, Philippe Quéau diz que as técnicas de virtualização colocam “todas as informações no mesmo plano simbólico, quaisquer que sejam os seus graus de abstração, e permitem teoricamente todas as passagens entre o real e o virtual, qualquer mistura de natureza e artifício”<sup>30</sup>. Para este autor, o crescimento das redes virtuais, o desenvolvimento e o uso das técnicas de virtualização (imagem de síntese, internet, telepresença, etc) podem oferecer o risco de criar-nos uma “realidade virtual” que poderia vir a substituir a “realidade real”. Nos refugiaríamos, então, em simulacros sintetizados tomados como reais, e acabaríamos por considerar o real como uma extensão dos mundos virtuais, e não o contrário. A grande questão seria saber, então, o quanto a generalização das virtualizações e simulações não virtualizará o próprio mundo, o quanto nós mesmos não nos tornaremos, em alguma medida, “virtuais”.

O problema, aqui, talvez seja identificar a simulação ou a “virtualização” generalizada do mundo, da presença, das subjetividades, do real, apenas como um dado contemporâneo, e não como produto de um processo que remonta à criação da linguagem e de toda e qualquer forma de signo ou de representação. Alguns autores consideram a própria língua como uma forma de virtualização ou simulação dos seres. Para Jean-Louis Weissberg, “a operação de simulação nunca cessou”, já que todas as épocas tiveram, segundo o autor, suas próprias formas de simulação. Desde, pelo menos, a escultura grega, e passando pela perspectiva renascentista, criaram-se técnicas para “fazer parecer real o que não é”. A nossa época teria “apenas” a particularidade de “ter feito nascer entidades híbridas, situadas entre o que é real (segundo o modo do objeto) e o que não é (segundo o modo da representação)”<sup>31</sup>. Não haveria um neoplatonismo (já que a pintura foi condenada por Platão por ser um simulacro de terceiro grau) em conceber o virtual como algo que remete à ausência de referência, ao não-discurso, à “não-imagem”, ao vazio? A idéia de uma substituição do real pelo virtual – ou de uma oposição do virtual ao real – corresponderia, ainda segundo Weissberg, à persistência de “uma dicotomia visivelmente exportada das categorias da representação – imagem no lugar do objeto, máquinas no lugar do homem, etc” (WEISSBERG in PARENTE:1993, 119). É essa persistência que ainda sustenta, no pensamento da simulação, a exigência de que haja um objeto prévio para haver representação, e de que haja representação para haver referência. O virtual é apontado, segundo esta concepção,

<sup>30</sup> Cf. QUÉAU, Philippe. *O Tempo do Virtual*, in PARENTE: 1993, 96.

<sup>31</sup> Cf. WEISSBERG, Jean-Louis. *Real e Virtual*, in PARENTE, 1993: 117.

como o lugar em que o real desaparece e a referência se desfaz. Mas ele também poderia ser um conceito para pensar uma outra microfísica da realidade e uma forma de referência que não passasse pela representação. O que parece interessante no virtual é a sua capacidade de fazer pensar as várias tecnologias da imagem (e não apenas as de surgimento mais recente) segundo uma outra relação com o real, que não implicaria um regime de simulação desenfreada, e que não excluiria algum tipo de referência ou relação com aquilo que costumamos chamar “realidade”.

Seria preciso, então, distanciar a noção de virtualização da de simulação, e das idéias recorrentes segundo as quais o virtual é, necessária e essencialmente, uma forma de esvaziar ou de dissuadir o real. Ao contrário, o lugar do virtual deve ser encontrado, como diz Serge Dentin, na “contracorrente da imagem” – o que não quer dizer “contra a imagem” – dissolvendo tudo o que é da ordem da representação, do simulacro e da cópia<sup>32</sup>. É nesse sentido que vai a terceira grande vertente de pensamento do virtual, representada por autores, inspirados por Bergson, como Gilles Deleuze, Pierre Lévy, Jean-Louis Weissberg. Para estes autores, o virtual não é simplesmente “a palavra de ordem de uma nova estética, acompanhada de uma certa ideologia da comunicação” (DENTIN in PARENTE, 1993: 133). O virtual é um conceito que exprime uma certa dimensão do real, uma parte que o integra, não devendo ser compreendido apenas como alguma coisa votada a substituí-lo. Segundo esta perspectiva, o virtual deve ser concebido como uma espécie de “nuvem” que acompanha as formas reais, um “meio de propagação” que acolhe o real, e através do qual podem-se pensar os seus movimentos, as suas estruturas – a sua própria microfísica, enfim. Essas metáforas servem, no entanto, apenas para ilustrar a idéia do virtual, primeiramente, como “aquilo que não é dado”, mas que, apesar de não dado, *insiste* como uma força sobre o que é dado (os “acontecimentos reais”, por exemplo) e sobre como o que é dado acaba sendo dado (o caminho de atualização das virtualidades de um determinado sistema aberto). É esta característica que Serge Dentin expressa no seguinte trecho:

Retendo do real apenas o que é dado como fato perceptivo (a queda de uma pedra, a sensação de dor, etc), não estaremos no fim das contas restringindo-nos a um simples traço, permanecendo cegos ao gesto que o produziu? (...)

---

<sup>32</sup> Cf. DENTIN, Serge. *O Virtual nas Ciências*, in PARENTE, 1993: 133.

Para poder pensar o movimento, é preciso dar à realidade toda a sua plenitude e não reduzi-la aos efeitos<sup>33</sup>.

É a esse “trabalho”, a essa ação invisível de forças e contingências que existem, mas que não podem ser vistas, ou a que estamos cegos, que o virtual se refere. É a essa ambivalência, que compõe a realidade como um sistema aberto, que as noções de virtual e virtualização se referem. É de um pensamento dos processos que levam tudo aquilo que existe em potência ou imaterialmente a existir em ato, a materializar-se realizando-se/atualizando-se (veremos a seguir as diferenças entre estes dois termos), que o virtual, como conceito, pretende dar conta<sup>34</sup>. Relacionar o virtual ao documentário seria, justamente, uma forma de chamar atenção para o fato de que um pensamento do documentário que prioriza, simplesmente, a sua relação com o real ignora que a “realidade” que um documentário teria como “objeto” é muito mais um complexo de problemas e virtualidades, do que um “estoque” pré-formado de imagens, sons, referências. Aquilo que chamamos “realidade” é, num certo sentido, muito mais “virtual” do que “real”, o que implica em consequências diretas sobre a forma da referência ou da relação do documentário com o mundo, como veremos. Da mesma maneira, o trabalho de um documentarista não se restringe a coletar ou reter o que é visível ou o que é dado como real, como fato perceptível. A produção de um documentário se faz como um processo que vai para além dessa realidade visível, concreta, virtualizando e atualizando questões e problemas que não têm, a princípio, materialidade ou visibilidade. Assim, a questão da referência ao real poderia ser pensada segundo outros critérios, a partir do momento em que o documentário puder ser visto, não como uma representação (“problemática” ou não) da realidade, mas como um processo de atualização que parte de um campo de virtualidades (que inclui o próprio real) em direção a uma solução formal particular (o conjunto de sons e imagens que compõem o filme, o documentário). Há uma questão de *virtualização* no documentário, que não se explica pela idéia segundo a qual o documentário representa o real realizando-lhe uma forma audiovisual.

---

<sup>33</sup> Cf. DENTIN in PARENTE, 1993: 135.

<sup>34</sup> Na filosofia escolástica, *virtual* designa aquilo que existe em potência e não em ato. O termo vem do latim medieval *virtualis*, por sua vez derivado de *virtus*, que significa força, potência (LÉVY, 1996: 15). O virtual é, por isso, uma força.

## 2.0 O REAL E O VIRTUAL

Para pensar, afinal, as imbricações do real e do virtual no documentário – especialmente no que diz respeito a seus processos de produção –, é necessário definir melhor em que sentido usamos estes termos. Primeiramente, não se parte, aqui, como vimos, da suposição de que o virtual se opõe ao real. O virtual é, certamente, desterritorialização, desprendimento do aqui e agora, e pode-se dizer que, com muita frequência, ele designa “o que não está presente”. Mas nem por isso o virtual tem a sua “existência” impedida. Segundo Pierre Lévy, o virtual é “um modo de ser (...) que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata” (LÉVY, 1996: 12). O virtual é esse “modo de ser”, que, mais do que se opor, se articula e se integra a outros “modos de ser”, muitas vezes indissociáveis e complementares, tais como o “real”, o “possível” e o “atual”. Para compreender melhor a “maneira de ser” definida pelo virtual, é preciso compreender também como ele se articula, se integra e, eventualmente, se opõe, a essas outras noções. Neste sentido, podemos identificar, inicialmente apenas (seguindo a releitura que Lévy faz das definições deleuzianas), dois pares de oposição: o real e o possível, o virtual e o atual.

A primeira oposição se daria entre o *real* e o *possível*. O real diz respeito, nos termos de Lévy, às “coisas persistentes e resistentes que *subsistem*” (1996: 145) no pólo manifesto ou “realizado” do mundo – ou seja, a “realidade”, tal como o próprio senso comum a entende. Já o possível diz respeito ao “conjunto de possibilidades predeterminadas” que, de forma latente, *insistem* sob a realidade (1996: 145), que não se encontram realizadas, que não têm existência, nem são “reais”, mas podem vir a sê-lo. O possível é um real ao qual falta apenas a existência (1996: 16). Ambos são, a princípio, idênticos: entre a possibilidade de chover e a chuva realizada, não há nenhuma diferença, nada foi criado. Apenas falta ao possível se realizar, se tornar real. Entre real e possível se estabelecem duas dinâmicas: a realização e a potencialização. A *potencialização* diz respeito à abertura de campos de possibilidades, à produção e à disponibilização de “reservas de possíveis”, ou seja, de alternativas que podem ou não vir a se realizar. Lévy fala em potencialização para designar, por exemplo, o armazenamento informático de arquivos e textos (1996: 40), já que, ao gravar os arquivos na memória do computador, constitui-se uma reserva, numericamente finita e

logicamente fechada (1996: 39), de possibilidades de textos ou arquivos que *podem* ser abertos ou exibidos na tela do computador, de acordo com as escolhas do operador. Já a *realização* é o processo através do qual tudo o que é da ordem do possível ganha, justamente, existência material, vindo a se realizar. Assim, entre as várias possibilidades de arquivos que podem ser abertos ou exibidos em um editor de texto, por exemplo, só se pode realizar (escolher) um a cada momento, dentro de um conjunto previamente determinado e limitado. Essa seleção que faz o que é da ordem do possível passar à realidade implica uma irreversibilidade e uma exclusão de todas as outras possibilidades que antes *insistiam* para se realizarem, já que só se pode conferir existência a certas possibilidades em detrimento de outras. Da mesma forma, nada se acrescenta ou se cria entre a possibilidade e a realização. Entre possível e real, há uma relação de semelhança, de identidade mesmo: o possível é idêntico ao real, só não tem a sua existência material, real. O que falta ao possível, em comparação ao real, é apenas o ato de “tornar-se real”, de “realizar-se”, uma vez que a sua realização não implicará nenhuma criação ou produção inovadora, mas apenas a dotação de matéria, de existência, ao que é possível, “hipotético”. Assim, nenhuma diferença se introduz entre o texto que existe como possibilidade na memória do computador e o texto “real” que será aberto e exibido em sua tela. Para Lévy, a maior parte dos programas informáticos são, na verdade, máquinas de exibir, ou seja, de “realizar” mensagens possíveis armazenadas no limite de um sistema fechado (a memória do computador). A rigor, trata-se de um domínio do possível (do inteiramente pré-contido, calculável) sendo realizado, e não de um domínio do virtual.

A realização de possíveis é, assim, da ordem da seleção e da limitação, uma vez que procede através da escolha de algumas possibilidades e da exclusão simultânea das outras, dentro de um campo de possibilidades previamente determinado e fechado. A utilização de meios de transporte e de comunicação, a compra de bens de consumo (alimentos, roupas, eletrodomésticos) ou de entretenimento, por exemplo, envolvem mecanismos de realização (de escolha) de possíveis e de potencialização do real. Quando se deseja comprar um carro, por exemplo, deve-se escolhê-lo entre as várias modelos existentes, e esta escolha realizará *uma* possibilidade ao mesmo tempo em que eliminará as outras. Essa seleção, ao se fazer, implicará uma “queda de potencial”, já que as outras possibilidades serão descartadas e não se realizarão, pelo menos não

naquela mesma circunstância determinada. Da mesma forma, quando se dirige um carro, este não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo: deve-se escolher um entre os vários caminhos possíveis. Trata-se, neste caso, de bens cujo consumo é destrutivo e a apropriação é exclusiva. Seu uso e seu consumo equívalem a uma realização de certas possibilidades em detrimento de outras, ou a uma eleição irreversível e improdutiva entre “candidatos” estabelecidos por uma ação de potencialização. Essa ação de potencialização é uma mera enumeração de alternativas prontas (comprar um Renault ou um Fiat, usar o ônibus ou o metrô, ir ao teatro ou ao cinema), cuja realização em nada as transforma – nada mudou no Fiat que se comprou ou não, do momento em que ele era só uma possibilidade até o momento em que essa possibilidade se realizou. Pode-se dizer, por isso, que a dinâmica do real e do possível é característica das situações e dos sistemas fechados, cujas “respostas” ou alternativas já se encontram previamente prontas e estabelecidas.

A dinâmica do virtual e do atual, por sua vez, é de outro tipo. Numa definição inicial, o virtual diz respeito ao que, em um determinado objeto, acontecimento ou situação, existe de forma latente, mas como um conjunto complexo de problemas, de questões, forças e tendências (LÉVY, 1996: 16), não como uma possibilidade já pronta, já dada. Neste sentido, o virtual é indissociável de um *atual*, a que ele responde, e de um processo de “resolução”, a *atualização*, ao qual ele tende. É a esse atual que o virtual se opõe. Se o virtual se apresenta como um campo de problemas, como uma configuração dinâmica de tendências, de forças, de finalidades e de coerções, o atual é a criação, a invenção, de uma solução particular e contingencial para este “campo problemático”. Para Deleuze, o virtual “tem a realidade de uma tarefa a ser cumprida, assim como a realidade de um problema a ser resolvido” (DELEUZE, 1988: 341). O que distingue a dinâmica virtual/atual da dinâmica real/possível, no entanto, é o fato de que essa “resposta” – essa solução que o virtual, como *complexo problemático*<sup>35</sup>, deve concretizar em uma forma atual – envolve a criação de algo novo, algo não anteriormente contido no problema. É por este motivo que o virtual também se opõe ao

---

<sup>35</sup> O sentido em que se utiliza, aqui, a palavra “problemático” não tem nenhuma relação com o sentido anteriormente aplicado a ela, especialmente na primeira parte, quando esta se referia àquilo que é “incerto”, “duvidoso”, tal como uma certa corrente teórica concebia a representação (como em “representação problemática”). Aqui, o termo designa, antes, um conjunto de questões relacionadas, marcadas por indeterminação, imprevisibilidade e inconstância, e que ainda não se encontram “resolvidas”.

possível, pois ele implica, ao contrário do possível (estático e já constituído), a colocação de um problema cuja solução não está determinada de antemão, mas que, justamente, demanda a sua criação de acordo com coerções e circunstâncias próprias, em um processo que é mais que a seleção de uma possibilidade entre várias. É por isso que Lévy diz, por exemplo, que uma semente é virtualmente uma árvore (1996: 15-16). A semente é a árvore como complexo problemático: fazê-la brotar e crescer em determinadas condições (quantidade de água, tipo de solo, etc). Mas a árvore que crescerá da semente, entendida como indivíduo particular, como acontecimento único, não se encontra previamente determinada (seu “código genético” é mais uma componente do problema). Neste sentido, ela é a invenção de uma forma particular, uma solução particular criada segundo condições específicas de um aqui-agora particular. Como diz Deleuze, “é o problema [virtual] que orienta, condiciona, engendra as soluções [atuais], mas estas não se assemelham às condições do problema” (DELEUZE, 1988: 341). Afirmar que é possível tanto que a árvore cresça quanto que não cresça, é reduzir alguma coisa que é da ordem do “problemático” à do “hipotético”. O fato de a semente poder ou não gerar uma árvore não nos diz, no entanto, nada sobre como a árvore cresce efetivamente. Estaríamos restringindo a questão apenas à dinâmica real/possível, quando há muito mais uma dinâmica de atualização de virtualidades (um campo de problemas) no crescimento da árvore na semente. Essa redução do virtual a uma forma do possível, produzida pela desconsideração da especificidade do virtual, conduz, muitas vezes, a “falsos problemas”, como veremos adiante.

Como o atual e o virtual não podem ser dissociados, há constantes passagens de um ao outro através de dois processos que caracterizam a sua dinâmica: a *atualização* (movimento do virtual ao atual) e a *virtualização* (movimento do atual ao virtual). A virtualização consiste, justamente, na formação – a partir de uma situação, acontecimento ou objeto atuais, dotados de uma forma determinada e instanciados num “aqui e agora” – de um complexo de problemas e forças que redefinirão esse atual de partida através de um processo de resolução, de busca de uma nova forma que responda a determinada questão. Esse processo, por sua vez, é a *atualização*. Como se vê, virtualização e atualização são indissociáveis. Não podem ser inteiramente compreendidos se forem separados. Mas eles não se confundem, uma vez que a virtualização é a “formulação” do problema a partir de uma atualidade, enquanto a

atualização é a resolução circunstancial e transitória do problema apresentado por uma virtualidade. “Virtualizar” é também produzir uma “mutação de identidade”. Consiste em descobrir uma questão geral à qual aquilo que é considerado se relaciona, em produzir uma mudança em direção a esta interrogação, e em redefinir a atualidade de partida daquilo que foi considerado (LÉVY, 1996: 18). Assim, a virtualização faz passar a outro problema a solução dada inicialmente ao problema de que se partiu (problema-solução-problema...). Problema este que, por sinal, já não é mais o “mesmo” desde então. Ela implica, também, irreversibilidade em seus efeitos, indeterminação em seu processo. É uma *heterogênese* (um tornar-se outro) do humano e do mundo. Já a atualização é o ato de criação propriamente dito dessa nova forma, dessa heterogênese, a partir de uma configuração circunstancial e dinâmica de forças e finalidades. É algo mais do que a dotação de realidade a um possível, ou do que uma escolha em um conjunto predeterminado. É a invenção de uma forma nova, inédita, em resposta a um problema, a uma virtualização ou a um conjunto de virtualidades. Essa forma, essa solução atual, nada definitiva, poderá ser novamente desestabilizada por uma outra virtualização, ou seja, pela recolocação da solução oferecida pela atualização sob a forma de um novo problema, uma nova virtualidade. É, portanto, uma produção de qualidades novas, uma transformação de idéias. Atualização e virtualização são, desta forma, movimentos ou tendências inversos (LÉVY, 1996: 17) que se fazem em circuitos que retornam de um ao outro (atual-virtual-atual-virtual...). Há constante passagem (uma “troca perpétua”<sup>36</sup>) do atual ao virtual e vice-versa, na medida em que toda atualidade se envolve com novas virtualidades, e toda virtualidade tende a um novo atual instanciado em um aqui-agora particular e único. “Não há objeto puramente atual. Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais”, dizem Deleuze e Parnet (1998: 173).

Ao contrário da realização, que apenas seleciona entre possibilidades já predeterminadas, a dinâmica atualização/virtualização implica necessariamente um ato de criação de algo novo. O real, como vimos, assemelha-se ao possível que ele realiza, já que este, podendo ou não se realizar, nada muda em sua natureza ou em sua

---

<sup>36</sup> A troca perpétua entre o virtual e o atual é o que define o “cristal” – regime de indiscernibilidade em que ambos entram em um circuito que os conduz constantemente de um a outro, e em que “a pura virtualidade não precisa mais se atualizar, já que ela é estritamente correlativa do atual com o qual ela forma o menor circuito”. Cf. DELEUZE & PARNET, 1998: 178. Para François Zourabichvili, a cristalização “restitui ao dado sua parte irredutível de virtualidade”. Cf. ZOURABICHVILI, 2004: 119.

determinação, se for efetivamente realizado. Já o virtual em nada se assemelha ao atual que lhe corresponde, ele é uma resposta, uma criação inteiramente nova (LÉVY, 1996: 17). Há, portanto, uma diferença fundamental entre a dinâmica de realização/potencialização e a dinâmica de atualização/virtualização. Se o consumo material e a posse de bens concretos, como vimos, caracterizam-se, em geral, pelos processos de realização e potencialização, o pensamento e a ação (inclusive o ato de fazer escolhas), ao contrário, caracterizam-se pela dinâmica atual/virtual, pois implicam em criação de soluções, em reelaborações constantes de uma configuração significativa de objetivos e coerções, em reinterpretações de uma “atualidade passada” que continua valendo. Um ato de leitura, por exemplo, é uma atualização (e não uma realização) das “significações virtuais” de um texto – da propensão do texto a significar, que se constitui como complexo de problemas que demanda uma solução particular –, já que “o espaço do sentido não preexiste à leitura” (LÉVY, 1996: 36). A interpretação, portanto, comporta uma imprescindível virtualidade, sendo até mesmo constituída por esta. Lévy dá um exemplo esclarecedor de uma situação-acontecimento que se caracteriza pela dinâmica atualização/virtualização:

Suponhamos que uma eleição tenha se realizado num certo país. Essa eleição produziu-se num certo lugar e num momento preciso. Enquanto tal, esse acontecimento é indissociável de um “aqui e agora” particular. (...) Diremos que se trata de um acontecimento *atual*. Numa primeira aproximação, quando as agências de notícias a anunciam ou a comentam, elas não difundem o acontecimento propriamente dito, mas uma mensagem que lhe diz respeito. Diremos que, se o acontecimento é atual, a produção e a difusão de mensagens a seu respeito constituem uma *virtualização* do acontecimento.<sup>37</sup>

Na citação acima, Lévy utiliza um exemplo particular para explicar como qualquer fato é virtualizado sempre que se deseja “comunicá-lo” para além de seu momento ou de sua circunstância de acontecimento real/atual. Seguindo esta idéia, poderíamos dizer que os acontecimentos do mundo (como a eleição citada acima) são indissociáveis de um “aqui e agora” particular (eles são atuais e reais), e, por isso, um documentário ou uma reportagem de telejornal, por exemplo, nunca podem difundir o acontecimento propriamente dito – só podem fazer-lhe “referência”. Difundem,

---

<sup>37</sup> Cf. LÉVY, 1996: 57.

portanto, apenas um conjunto de imagens e sons que lhe dizem respeito, que o prolongam e que participam de sua efetuação. Se o acontecimento é atual, a produção e a difusão de “mensagens audiovisuais” a seu respeito constituem uma virtualização do acontecimento, tanto porque o acontecimento é desprendido de seu aqui e agora, quanto porque ele sofre uma heterogênese, uma transformação: torna-se notícia, imagem, filme, “mensagem atual”. Podemos exemplificar esta idéia através da noção de que, quando um acontecimento é filmado, ele se torna necessariamente outro, ele deixa de ser “igual a si próprio para tornar-se o acontecimento mais a câmera”<sup>38</sup>. Não se trata, então, apenas de uma “mensagem possível”, já que a virtualização pela qual passou o acontecimento, o campo problemático que ele atravessou para se tornar “imagem-som”, produziu uma *diferença* sobre sua atualização anterior – a “realidade” do acontecimento. Acontecimentos e imagens, sons ou informações sobre os acontecimentos trocam inevitavelmente suas identidades e funções a cada nova virtualização/ atualização. Do acontecimento atual ao filme há virtualização e heterogênese do acontecimento e atualização do filme; do filme ao espectador há virtualização e heterogênese do filme e atualização de uma multiplicidade de interpretações.

Assim como caracteriza a prática audiovisual e jornalística, a dinâmica atual/virtual também caracteriza tudo aquilo que é da ordem da criação, e não apenas da ordem da seleção. A dinâmica atual/virtual diz respeito aos acontecimentos e aos bens cujo consumo não é destrutivo e cuja apropriação não é exclusiva. A informação e o conhecimento estão, como notamos também na citação de Pierre Lévy, entre estes tipos de bens e valores cujo “consumo” não os destrói, e cuja “cessão” não faz com que sejam perdidos: “se transmito a você uma informação, não a perco, e se a utilizo, não a destruo”, diz Lévy (1996: 55). Essa dinâmica é evidentemente diferente da que caracteriza a realização, onde o desgaste, a apropriação e o consumo propriamente ditos se efetuam de forma irreversível. Mas, o que torna a questão mais complexa, é que todo objeto, processo ou situação guarda simultaneamente aspectos de possibilidade e de virtualidade, ou seja, guarda aspectos que devem ser considerados sob a perspectiva dos processos de realização/potencialização, e aspectos que devem ser considerados sob a perspectiva dos processos de atualização/virtualização. Uma obra de arte, por exemplo, tem uma “materialidade real” e um valor de mercado, por exemplo, que a definem como

---

<sup>38</sup> Cf. COMOLLI, Jean-Louis. *O Desvio pelo Direto*. Item 34. Tradução própria.

“reserva de possíveis” (LÉVY, 1996: 59). Isso inclui tanto sua cotação neste mercado, as possibilidades de venda por um determinado preço (e não outro) e compra por um determinado indivíduo (e não outro), quanto as de ser exposta em uma galeria (e não em outra, numa mesma data) e de subsistir por um determinado tempo, sem exigir (ou exigindo) restaurações, por exemplo. Por outro lado, essa obra de arte, como “portadora de uma imagem a interpretar, de uma tradição a prosseguir ou a contradizer” (1996: 60), enfim, como campo aberto de interpretações, e como *acontecimento* da “história da arte”, é um *objeto virtual*, cujas reproduções e cópias (digitalizadas, fotográficas, etc), cujos efeitos subjetivos e culturais (as avaliações de gosto ou de crítica), são suas tantas atualizações, suas várias formas atuais.

Da mesma forma, o cinema também tem aspectos simultâneos de possibilidade e de virtualidade. Um filme é uma reserva de possíveis no que diz respeito, primeiramente, a aspectos como circulação e exibição – distribuição em circuitos mais ou menos amplos, lançamento em vários formatos, número de cópias e ingressos vendidos. Neste sentido, ele é um bem de consumo destrutível e de apropriação exclusiva, já que as cópias existentes (nos vários suportes) e o número de lugares nas salas de cinema são limitados e só podem ser ocupados/comprados de forma exclusiva (estão presos ao aqui-agora)<sup>39</sup>. Da mesma forma, as cópias são produzidas em quantidade determinada e podem se deteriorar com o passar do tempo. Tudo isso implica a realização de apenas um possível entre vários. Além dessas escolhas e possibilidades, que se dão no âmbito da circulação e da exibição cinematográfica, há também outras que se dão no âmbito da própria produção dos filmes. Na filmagem, escolhas de caráter exclusivo, que implicam seleções entre possíveis, devem ser feitas em todas as áreas, desde a película e equipamento usados, passando pelo elenco, cenários, figurino, até o enquadramento e a iluminação. Na montagem e na finalização, também se encontram exemplos que se referem à seleção dos planos, seu posicionamento e duração em relação ao filme como um todo. A inclusão de um plano em determinado momento implica que outros tenham sido descartados: as várias possibilidades/virtualidades de associação de imagens e sons não podem (pelo menos, não ainda) se realizar/atualizar simultaneamente. Em todos estes casos, trata-se sempre

---

<sup>39</sup> Mesmo se pensarmos em exibição por tv, via satélite, esta deve ser feita em um horário específico, e não em outro, assim como só se pode exibir um filme/programa de cada vez (hoje o canal 4, e não o canal 6, exibe uma comédia às 8hs, quando *poderia* exibir um musical, etc).

de eliminação, de “queda de potencial”, de um número eventualmente grande de possibilidades, que não podem se realizar sem se excluir mutuamente. Escolher um ator ou usar um plano, com uma certa duração e em certa “posição” do filme, implica ter descartado outras possibilidades de arranjos e combinações. Um filme não pode se compor de todas as imagens e sons disponíveis, porque ele tem uma duração limitada de tempo, um suporte e uma circunscrição material. Uma “queda de potencial” tem que se realizar e uma reserva de possíveis é, então, limitada a uma escolha particular e irreversível. Apenas efetuando seleções, um filme pode se realizar, e isso é o que define a “realidade” de seu processo.

Por outro lado, um filme é também uma virtualidade, um problema, no sentido mais amplo do termo, a ser “resolvido”. Tanto no que diz respeito à sua recepção (como conjunto de imagens e sons a “interpretar”), quanto no que diz respeito a seu processo de produção (como bem a ser “produzido”). Mas, como problema, um filme implica mais do que a efetuação de escolhas ou seleções entre possibilidades diversas. Mais do que isso, as próprias escolhas que devem ser feitas, de que falávamos acima, já estão, na verdade, envolvidas em virtualidades. São, em si mesmas, problemas a serem resolvidos, virtualidades a serem atualizadas. Esteticamente, essas escolhas são orientadas por uma questão, e por isso, não são simplesmente escolhas, mas virtualidades, uma vez que envolvem a criação de alguma coisa nova, de uma nova forma atual que não estava predeterminada, e que surge como “resposta”, como solução do problema virtualmente formulado. Assim, fazer um filme é criar um campo problemático de virtualidades que um conjunto de idéias, acontecimentos, objetos, informações, roteiros – associados a outros fatores condicionantes como as circunstâncias e coerções de produção (os acasos e equipamentos utilizados, por exemplo), os objetivos e intenções dos produtores, as interposições de subjetividades e coletividades, entre outros elementos – devem atravessar para se atualizarem em um produto audiovisual único, determinado e acabado. Para se chegar a este produto, todos os elementos que compõe a virtualidade criada devem passar por uma heterogênese. Um roteiro, por exemplo – seja os propriamente ditos, seja os que habitam, de alguma maneira, nossa visão – se configura (assim como uma peça ou um romance que se adapta) tanto como uma “atualidade” que se apresenta como solução concreta e “intermediária” entre a “idéia” e o filme, quanto como uma série de virtualidades, já que

este atual, provisoriamente definido pelo roteiro, sofrerá uma nova virtualização para se tornar filme.

O documentário, especificamente, se apresenta como este tipo de problema de virtualização e atualização: um complexo de questões que devem ser tratadas e às quais deve-se conferir uma forma, uma “imagem”. Esta imagem implicará a criação de algo novo que não estava, de forma alguma, previamente dado ou definido. Cria-se uma solução (atualização), a partir do complexo problemático (virtual) formado pelas circunstâncias que são próprias à prática documentária: que ações, sons e imagens, por exemplo, estão disponíveis ao registro e segundo que condições (veremos melhor essas questões na próxima parte). Trata-se, sempre, de um “complexo virtual problemático”. Seja no que diz respeito à sua recepção, já que o espectador virtualiza o atual que lhe é apresentado (o filme propriamente dito no momento de sua exibição) em direção a um novo atual (opiniões, críticas, o *reconhecimento* do “objeto-tema”). Seja no que diz respeito às formas de produção, de composição, de apresentação, já que o cineasta virtualiza as questões, imagens, sons e demais elementos, em direção a uma forma atual nova, o filme. Neste último caso, empreende-se uma combinação criadora que condensa e intermodifica todos os elementos que se encontram agenciados no processo de virtualização: acontecimentos, falas, diálogos, personagens, imagens de arquivo, informações textuais, sons, músicas, competências da equipe, insuficiências do equipamento ou das condições de filmagem. Estabelece-se uma questão geral (o virtual) a que todos esses elementos se relacionam e que os conduz a mudar em direção a esta interrogação, redefinindo-os como uma solução particular instanciada num aqui e agora: o próprio filme acabado. Neste sentido, pode-se pensar como virtualidade toda a série de problemas e questões que o documentarista encontra para fazer seu filme: como filmar, o que mostrar e de que forma, que imagens e sons estão disponíveis, o que pode ou não ser filmado, etc. Pode-se mesmo pensar que o “objeto” do documentário (seu tema ou proposta) comporta um amplo aspecto de virtualidades, sendo um objeto virtual, e não apenas “real”, assim como a própria técnica cinematográfica e o próprio “sujeito-documentarista” comportam suas próprias virtualidades (voltaremos a estas questões).

### 3.0 A COEXISTÊNCIA DO REAL E DO VIRTUAL

Como vimos, as dinâmicas da realização/potencialização e da atualização/virtualização e os quatro modos de ser (real, possível, atual e virtual) se encontram, de alguma forma, imbricados, tanto naquilo que correntemente chamamos “realidade”, quanto na prática da imagem, do cinema e do documentário. Se todo objeto e toda situação “reais” têm também uma virtualidade que os acompanha, também as práticas e os processos estão mergulhados em virtualidades. O que nos habituamos a chamar “realidade” está tão mesclada a uma “névoa de virtualidades”, que ela acaba se configurando tanto como um campo virtual de questões, quanto como um “arquivo de possíveis”, senão mais. Segundo Deleuze, “todo objeto é duplo, sem que suas duas metades se assemelhem, sendo uma a imagem virtual e, a outra, a imagem atual” (1988: 337). Essa “duplicidade” do objeto – na verdade, uma duplicidade que se encontra, não apenas nos “objetos”, mas em tudo o que chamamos “realidade” – sugere a *coexistência* de uma dimensão “real” e uma dimensão “virtual”, mas sem que o virtual, por ser distinto do real, tenha menos existência. O virtual, certamente, é menos “palpável”, menos concreto, mas continua, mesmo assim, a se projetar sobre “a realidade”<sup>40</sup>. A coexistência da virtualidade dos objetos (a “virtualidade da realidade”) se dá, no entanto, em razão de aquilo a que chamamos realidade não ser apenas o espaço da existência material dos seres ou o conjunto concreto destes seres, mas ser também duração e coexistência do passado no presente. Em outros termos, a “realidade” também é *memória*. A dimensão virtual do objeto (ou da “realidade”) diz respeito a esta coexistência de seu passado no seu presente. Por isso, Deleuze diz, seguindo Bergson, que “o objeto virtual é essencialmente passado” (DELEUZE, 1988: 173).

Bergson propunha, justamente, a vida como *coalescência* do real e do virtual, de tal forma que não se poderia sequer tomá-los isoladamente. A percepção, por exemplo, “não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente”, porque ela está inteiramente “impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a” (BERGSON, 1990: 109): ela já é memória. Ao conceber a percepção como alguma coisa já impregnada pela memória, Bergson procurava se afastar das

---

<sup>40</sup> Esta “coexistência” é uma das razões para Deleuze insistir na “realidade” das virtualidades do objeto: “o virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. (...) O virtual deve ser mesmo definido como uma estrita parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva” (DELEUZE, 1988: 335).

concepções (realistas e idealistas) que supunham uma mera “diferença de grau” (a lembrança como uma percepção “enfraquecida”) entre a lembrança e a percepção – a lembrança residiria no passado, na memória (depositada no cérebro), e a percepção, no presente, na matéria. Segundo essa perspectiva, lembrar seria “voltar” ao passado, como uma “regressão” do presente ao passado. Para Bergson, ao contrário, o passado e a memória se conservam no presente, coexistem virtualmente e cooperam com ele: o passado é “passado” ao mesmo tempo em que é “presente”. A própria memória é a coexistência virtual de todo o passado no presente. A percepção, o presente, a realidade – como focos do interesse e da ação que sustentam a vida – estão misturados à memória, ao passado, a uma virtualidade que, mesmo que não possa se atualizar sem mudar de natureza, mesmo que não seja “consciente”, não deixa de (co)existir com aquilo que é concreto, não deixa de “impregnar” o real. Bergson diz que não hesitamos em afirmar a realidade dos objetos colocados simultaneamente no espaço, mesmo que não percebamos simultaneamente todos esses objetos – “além das paredes de seu quarto, que você percebe neste momento, há os quartos vizinhos, depois o resto da casa”, etc (BERGSON, 1990: 117). Mas relutamos, no entanto, em admitir a coexistência das várias “camadas virtuais” de nossa memória em nosso presente. O presente atualmente percebido é a única dimensão temporal cuja existência admitimos como integrando a “realidade”, como se tivéssemos que “abrir sempre diante de nós o espaço, e fechar sempre atrás de nós a duração” (1990: 122)<sup>41</sup>. Mas, para Bergson, a vida é a síntese atual de todos os seus “estados” passados (1990: 120), e essa “memória”, como uma virtualidade, participa muito mais de nossas existências do que a “realidade externa”, da qual “nunca percebemos mais do que uma parte muito pequena, enquanto, ao contrário, utilizamos a totalidade de nossa experiência vivida” (1990: 120).

Se Bergson afirma, portanto, a coexistência do passado (virtual) e do presente (real/atual), da memória (virtual) e da percepção (real/atual), ele afirma também que este virtual, esta memória, este passado, se conservam de alguma forma. O problema da conservação do passado é um problema central para Bergson, que vai procurar explicá-lo independentemente da suposição de uma existência meramente psicológica/subjetiva. A lembrança não se fundamentaria em uma existência

<sup>41</sup> “Se não vejo nenhum inconveniente em supor dada a totalidade dos objetos que não percebo, é porque a ordem rigorosamente determinada destes objetos lhes dá o aspecto de uma cadeia, da qual a minha percepção presente não seria mais que um elo (...) Mas (...) nossas lembranças formam uma cadeia do mesmo tipo...”. Cf. BERGSON, 1990: 119/120.

psicológica, pois ela não está armazenada (como se estivesse pronta, dada) no cérebro, como em um arquivo de imagens e sons. É justamente por isso que ela é virtual – ela não está previamente dada, sua atualização em uma imagem determinada é um processo de criação. Bergson diz que não se pode compreender o cérebro como um depósito de memórias “que bastaria abrir para fazer fluir as imagens latentes na consciência” (BERGSON, 1990: 122). Isso seria compreendê-lo dentro de uma dinâmica de realização de possíveis – o que é, de toda forma, formular a questão como um “falso problema”, como veremos. O cérebro não pode ser o depositário de lembranças e de imagens, já que ele próprio é uma imagem<sup>42</sup>, ou seja, ele é “um corte incessantemente renovado do devir universal”, que “nunca ocupa mais que o momento presente” (1990: 122). Tudo, no cérebro, é movimento, como diz Deleuze<sup>43</sup>. Resta, como saída, que o passado só pode se conservar em si, que “as lembranças só podem se conservar ‘na’ duração” (DELEUZE, 1999: 41), já que a sua característica é “durar”, ou seja, “prolongar incessantemente no presente um passado indestrutível” (BERGSON in DELEUZE, 1999: 41). E não haveria nenhuma dificuldade nesta idéia, segundo Bergson, se deixássemos de atribuir ao passado e à memória, a necessidade de “estarem contidos” em alguma coisa para se conservarem (BERGSON, 1990: 123). Neste caso, a dificuldade maior viria de um mal entendido, que é compreender o passado como aquilo que “deixa de existir ao passar”, quando é o presente que não deixa de passar, e é o passado que se conserva: “é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele ‘era’ e, do passado, é preciso dizer que ele ‘é’, que ele é eternamente” (DELEUZE, 1999: 42). Passado e presente estão um sob o outro, coexistindo na mesma duração, e não um depois do outro (1999: 128). Na verdade, a memória e o passado se conservam por suas próprias durações (o passado dura), independentemente de algo que os contenha, ou mesmo de algo que os mantenha “inalterados” – como veremos a duração se caracteriza pela “heterogênese”, ou melhor, pela “diferença de si”, e não pela fixação de um estado. O passado, assim, não pode deixar de existir; ele apenas, eventualmente, “deixa de ser útil”. Sobre isso, Bergson escreve:

---

<sup>42</sup> “Sendo ele próprio imagem, esse corpo não pode armazenar as imagens, já que faz parte das imagens; por isso é quimérica a tentativa de querer localizar as percepções passadas, ou mesmo as presentes, no cérebro: elas não estão nele; é ele que está nelas”. Cf. BERGSON, 1990: 124.

<sup>43</sup> A propósito da não conservação das lembranças no cérebro, ver também DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*, pp. 41/42.

Nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro. Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se afirmar que esse presente consiste em grande parte no passado imediato. Na fração de segundo que dura a mais breve percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, sendo que a primeira está separada da última por um intervalo enormemente dividido. A sua percepção, por mais instantânea, consiste, portanto, numa incalculável quantidade de elementos rememorados (...), toda percepção já é memória. *Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro.*<sup>44</sup>

Assim, o passado não poderia se constituir se ele já não se constituísse no mesmo momento em que ele foi presente. O passado é contemporâneo do presente que ele foi. Ou ele coexiste com o presente, ou ele não poderia se constituir posteriormente. Afirmando que o passado se conserva em si, prolongando-se eternamente no presente, compreendemos que um dado momento aparece sem que o precedente tenha desaparecido (DELEUZE, 1999: 115). Passado e presente são, então, dois elementos que coexistem: “um, que é o presente que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (1999: 45). Mas esta coexistência não é apenas a coexistência de um certo passado, subjetivo, que se atualiza como resposta a uma percepção “no presente”. É a coexistência de todo o passado virtualmente no presente, em diferentes níveis, em “camadas virtuais” mais ou menos dilatadas, mais ou menos contraídas. O presente é apenas o nível mais contraído do passado. Para explicar a coexistência virtual do passado no presente, Bergson utiliza, em *Matéria e Memória*, a conhecida “metáfora do cone”. Ele nos faz imaginar um cone invertido que representaria a totalidade das lembranças acumuladas na memória, “o estado completo da coexistência” (DELEUZE, 1999: 46). O vértice do cone avançaria sem cessar e representaria nosso presente, nossa inserção no presente. A base e todas as outras interseções possíveis do cone representariam os vários níveis de distensão e contração do passado como memória. O vértice representaria o presente como ponto mais contraído de nosso passado, em que atuam freqüentemente os mecanismos de

---

<sup>44</sup> Cf. BERGSON, 1990: 123. Grifo do próprio autor.

reconhecimento automático e os hábitos motores aprendidos pela repetição. Este nível corresponderia, de acordo com Bergson, “à maior simplificação possível de nossa vida mental” (BERGSON, 1990: 137), à reação mais imediata a uma percepção. É o que acontece, por exemplo, quando se joga um *game* eletrônico ou se toca um instrumento: entra em jogo um tipo de memória (mais hábito do que memória, na verdade) que “desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem” (1990: 124). A base, por sua vez, representaria a área da maior distensão da memória propriamente dita, correspondendo ao nível mais distanciado da ação, da resposta imediata ou habitual a uma percepção, e do interesse sensorio-motor que caracteriza a vida. É o que acontece, aproximadamente, no sonho, quando “mergulhamos” em níveis mais distendidos de memória, já que não precisamos dirigir nossa atenção às exigências e necessidades da sobrevivência.

Mas, segundo Bergson, “não há (...) um estado puramente sensorio-motor, assim como não há vida imaginativa sem um substrato de atividade vaga” (1990: 138). Na verdade, a atividade perceptiva-mnemônica se faz através de oscilações, idas e vindas, entre o extremo máximo da contração da memória, do passado (o vértice e os menores cortes perpendiculares do cone) e seu extremo oposto, o máximo de distensão da memória, do passado (a base e os maiores cortes perpendiculares do cone)<sup>45</sup>. Essas idas e vindas são o próprio mecanismo de coalescência que une a série real à série virtual, que projeta o passado sobre o presente e a memória sobre a percepção. De um lado, a percepção atual orienta a “busca” (criação) de uma lembrança-imagem (que seja útil à percepção) em toda a extensão do cone (a virtualidade de toda a memória). Por outro lado, a memória, “com a totalidade de nosso passado, exerce uma pressão para diante a fim de inserir na ação presente a maior parte de si mesma” (1990: 138), para que se crie a resposta mais útil para o problema que a percepção está em vias de constituir. Em função deste duplo esforço, atualizam-se as lembranças-imagens a partir das diferentes modulações de contrações e distensões da memória – os cortes perpendiculares ao cone, mais ou menos amplos conforme mais próximos ou mais distantes do vértice – que nada mais são que repetições de nossa vida passada por inteiro. O mais importante é que cada corte contém o passado por inteiro,

---

<sup>45</sup> “Na verdade, o eu normal não se fixa jamais em nenhuma das posições extremas; ele se move entre elas, adota sucessivamente as posições representadas pelas seções intermediárias” (BERGSON, 1990: 134).

independentemente da amplitude da “área” da circunferência do corte ou de sua contração/dilatação, conforme ele se afaste ou se aproxime do vértice, conforme ele esteja mais ou menos voltado para uma resposta imediata, para a ação. Bergson afirma que “tudo se passa como se nossas lembranças fossem repetidas um número indefinido de vezes nessas milhares e milhares de reduções possíveis de nossa vida passada” (1990: 139), em que as formas mais contraídas seriam mais banais e as formas mais dilatadas seriam mais “pessoais”.

Mas porque Bergson, e também Deleuze, insistem que o passado se conserva por inteiro? Para Bergson, a “busca”, no passado, por uma lembrança que, por exemplo, tenha utilidade para uma determinada percepção atual, não é, verdadeiramente, uma busca, pois este processo não consiste em “penetrar na massa de nossas lembranças como num saco” (1990: 140), para aí encontrar a imagem justa, já dada, que procuramos. Se assim o fosse, a formação das lembranças-imagens nada mais seria que a realização (a seleção) de possíveis. Ao contrário, a *formação* de uma lembrança-imagem depende de um “esforço crescente de expansão, através do qual a memória, sempre presente por inteiro nela mesma, (...) acaba por distinguir assim, num amontoado até então confuso, a lembrança que não encontrava seu lugar” (1990: 141). Esse “amontoado até então confuso”, de que fala Bergson, é uma forma que o autor encontra de nomear a virtualidade que este passado que se conserva estabelece, ou seja, de nomear essa virtualidade que é a “fonte”, a “raiz”, das lembranças-imagens. Mas essa fonte virtual de imagens deriva de uma questão, de um campo problemático – a “busca” pela lembrança “mais útil” segundo uma determinada percepção atual. Ela não existe independentemente dessa questão, dessa atualidade a que ela deve responder, “solucionar” de alguma forma. Como “tributária” de uma atualidade determinada, a virtualidade que lhe corresponde deve “servi-la” da melhor maneira possível, expandindo, inicialmente, ao máximo a “confusão” de seu amontoado de lembranças-puras, para a partir daí inventar uma “solução”, atualizar/criar uma nova imagem (mas não necessariamente uma “imagem inovadora”). Assim, o passado deve se conservar por inteiro porque tanto a própria formação das lembranças-imagens quanto a inserção do passado no presente, da memória na percepção, são processos de atualização/virtualização, e não movimentos de escolha de imagens já dadas, já pré-formadas. A memória não pode ser previamente “selecionada”, pois, se o fosse, e não se

conservasse por inteiro, perderia uma de suas funções primordiais para a sobrevivência do ser vivo: *solucionar problemas e problematizar soluções que não servem mais*. Se o passado não se conservasse por inteiro, se ele fosse o conjunto selecionado das “lembranças mais importantes”, não haveria como se formarem lembranças “úteis” e “adequadas” para cada nova situação inesperada e cada nova percepção indeterminada<sup>46</sup>. A sobreposição da percepção e da memória deve ser um movimento de criação de soluções novas, de resolução de problemas, de virtualizações e atualizações.

Mas, ao contrário do que pode parecer, o passado que se conserva em sua totalidade diz respeito não só, como afirma Bergson, à “sobrevivência integral” dos passados individuais, mas também à conservação, à coexistência, de uma “memória do mundo”, que expressa não só a relação de um indivíduo, mas de todas as coisas com a “existência”. Esta “memória” consiste na “imagem sempre crescente do passado”<sup>47</sup> como *duração*, como virtualidade que se projeta sobre o real, sobre o mundo. Se falávamos que a memória individual se forma da conservação virtual de todo o passado no presente, a memória como duração também se funda na conservação, na coexistência virtual de todas as durações, de todo o passado de todos os fluxos (de todos os seres, vivos ou não) no presente. É por isso que a duração não pode ser compreendida apenas ou fundamentalmente como a sucessão (psicológica) dos momentos de uma vida<sup>48</sup>. Ela é, certamente, sucessão de estados, quando pensamos, por exemplo, na imagem, sugerida por Bergson, de um torrão de açúcar que se dilui na água. A sua duração (como fluxo particular) pode ser entendida como uma sucessão de estados, mas ela exprime também, e mais profundamente, a mudança de natureza do açúcar: o açúcar como aquilo que difere, não só de tudo o que ele não é, mas de si mesmo, como aquilo que se define por uma certa duração, “por um certo modo de durar, por uma certa distensão ou tensão da duração” (DELEUZE, 1999: 130). Se o passado do açúcar, como torrão, se conserva em seu presente de diluição em curso, então, a duração é também, e mais profundamente, a coexistência virtual consigo mesma “de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e de distensão” (1999: 47).

---

<sup>46</sup> “Sé é verdadeiro que as exigências do presente introduzem alguma semelhança entre nossas lembranças, inversamente a lembrança introduz a diferença no presente, no sentido de que ela constitui cada momento seguinte como algo novo”. Cf. DELEUZE, 1999: 114.

<sup>47</sup> Cf. DELEUZE, 1999: 114.

<sup>48</sup> Deleuze afirma que, para Bergson, “a duração pareceu-lhe cada vez menos redutível a uma experiência psicológica, tornando-se a *essência variável das coisas*”. Cf. DELEUZE, 1999: 25. Grifo próprio.

É como uma coexistência virtual integral do passado sobre o presente que se pode dizer que a duração é também uma memória, e que todas as durações, em conjunto, formam uma memória do mundo, coexistente com a própria realidade do mundo – uma pluralidade de durações que é, simultaneamente, uma só duração<sup>49</sup>. Estende-se, assim, ao conjunto do universo, a idéia de uma coexistência virtual de todos os níveis dos passados “individuais”, de todos os níveis e de todas as diferenças de distensão e de contração da virtualidade que engloba todos os fluxos. Assim, não só os seres vivos têm uma duração particular e uma memória “psicológica”, mas também os seres inanimados, como o torrão de açúcar, têm uma memória estabelecida pela forma particular de sua duração (o passado, como torrão, do açúcar diluído). Para Deleuze, “essa idéia não mais significa apenas minha relação com o ser, mas a relação de todas as coisas com o ser. Tudo se passa como se o universo fosse uma formidável Memória” (1999: 61). Neste sentido, a duração psicológica individual seria apenas um caso particular, entre outros, da duração (1999: 37, 60). A duração individual de cada um de nós é uma espécie de “revelador” do qual dispomos para reconhecermos a existência de outras durações em seus ritmos próprios (1999: 23). Se há uma multiplicidade de durações, é apenas em função da pluralidade de durações particulares, de fluxos existentes: o escoamento da água, o vôo do pássaro, “o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda” (BERGSON apud DELEUZE, 1999: 63). Mas todos estes fluxos, essas durações, participam de uma mesma duração, de um só tempo (DELEUZE, 1999: 62). Deleuze chega à seguinte conclusão, a respeito das idéias de Bergson:

Há tão somente um tempo (monismo), embora haja uma infinidade de fluxos atuais (pluralismo generalizado) que participam necessariamente do mesmo todo virtual (pluralismo restrito). (...) Em suma, não só as multiplicidades virtuais implicam um só tempo, como a duração, como multiplicidade virtual, é esse único e mesmo Tempo<sup>50</sup>.

Memória, duração e tempo podem ser, assim, entendidos como aspectos diferentes que formam e se integram em uma série virtual que coexiste com uma série real. Mas se a memória, a duração e a coexistência do passado com o presente definem,

<sup>49</sup> Sobre a questão da pluralidade ou da unicidade da duração, ver todo o quarto capítulo (“Uma ou várias durações?”) do *Bergsonismo*, de Deleuze.

<sup>50</sup> Cf. DELEUZE, 1999: 66.

em conjunto, formas de virtualidade em coalescência com o real e suas atualidades, é porque a memória, como duração, não se “conserva” sem diferir de si mesma, sem se alterar, se modificar em um certo sentido. É essa alteração que apreendemos quando nos voltamos para a maneira própria de durar de cada coisa (quando pensamos em termos de duração). Na verdade, “conservar” não é um termo totalmente exato porque, ao se projetar sobre o presente, a memória “difere de si” a todo instante. Se ela se conserva não é como “identidade imutável”, mas, justamente, como a totalidade virtual do passado que dura e que não se atualiza em lembranças-imagens sem se transformar. É, então, por ser simultaneamente coexistência e duração, e por só se “conservar” como um complexo problemático que dura diferindo de si, que se pode tomar a memória como uma virtualidade. É, portanto, essa virtualidade, que dura diferindo-se de si, que faz do objeto, do acontecimento ou da situação, um “problema”. Memória, duração e coexistência são formas que, mais do que apontar para a existência de uma série virtual por sobre a série real/atual, como vimos, definem essa virtualidade como um conjunto determinado de forças que se deslocam e atuam, de forma efetiva, em meio àquilo que entendemos por “realidade”.

Como vimos, essas duas séries coexistem de forma distinta (o que é real não se confunde com o que é virtual), mas em constante imbricação, cooperação e mistura. Há, no entanto, um elemento especial desta mistura que ficou de lado, de certo modo, até o momento. As formas complexas do real (a realidade espacialmente extensa da matéria) e do virtual (a “memória do mundo” em sua duração una e em contínuo *devenir*) existem, certamente, de forma independente da pluralidade de indivíduos e subjetividades. Mas, ao mesmo tempo, a interpenetração do real e do virtual e seus modos de coalescência adquirem uma complexidade particular quando as subjetividades, os fluxos e as durações individuais lhe concedem ou lhe “transmitem” uma orientação determinada. Bergson diz que, em meio ao conjunto de todas as imagens – que agem e reagem umas sobre as outras segundo leis constantes (as “leis da natureza”) – a que chamamos “universo” (ou realidade), existem certas imagens muito especiais e particulares, representadas pela matéria viva, que prevalecem sobre as demais. Estas imagens atuam tal como as outras, recebendo e devolvendo ações. Mas são capazes de exercer uma ação real e nova sobre os objetos-imagens que as cercam, e diferem-se da matéria não-viva – que não tem necessidade de explorar a região ao seu

redor, nem de tomar decisões – porque parecem escolher a maneira como devolvem aquilo que recebem (BERGSON, 1990: 11-12). Como imagem particular que é, o ser vivo ocupa um “centro” a partir do qual regulam-se todas as outras imagens. Um centro porque, ao se deslocar, a “imagem-viva” parece permanecer invariável, enquanto todas as outras parecem mudar de acordo com este deslocamento, com o centro que se estabelece desta forma. Os animais, por exemplo, são “centros privilegiados” em relação à totalidade das outras imagens, porque estas parecem se voltar e se organizar em função da percepção individual que cada um deles tem do mundo que os cerca. Mas, ao contrário das outras imagens, que se influenciam umas às outras de uma maneira que se poderia determinar ou calcular de acordo com as “leis da natureza”, a matéria viva constitui, no universo, o que Bergson chama de “centros de indeterminação” (1990: 25), já que sua atividade em um meio não pode ser prevista por nenhuma lei. Sua capacidade de agir e reagir sobre os objetos-imagens que lhe chegam é tão mais incerta e permeada por hesitações quanto mais “rica” e ampla for sua percepção<sup>51</sup>.

Para Bergson, os seres vivos, os centros de indeterminação, são uma espécie de “tela” que reflete a luz que lhes chega dos objetos-imagens, impedindo-a de prosseguir o seu caminho – tal como um espelho reflete a luz (1990: 25-27). Por isso, para Bergson, tudo é imagem: tudo aquilo que vemos é a imagem refletida, sobre as próprias coisas, daquilo que estas são. Esta “reflexão da luz” insere na matéria inanimada um intervalo, o intervalo cerebral, e um centro de indeterminação, sem os quais a luz se propagaria indefinidamente sem jamais se revelar ou revelar a matéria que ela ilumina. Tal reflexão caracterizaria, para Bergson, a *percepção pura*, ou seja, aquela que se pretende livre ou isolada da influência da memória (1990: 41). Essa modalidade da percepção está, a princípio, muito mais nos próprios objetos-imagens do que em nós, ou em nosso cérebro, e “faria verdadeiramente parte das coisas” (1990: 48). No entanto, aos poucos, ela se limita, obscurecendo na matéria aquilo que não lhe interessa, e adotando nossos corpos como centro. Essa limitação e esse obscurecimento dos objetos-imagens se deve à “dupla faculdade” que o ser vivo tem de “efetuar ações e experimentar afecções”, ou seja, de dispor e de necessitar de uma capacidade sensório-motora (1990: 45). Em razão de sua necessidade de sobrevivência (de reação às

---

<sup>51</sup> “A través da visão e da audição, o animal se relaciona com um número cada vez maior de coisas, ele sofre influências cada vez mais longínquas; e, quer esses objetos lhe prometam uma vantagem, quer o ameacem com um perigo, promessas e perigos recuam seu prazo. (...) Pode-se afirmar que a amplitude da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva”. Cf. BERGSON, 1990: 21.

ameaças de desagregação, por exemplo), o ser vivo precisa efetuar mudanças nos objetos-imagens que o cercam por meio da execução de ações. Ao mesmo tempo, para que essas ações se realizem de forma apropriada, é preciso recolher as influências e as mudanças dos outros objetos-imagens (através da percepção) e avaliar como essas influências e mudanças podem afetar a existência do ser vivo. Este movimento é a afecção. Por não se limitar a refletir uma percepção “externa”, a afecção absorve algo da percepção e o transforma com vistas à obtenção da decisão mais útil à situação atual do ser vivo. Ela insere, entre a percepção recebida e a ação executada, um intervalo de hesitação e imprevisibilidade. A afecção é, portanto, esse intervalo que torna indeterminada e imprevisível toda ação-reação da matéria viva. Ela insere, como uma particularidade, a virtualidade da memória e da afetividade, a carga de “subjetividade” do corpo vivo, de forma a contribuir, duplamente, para “enriquecer” a percepção e preparar uma ação voluntária.

Esta integração da percepção, da afecção e da ação é o que caracteriza o esquema sensório-motor. O esquema sensório-motor é um conjunto de linhas que traçam o caminho que vai do “objeto” ao “sujeito” e vice-versa. Sujeito e objeto são, no entanto, apenas os dois extremos ideais dessas duas tendências – a objetividade e a subjetividade – que se conjugam com outras. Na verdade, o que chamamos correntemente de “subjetividade”, como domínio da “experiência psicológica interior” ou como conjunto das particularidades da visão inerente a cada indivíduo, já comporta elementos da linha de objetividade, uma vez que, segundo Bergson, a percepção, a princípio pelo menos, está, como vimos, mais no objeto do que no sujeito. Da mesma forma, aquilo que se considera como “objetividade” (a pura materialidade dos objetos reais) não pode nos interessar se já não se encontrar integrada, em um circuito, com virtualidades “subjetivas”, “pessoais”, como ocorre por ocasião da intromissão da memória e da afetividade na percepção pura objetiva realizada pelo esquema sensório-motor. “Sujeito” e “objeto” são, portanto, relativos um ao outro, e apenas estabelecem a objetividade (o objeto, a matéria, os estímulos, a percepção pura) e a subjetividade (a afetividade, a memória-lembrança, memória-contracção) como *tendências* complementares, que diferem por natureza entre si, e que participam, de forma particular, do esquema sensório-motor (DELEUZE, 1999: 17)<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Deleuze define cinco aspectos da subjetividade: a *subjetividade-necessidade* (através da qual o

Neste sentido, seria correto associar, em uma simples correspondência, a subjetividade, ao virtual, e a objetividade, ao real, já que, a princípio, a primeira é uma tendência envolvida na duração virtual, e a última, uma tendência desenvolvida na extensão material. Mas isso seria manter a separação sujeito-objeto, em vez de tomá-los, efetivamente, como tendências. Tomá-los como tendências significa ver que, invertendo as posições de partida, o “objetivo” também “se envolve na duração virtual” e o “subjetivo” também “se desenvolve na extensão material”. Seria mais interessante, então, pensar a linha que “tende” do objetivo ao subjetivo (e vice versa) como uma transversal que atravessa as tendências paralelas real/possível e atual/virtual, fazendo-as entrar em contato. Os mecanismos de coalescência da série real com a série virtual, que projetam o passado sobre o presente e a memória sobre a percepção, são formas de intercessão do eixo subjetivo/objetivo sobre os eixos real/possível e atual/virtual produzidas por meio das atribuições do esquema sensorio-motor.

Mas o intervalo cerebral – como ponto pelo qual se insere a indeterminação característica da capacidade do ser vivo de ser afetado pelo que o cerca (hesitação, afetividade, etc) –, introduz uma complicação na coexistência do real e do virtual. Ao fazer cruzar o real e o virtual, esse elemento complicador – que associamos ao eixo subjetivo/objetivo quando este tende à subjetividade apenas por ele ser representado por *um* aspecto específico desta linha, a indeterminação do intervalo cerebral, mas não por toda ela – confere à intercessão criada entre real e virtual uma certa orientação, uma certa direção. Por um lado, este cruzamento do real e do virtual, através da subjetividade como tendência, possibilita o desenvolvimento das dinâmicas de realização/potencialização e atualização/virtualização, pela criação de uma interseção entre elas. Por outro, a indeterminação introduzida pelo intervalo cerebral no “sujeito” (e na sua ação sobre o mundo), confere uma direção determinada e particular a esse desenvolvimento, a partir da qual pode ser promovido todo tipo de processo criativo,

---

esquema sensorio-motor retém do objeto apenas o que lhe interessa, deixando passar o resto), a *subjetividade-cérebro* (momento do intervalo ou da indeterminação), a *subjetividade-afecção* (através da qual se estabelece o papel receptivo do intervalo), a *subjetividade-lembrança* (primeiro aspecto da memória, que atualiza as lembranças-imagens no intervalo cerebral) e a *subjetividade-contração* (segundo aspecto da memória, que estabelece o corpo como um instante no tempo e um ponto no espaço, contraindo as excitações sofridas e a memória como um todo). Nestes cinco aspectos, apenas os dois últimos, a subjetividade-lembrança e a subjetividade-contração corresponderiam, como aspectos da memória, “à linha pura da subjetividade”, enquanto os outros três preparam ou asseguram a inserção e o cruzamento da linha da objetividade e da linha da subjetividade, em uma mútua integração. Cf. DELEUZE, 1999: 40-41.

inclusive a produção audiovisual. Pelo seu caráter de indeterminação, e em sua passagem concomitante pela série real e pela série virtual, a subjetividade, como tendência ou linha, complica a área particular em que ambas as séries encontram, num dado momento ou circunstância, e segundo uma certa direção de desenvolvimento, a sua interseção.

Assim, se a dinâmica real/possível, como vimos, se caracteriza pelas seleções de opções pré-formadas em sistemas fechados, e se a dinâmica atual/virtual se caracteriza pela criação de soluções inéditas para problemas imprevisíveis, o intervalo cerebral (como elemento central da linha da subjetividade) introduz uma na outra, ou melhor, faz com que a realização de possíveis também seja acompanhada por um problema de virtualização (que os sistemas sejam “fechados” apenas segundo um olhar retrospectivo), e que a virtualização/atualização também passe por “escolhas” e “seleções”, sem se reduzir, no entanto, a elas. Quando falávamos, por exemplo, dos aspectos, na produção audiovisual, que envolvem a realização de possíveis, a seleção de determinadas possibilidades em detrimento de outras, deixávamos de lado, provisoriamente, este *elemento complicador* que se costuma denominar “subjetividade”: o fato de que essas escolhas não se realizam (na imensa maioria das vezes, pelo menos) através de um sorteio aleatório, mas são funções da maior ou menor amplitude da percepção, da ação e da afecção, ou seja, da *ação virtual* indeterminável de um esquema sensorio-motor particular sobre o mundo que se apresenta. Essas escolhas são parte de um problema, de uma questão, que é fazer o filme, e que se procura responder através dele. Já o filme, como processo e como produto, marcará uma certa forma de existir (como discurso-fluxo) e uma certa qualidade do problema. Nenhum filme pode se fazer, entretanto, apenas com a realização de certas possibilidades, pois sempre haverá virtualidades – ainda que alguns filmes pareçam, muito mais do que outros, não comportá-las e realizarem-se apenas como “escolhas de possíveis”<sup>53</sup>. Tampouco poderá, no entanto, deixar “suas” questões permanecerem em uma duração virtual, já que qualquer filme é, por um lado, a realização de um produto cuja existência material está real e atualmente dada, e, por outro, a concessão de uma forma, de uma solução, talvez apenas momentânea e circunstancial, a um complexo problemático virtual.

---

<sup>53</sup> Como veremos na próxima parte, as diferentes formas de empreendimento do processo de feitura de um filme, bem como as suas condições específicas, produzem diferenças marcantes em suas feições e características.

## 4.0 VIRTUALIDADE E REFERÊNCIA

Memória, duração e coexistência definem, como vimos, a dimensão virtual daquilo que chamamos “realidade”. Como dimensão particular da vida, o virtual mantém uma independência em relação ao real, ou seja, não se confunde com ele, apesar de ambos estarem em coalescência. A especificidade do virtual, sua dinâmica particular e sua forma própria de participar do movimento do mundo não deveriam ser reduzidas a uma mera “modalidade” do real, porque implicam uma maneira bastante diversa de existir, de “estar no mundo”. O que há é interdependência entre real e virtual, e não qualquer proeminência de um sobre o outro. O problema é que, quando nos propomos a considerar aquilo que correntemente chamamos “realidade”, geralmente é a dimensão virtual, as virtualidades, que compõem essa “realidade” (termo bastante inapropriado, afinal) que ficam obscurecidos. Não só costumamos chamar de “real” o que o é efetivamente, mas também incorporamos virtualidades a essa designação. Tomamos virtualidades por realidades, sem levar totalmente em conta as diferenças entre ser real e ser virtual. Não se trata, absolutamente, de um “purismo terminológico”, mas de reverter dificuldades criadas pela incorporação e pela identificação do virtual ao modo de ser do real. Esse “cuidado conceitual” pode ajudar a desenvolver perspectivas novas para questões complexas, como é o caso da questão da referência, como veremos adiante.

Quando se fala, por exemplo, em “realidade” – especialmente para apontar a sua pertinência ao documentário – tende-se a ignorar a “dimensão virtual” dos objetos, acontecimentos e situações tratados, considerando-os simplesmente “reais”. Há uma “retórica do real”, especialmente na avaliação que o senso comum faz do documentário, que ofusca a existência que o virtual tem, ao mesmo tempo em que retira, daquilo a que chamamos “realidade”, as suas virtualidades. Neste sentido, a maior fonte de dificuldades está no fato de que o que denominamos realidade é um *misto*. Ela se apresenta muito mais como um composto de tendências que diferem por natureza, do que, efetivamente, como puro real. A “realidade” é, por um lado, uma mistura do real e do virtual; por outro, do dado (real/atual) e do não dado (virtual). Essas tendências podem ser diferentemente denominadas segundo que aspecto do misto ou que misto se analisa: a matéria é, por exemplo, um misto de matéria e de duração, a percepção, de percepção e memória, e a objetividade e a subjetividade são mistos do objeto e do

sujeito. Não há qualquer problema em haver mistos – a própria experiência, como vemos, só nos propicia mistos (DELEUZE, 1999: 14). O problema, no entanto, é que, freqüentemente, os mistos são, usando uma expressão bergsoniana, “mal analisados”. Não os percebemos como tais, já que só podemos vê-los e experimentá-los de um ponto de vista em que “nada difere de nada” (1999: 99), em que as gradações e as diferenças que nos levam de uma a outra tendência do misto são “imperceptíveis”. O que denominamos *percepção* nos propicia, por exemplo, um misto de percepção e memória, mas como não sabemos distinguir claramente o que cabe à percepção e o que cabe à memória neste misto, compreendemos mal a mistura do misto, e vemos apenas uma diferença de grau entre a percepção e a lembrança-imagem atualizada (1999: 14-15). Tendemos, assim, a minimizar a participação ou a importância da memória no ato perceptivo, tomando a lembrança-imagem apenas como uma percepção enfraquecida. Tal simplificação do misto nos faz levar em consideração apenas uma das tendências que o compõem, o que significa, no caso da maior parte das teorias do documentário, ver apenas realidade na “realidade”. O “prejuízo” fica, assim, por conta da dimensão virtual e das virtualidades do *misto realidade*, já que tendemos a ignorar que real e virtual estão em estrita coalescência, e a fundi-los, em razão das necessidades da sobrevivência, simplificando-os em matéria pura. Tendemos, por isso, a ignorar que o que designamos como “realidade” diz respeito não só à existência material dos seres no mundo, mas também à suas formas particulares de durar e de participar da duração, não só ao espaço como repetição da matéria, mas também à sobrevivência do passado no presente sob as formas da memória.

Essa “análise mal feita” do misto realidade acaba sendo fonte de alguns problemas. O primeiro deles seria não perceber como o virtual participa do misto. É preciso “decompor” o misto nas tendências que o formam e repensar a posição do virtual nele. Em segundo lugar, o virtual não pode ser confundido com uma forma do “possível”, nem se pode considerar processos de virtualização/atualização como se fossem processos de realização de possibilidades – ou seja, confundir o “problemático” com o “hipotético”, como veremos. No que diz respeito à teoria do documentário, esses dois problemas encontram ressonância no uso que se faz da noção de representação, como vimos anteriormente. A noção de representação é indiferente às implicações destes problemas, uma vez que ela tende a reduzir virtualidades – tanto as do próprio

documentário, quando as da “realidade” que se supõe que este “representa” – a algo “real” e “representável” sob a forma de um objeto previamente dado. Supõe-se que no processo que vai do objeto suposto à sua “representação”, haja somente o movimento de realização de algo que já estava previamente construído e que já era inteiramente possível, reduzindo-se, assim, o virtual ao possível. Decorre disto, ainda, uma “má formulação” da questão da referência ao real, já que, por se supor o objeto como inteiramente dado, deixa-se à sombra o conjunto de virtualidades que também o moldam e que tornam mais complexa qualquer forma de referência. Vejamos, primeiramente, o problema de se confundir o virtual com o possível.

Bergson identifica este problema ao recusar a noção de possível, em proveito da de virtual, para explicar, por exemplo, a criação/evolução das espécies, como parte de um esforço de consideração da vida como levantamento e solução de “problemas”. Muitos biólogos procuravam explicar, por exemplo, a diferenciação celular ou orgânica como uma limitação de possibilidades pressupostas (o globo ocular como realização de uma possibilidade de órgão de captação da luz), e não como uma inovadora solução a determinado problema/virtualidade (o globo ocular como solução particular, e não pré-formada, para o problema da captação da luz pelo ser vivo). A noção de possível surgiria quando, incapazes de “apreender cada existente em sua novidade”, supomos que esta existência advém de um elemento pré-formado “do qual tudo, supostamente, sairia por simples ‘realização’” (DELEUZE, 1999: 13). Como vimos anteriormente, o virtual e o possível se distinguem por duas lógicas, duas dinâmicas, totalmente diferentes. O possível, que não tem realidade, é o que se realiza de acordo com duas regras específicas: a semelhança e a limitação (1999: 78). Primeiramente, o possível se assemelha ao real no qual ele, eventualmente, se realiza. Em segundo lugar, nem todos os “possíveis” podem se realizar, o que implica a realização como uma limitação das “possibilidades do possível”. Já o virtual, que possui enquanto tal uma realidade, não se atualiza por semelhança e limitação, mas procede por diferenciação e criação, uma vez que responde a um problema cujas soluções não estão previamente dadas. Um atual que se concretiza não pode ser, por definição, nem mesmo algo próximo de uma “cópia” elementar do virtual que o promove, porque sua própria “razão de ser” é criar uma “forma” onde antes não havia nada que se assemelhasse a isto. Virtual e possível são, portanto, duas maneiras diferentes de

produção, sendo que apenas o virtual é uma verdadeira produção de novas formas (mesmo que não necessariamente de produção de “formas inovadoras”).

Confundir o virtual com o possível traria, então, o inconveniente de conduzir, freqüentemente, àquilo que Bergson denomina “falsos problemas” – formas empobrecidas e “despotencializadas” de analisar os mistos. Segundo Deleuze, a própria noção de possível é um falso problema. Ao pensar certas questões em termos de real e possível, há como que uma “projeção retrospectiva” do real sobre o possível: “esperou-se que o real acontecesse com seus próprios meios para ‘retroprojetar’ dele uma imagem fictícia e, com isso, pretender que ele fosse, a todo momento, possível antes mesmo de acontecer” (DELEUZE, 1999: 79). A suposição de que o real se assemelha ao possível implica também a suposição de um real já preexistente, já contido como possível, sendo, portanto, não problemático e formado apenas por hipóteses – como se o real já estivesse “destinado” a existir da maneira exata como ele acabou existindo. Mas se podemos, eventualmente, pensar que o real se origina do possível, ou mesmo que há uma “semelhança” entre os dois – entre a chuva que ontem se previu como possível para hoje, e a chuva que realmente cai hoje – é porque, na verdade, é o possível que é feito à semelhança do real. O possível *representa* o real, seja retrospectivamente como realização (choveu porque era possível que chovesse), seja projetivamente como hipótese ou previsão (ainda pode chover amanhã). O possível é uma “pseudo-atualidade” (1999: 79) que, além de uma determinada representação do real, contém também um “ato do espírito que retrograda sua imagem no passado assim que ele se produz” (1999: 11). Para Deleuze, ao extrairmos arbitrariamente o possível do real, como um “duplo estéril”, nada mais compreendemos dos mecanismos da diferença e da criação deste “real” (1999: 79), nem mesmo da dinâmica da coalescência entre o real e o virtual, como proposição e solução de problemas: dizer que é possível que chova, é dizer muito pouco sobre a chuva ou sobre o que “realiza” a chuva. É esta a questão que Deleuze coloca ao estabelecer a distinção entre o problemático, como delimitação do conjunto de virtualidades de uma idéia, questão ou situação, e o hipotético, como representação de um modelo pré-formado que se decalca sobre o real. O hipotético é da ordem da determinação de probabilidades, de hipóteses previamente representadas (se chover..., se não chover..., então...), que em nada se modificam ao se realizarem. Trata-se mesmo de um “exercício de representação”, já que, ao formular a hipótese,

estabelece-se uma possível identidade entre esta e a sua efetivação, entre o objeto-acontecimento hipotético e a sua realização. Já para o que se apresenta como “problemático”, não se trata de representação, já que não há identidade entre a “formulação do problema” e a sua “solução”, assim como não há semelhança entre o virtual e o atual que lhe (cor)responde. Falar do possível é, assim, falar sobre hipóteses e condicionamentos factícios. É falar do que não existe, nem realmente, nem virtualmente. Falar do virtual, ao contrário, é falar do que existe, mas não está dado. Daquilo que se formula como um problema à medida que o não dado insiste para ser finalmente dado como uma forma, colocando-se como um novo problema em um outro nível.

Não se trata, no entanto, de condenar, simplesmente, os raciocínios hipotéticos. O problema é confundir uma questão de virtualidades (problemas) e virtualização com uma questão de possibilidades (hipóteses) e realização. Esse tipo de “confusão” é o que acontece, por exemplo, quando se usa a noção de representação para analisar o documentário. A noção de representação (como vimos na primeira parte) exige a suposição da preexistência de um objeto dado que é representado. Não importa, neste caso, se a representação é tomada como verdadeira (“realista”) ou “problemática”<sup>54</sup> em relação a seu objeto. Importa, no entanto, que, em ambos os casos – mesmo quando se critica a representação – supõe-se sempre um objeto preexistente, como possível ou como hipotético, ou não seria *possível* avaliar (positiva ou negativamente) a sua adequação à representação. Este objeto, supostamente preexistente, funciona como um modelo, um parâmetro para o julgamento da adequação da representação, como vimos. Tal como o “possível” é uma espécie de “imagem fictícia” que espera o real se realizar para decalcar-se dele, a noção de representação também implica uma suposição de que o objeto, tal como o vemos *atualmente* “representado”, existiria como uma possibilidade dada para a representação, e que o movimento da representação se limitou apenas a “realizá-lo”<sup>55</sup>. Quando Deleuze diz,

---

<sup>54</sup> “Problemático” no sentido de “incerto”, “duvidoso”, tal como utilizamos o termo na primeira parte. Cf. nota 35.

<sup>55</sup> “De modo algum o virtual se confunde com o possível (...), o possível é o modo da identidade do conceito na representação, ao passo que o virtual é a modalidade do diferencial no seio da Idéia”. Cf. DELEUZE, 1988: 440. E ainda, “o que Bergson critica na idéia de *possível* é que esta nos apresenta um simples decalque do produto, decalque em seguida projetado ou antes retroprojetado sobre o movimento de produção, sobre a invenção. Mas o virtual não é a mesma coisa que o possível: a realidade do tempo é

por exemplo, que a representação “se efetua na recoleção do objeto pensado e na sua reconhecimento por um sujeito que pensa” (1988: 310), ele está falando deste gesto em que o “objeto representado” tem que “esperar” sua representação se efetuar (a “recoleção” como “apreensão/registro” do objeto) para que, retrospectivamente, um sujeito (produtor/espectador) reconheça, ou não, o objeto na representação (recohecimento/reconhecimento do objeto). Neste sentido, a noção de representação não cria muitos problemas para se pensar, por exemplo, a pintura de natureza morta ou modelo vivo (pelo menos no âmbito da arte clássica), ou qualquer outra forma de expressão em que a dimensão real e material do objeto é, geralmente, tudo a que o pintor/artista tem para se ater, é tudo o que lhe “interessa”.

Em outros campos, como o do documentário, no entanto, essa noção cria “falsos problemas”, pois se espera que o objeto se atualize pelos meios que lhe são próprios para “retroprojetar” essa sua imagem atual, instanciada num aqui-agora, em sua suposta realidade/possibilidade precedente. Com isso, pretende-se que a forma que ele detém atualmente fosse desde sempre e previamente *possível* antes mesmo de acontecer. Pensando desta forma, perde-se o processo que vai do objeto como virtualidade à sua imagem atual que responde, de maneira particular, a um problema: dar a essa virtualidade uma forma atual que a resolva circunstancialmente. Por ignorar as virtualidades presentes no misto “objeto”, ou seja, por tomá-lo como prévia e inteiramente dado, a noção de representação é insuficiente para pensar processos como a prática documentária. Para o documentarista, o que inicialmente se delimita como “objeto” ou “tema” se distende de tal forma em uma dimensão virtual (sua duração, sua memória, a coexistência de seu passado com seu presente, etc) que esta acaba sendo tão ou mais importante que a dimensão real de sua materialidade ou existência física atual. A materialidade dos objetos, da “realidade”, que muitas vezes se supõe ser o cerne da prática documentária, é, na verdade, pouca coisa em comparação com tudo aquilo que o virtual, a “memória” dos objetos, lhes acrescenta. A noção de representação nos faz perder a reflexão sobre essa dimensão virtual dos objetos, acontecimentos e situações. Ela nos mantém presos à suposição de que o “objeto” se estabelece independentemente da virtualidade que participa de sua constituição, de sua delimitação *a posteriori*. Como

---

finalmente a afirmação de uma virtualidade que se realiza, e para a qual realizar-se é inventar”. Cf. DELEUZE, 1999: 137.

se ele se tornasse visível independentemente também dos processos de virtualização/atualização que lhe conferem uma forma determinada em uma circunstância idem.

Tratar o documentário como representação é, então, uma forma de subtrair de seu processo o caráter de virtualização/atualização e, de seu “objeto”, a sua dimensão virtual, ou seja, subtrair-lhe as virtualidades que o compõem e que inviabilizam, justamente, a sua preexistência como “objeto documental” dado. Dizíamos, no final da primeira parte, que para uma teoria da virtualização no documentário não pode existir objeto prévio. Agora talvez estejamos em condições de compreender melhor esta afirmação. Pois, se há virtualidades em qualquer “objeto” considerado, isto implica que este esteja, a todo e a cada momento, em constante diferenciação de si como algo que “dura” de uma determinada maneira. Ele não pode deixar de fazer desta duração a re-atualização de um conjunto de virtualidades, se compreendermos essa re-atualização como uma “medição” momentânea do real, um estado particular do virtual, do devir. É a duração do objeto que o torna aberto como virtualidade ao imergi-lo em uma memória própria, em suas distensões e contrações. Esta “memória do objeto” diz respeito, como vimos, à “carga cada vez mais pesada que alguém [ou alguma coisa] carrega em suas costas à medida que vai cada vez mais envelhecendo” (BERGSON in DELEUZE, 1999: 39), como conservação e acumulação, no presente, de um passado que não pára de se imiscuir no seu modo particular de durar. Essa sobrevivência do passado do “objeto” no seu presente é o que expande a sua “realidade” (sua existência) em um campo de virtualidades que o torna, justamente, indeterminado demais para alguma coisa que se supõe previamente dada. É isto que faz do “objeto” um virtual e um complexo problemático: o fato de coexistir, com suas atualidades (como medições momentâneas do real) e com sua realidade (como aquilo que se repete em sua matéria), um lado virtual dessemelhante.

#### **4.1 As Virtualidades de *Ulisses***

Essa virtualidade de todo “objeto” aparece de forma mais explícita no curta-metragem *Ulisses*, dirigido pela cineasta francesa Agnès Varda, em 1982. Neste filme, Varda analisa uma foto, produzida vinte oito anos antes (em 1954), quando ela ainda era

fotógrafa, na qual figuram, numa praia deserta, um homem, uma criança (o “Ulisses” que dá nome ao filme) e uma cabra. No alto e à esquerda da foto, estão o homem e a criança, nus ao fundo do quadro; abaixo e à direita, a cabra morta, em primeiro plano. Poderíamos dizer que, a princípio, a foto é, efetivamente, o “objeto” do filme. A partir da foto, apresentada no primeiro plano do filme, Varda faz o que parece ser, inicialmente, uma investigação de sua foto, em diversas etapas sucessivas. Philippe Dubois identifica, em seu artigo sobre a “foto-autobiografia” moderna, essas etapas da seguinte maneira: na primeira, haveria uma apresentação e descrição da “foto-objeto” – uma descrição de seus elementos reais/atuais. Na segunda, haveria o primeiro movimento propriamente dito de “investigação”, em que Varda vai tentar reencontrar os “protagonistas” da foto (o homem, a criança e a cabra, vinte e oito anos depois), e fazê-los *lembrar* da experiência que foi tirá-la. Para Dubois, o resultado desta primeira onda de “interrogatório” e pesquisa é praticamente nulo:

O homem (Fouli Elia, o egípcio, era manequim na época, depois tornou-se responsável pela fotografia na revista *Elle*) não quer mais se lembrar: a criança, hoje adulta (e livreiro no bairro do Marais), fica incapaz de formular um efeito de memória (é sua mãe, Bienvenida, presente por ocasião da tomada, que “sobe” atrás dele e chega a se lembrar *em seu lugar* com emoção, falando com Varda da doença de seu filho e do trabalho-amizade que, na época, as ligava); e a cabra morta, mesmo que reencarnada em uma de suas semelhantes, fica reduzida a devorar a sua própria imagem em silêncio. Nada, ou quase nada, de lembrança<sup>56</sup>.

Como forma de dar continuidade à investigação, uma vez que as primeiras tentativas não teriam surtido efeito como instrumento de rememoração, Varda tenta mais algumas estratégias, entrevistando crianças, provavelmente escolhidas de forma aleatória, que tinham, na época da produção do filme, a mesma idade que Ulisses na da foto. Ela pede a essas crianças que comparem a sua foto a um desenho feito por Ulisses – uma versão (infantil e colorida) da foto. A resposta obtida das crianças – “a foto é mais real do que o desenho” – leva a diretora a indagar-se sobre o que há de “mais real” em sua foto. De uma maneira um tanto irônica, Varda vai, então, buscar esse “real”, mas não mais nos próprios elementos reais/atuais visíveis na foto (a praia, o homem, a

<sup>56</sup> Cf. DUBOIS, 1995: 69. Grifos do próprio autor.

criança, a cabra), mas num “real” que está apenas virtualmente, e não “realmente”, presente como memória. O filme vai articular uma percepção-questão presente – o “mais real” da foto – a um determinado nível de distensão da sua memória – o contexto histórico, o que acontecia naquele dia 9 de maio de 1954, data da foto –, de forma a responder da maneira “mais útil” à questão colocada. O filme passa, então, a mostrar atualidades políticas, sociais e culturais da época, em notícias de jornais da época, trechos de material de arquivo e de cinejornais (aquilo que, segundo uma certa convenção, era considerado “real” pela sociedade, pelos meios de comunicação, etc), combinados ao comentário irônico, humorado e poético, narrado pela própria Agnès Varda. O filme se conclui retornando à foto (o último plano do filme, assim como foi o primeiro), e indicando, por fim, através das interrogações que ela mesma acaba propondo (“uma imagem, a gente vê nela o que bem quiser”), a imaterialidade da própria foto como “objeto real”.

Desde o início, Varda procura “expandir a realidade” de sua foto-objeto apontando para e se valendo de suas virtualidades. Em primeiro lugar, trata-se de evocar a “memória da foto”, a sua forma particular de durar ou de distender os 28 anos passados a partir do instante re-atualizado da tomada da foto. Evocar a sobrevivência no presente (1982) do passado (1954) da foto e de determinados personagens – sejam os protagonistas diretos, visíveis da foto (o homem, o garoto, a cabra), sejam os indiretos ou invisíveis (a mãe de Ulisses, a própria Varda, daí o caráter “autobiográfico” do filme) –, e “forçar” este passado, esta memória, a se atualizar em recordações. Lidar diretamente com a virtualidade da memória, tomada, a princípio, como tema ou como objeto, mas afirmando e valorizando essa virtualidade como indicação da indeterminação do próprio objeto. A foto é, certamente, algo de material, de concreto<sup>57</sup>. Mas ela é também um objeto virtual, porque é indeterminado, como problema e como processo (a investigação realizada pela diretora), por sua memória e por sua maneira particular de durar no tempo, mas também pela duração e pela memória dos seus

---

<sup>57</sup> De acordo com Veyne, a obra de arte não existe como “individualidade, que supostamente deve conservar sua autonomia através dos tempos (só existe sua relação com cada um dos intérpretes), mas ela é algo: ela é determinada em cada relação; a significação que teve em seu tempo, por exemplo, pode ser objeto de discussões positivas. O que existe, em compensação, é a matéria da obra, mas essa matéria não é nada enquanto a relação não faz dela isso ou aquilo. (...) Essa matéria é o texto (...) enquanto esse texto é susceptível de tomar um sentido, é feito para ter um sentido”. Cf. VEYNE, 1978: 179.

protagonistas diretos e indiretos – cujos esquemas sensório-motores se encontram, eventualmente, rompidos (a incapacidade de lembrar ou de reagir a um estímulo).

Trata-se também de empreender um processo de virtualização através da foto, e estabelecer-lhe um campo problemático de questões a que seus elementos (suas circunstâncias, seus personagens) se relacionam, virtualizando-os e fazendo-os mudar em direção às questões propostas. Buscar uma “resposta” a um problema que não está contida no objeto, que não se encontra escondida, nem espera ser revelada, descoberta, pelo cineasta, mas que, ao contrário, precisa ser criada, produzida. Assim, quando Varda passa a levantar o contexto histórico de sua foto (as imagens e os acontecimentos próximos à data de sua produção), ela a está *virtualizando* em direção a uma questão específica (“o que há de real em minha foto?”). Por sua vez, as “respostas”, que eventualmente se atualizarem, serão contingentes à especificidade da questão levantada, e não o conteúdo latente pré-formado, e simplesmente possível, do objeto. A foto-objeto se desdobra em uma nova aparência, uma aparência que também lhe pertence, que é parte da totalidade de seu passado se projetando sobre sua atualidade (sua apresentação cinematográfica), para responder de forma “útil” à questão que lhe foi relacionada – como o real e a foto se articulam em um nível específico e particular de contração-distensão da memória da foto: o contexto histórico relativo à data de sua tomada. Esta nova aparência, esta resposta que surge, não estava, no entanto, pré-contida no objeto, na questão, só podendo ser pressentida muito vagamente como hipótese. Mas esta nova aparência, como forma atual da foto-objeto, existia virtualmente. Tal como a semente contém virtualmente a árvore, a foto continha virtualmente o filme, mas apenas porque ela, como problema e como processo, o atualiza de uma maneira única e particular, que em nada se assemelha à sua virtualidade sempre coexistente.

Após ter ido buscar o “real” da foto no seu contexto histórico – procedimento, até certo ponto, padrão de investigação histórica ou jornalística – Varda conclui que sua foto-objeto poderia ter sido feita há dez anos em vez de trinta ou quarenta, pois não há nada nela que a ligue ao momento, à data, de sua realização. Nada de tudo aquilo – os acontecimentos e personagens históricos – aparece na foto, diz Varda. A única coisa que liga, então, a foto, como realidade, a seu contexto histórico são as suas virtualidades, a dimensão virtual do objeto, a totalidade de sua memória e a de todos os seus elementos – as recordações de Varda, do homem, da criança, da cabra

– e de suas circunstâncias. A realidade da foto-objeto se esgota muito rapidamente frente às suas virtualidades, e é apenas desenvolvendo essas virtualidades, e forçando-as a uma série de atualizações particulares, que Varda consegue fazer um trajeto para o filme. Este trajeto é, deliberadamente, o da exploração dessas virtualidades (as lembranças, as questões), operando como uma estratégia específica de virtualização, entre tantas outras.

Neste sentido, a “investigação” que Varda promove a partir de sua foto não é senão uma “pseudo-investigação”. Em nenhum momento, pode-se acreditar que a diretora considere seriamente a foto como um “objeto” de análise plena e previamente construído. É por isso que se pode dizer que o filme “tematiza” a virtualização. Não é verdadeiramente importante que o salto no passado/memória da foto e de seus personagens tentado pelo filme tenha produzido poucas ou nenhuma lembrança-imagem. Nem que o filme tenha sido incapaz de “oferecer à imagem a explicação que lhe daria toda sua consistência, que preencheria o vazio que parece oferecer”, ou de conferir “uma espessura semântica”, como sugere Dubois, em sua análise (1995: 69). A foto não “dirá” nada, enquanto não deixar de “dizer” virtualmente tudo. Enquanto não estabelecer uma *parcialidade* que é a da resposta particular que o filme busca à sua questão determinada. Essa parcialidade é, por sua vez, a própria questão que alimenta o processo de virtualização e que extrai, de uma “totalidade virtual” problemática, uma atualização, que confere ao filme certos *índices de parcialidade* assimiláveis pelo espectador, tais como valor, significado, sentido, referência à realidade, ambigüidade, ironia, etc.

O empreendimento de Varda vai, então, muito mais no sentido de evidenciar essa parcialidade do objeto e de afirmar o *trajeto* a partir do qual ele, por seus próprios meios, se constitui (e se enriquece de atualizações e virtualidades), do que de tomar a sério um *projeto* de decifração imparcial e completa da foto-objeto, considerando-a como algo que conteria guardadas em si as respostas. No caso de *Ulisses*, trata-se mesmo de conceber o próprio “objeto”, não como alguma coisa inteira ou parcialmente pré-contida num projeto que se busca realizar o mais fielmente possível, mas como idêntico apenas ao trajeto que ele percorre e em que ele se forma através do filme, e em função de sua virtualização. Não se poderia alterar ou dividir o trajeto sem que se alterasse e se dividisse ao mesmo tempo o “objeto” (voltaremos, posteriormente, a essa

diferença projeto/trajeto). Assim, o que ocorre de decisivo entre a primeira apresentação da foto-objeto (o primeiro plano do filme) e a última (o último plano do filme) não é a concretização de um “pseudo-projeto” de decifração ou elucidação do sentido da foto, mas, justamente, esse trajeto-filme que foi necessário para constituir *um* certo “objeto” e para poder “passar do primeiro ao último plano” (DUBOIS, 1995: 70). O que há de especial em *Ulisses* não é o fato de o filme empreender uma contração-distensão ou uma “exploração” das virtualidades de seu “objeto”. Todo filme, todo documentário, empreende, de alguma forma, um processo de virtualização/atualização similar. A especificidade do filme de Varda está, como dissemos, em tematizar, de maneira evidente, a própria virtualização, o próprio caráter virtual do “objeto”<sup>58</sup>.

Este dado essencial de uma virtualidade do objeto, que se acrescenta e que se sobrepõe à sua realidade/atualidade, é importante também para pensarmos diferentemente as formas de referência que o documentário pode estabelecer com o misto que chamamos realidade. O próprio fato da “realidade” ser um misto nos obriga a pensar a referência de uma outra forma. Se, como vimos, a “realidade” e os “objetos” que nela encontramos são mistos de elementos e tendências reais e virtuais, e se esta virtualidade, que coexiste com a realidade do objeto documental, é suficiente para torná-lo “virtual”, então, só se poderia compreender a referência, igualmente, como uma virtualidade. A referência a um “objeto” não deve ser entendida, então, como uma forma de adequação ou de analogia entre o “objeto” (a realidade) e o documentário (a imagem, a “representação”). Enunciar desta maneira a questão é enunciá-la de uma forma insolúvel, já que se imagina uma relação entre a *coisa* e a *imagem* “em que cada um desses dois termos possui, por definição, o que falta ao outro” (BERGSON, 1990: 28). À coisa sempre faltará a possibilidade de se “reproduzir idealmente” e de suprimir a sua ausência eventual ou necessária. À imagem sempre faltará a dimensão completa e complexa da realidade e da virtualidade simultaneamente presentes na coisa. Bergson sugere que coloquemos o problema em termos de imagens, de relações entre imagens, já que “só apreendemos as coisas sob forma de imagens”, sem que seja totalmente necessário que se faça a distinção entre a *existência* da coisa e a sua *aparência* (1990:

---

<sup>58</sup> Esse caráter virtual de todo “objeto” não se mostra de forma tão evidente em todos os filmes. O filme de Varda, como alguns outros, é uma exceção. Muitos filmes, inclusive documentários “históricos” como *Jango*, *Os Anos JK*, e outros, parecem ignorar ou esconder as virtualidades com que trabalham. Mas isso não significa que os “objetos” tratados nestes filmes não tenham uma dimensão virtual.

16). Considerar, portanto, o *misto realidade* antes da dissociação – consagrada, em grande medida, pela noção de representação – entre a sua existência e a sua imagem.

Quando, no entanto, não se traz a reflexão para o campo das virtualidades, a dificuldade maior é que só se poderia falar de correspondência ou analogia entre dois termos, supondo que um deles preexista à própria analogia (representação). Mas, como vimos, se o “objeto” se distende em virtualidades (ou seja, existe também virtualmente), sua forma cinematográfica (sua atualização audiovisual) não pode ser considerada preexistente. Ele não pode desempenhar o papel de modelo, já que, por princípio, as suas virtualidades impedem a existência de qualquer modelo, de qualquer cópia – mesmo quando se deseja profundamente copiar. O objeto se diferencia de si mesmo ao durar: a toda nova atualização que sofre, ele muda em direção a uma questão, a um campo problemático. Como falar em identidade ou correspondência entre dois elementos (o “representado” e a “representação”), se a produção de qualquer documentário não pode se fazer a não ser através da criação de diferenças, de soluções e configurações novas e não preexistentes? Aceitar ou não a criação dessas diferenças, torná-las claras para o espectador, é um dos fatores que distingue, de forma geral, os filmes entre si. O filme de Agnès Varda é exemplar neste sentido. Tanto porque ele evidencia seu caráter de virtualização, quanto porque ele mostra como o “objeto-tema” só se dá a ver à medida em que percorre um trajeto (em sua imensa virtualidade) através do filme. A produção de qualquer documentário não pode consistir simplesmente, portanto, na realização de uma correspondência adequada entre “realidade” e imagem (indevidamente colocados em oposição), mas na atualização de determinadas virtualidades que se apresentam de modo particular.

Um primeiro problema da reflexão tradicional sobre a “referência ao real” no documentário vem, justamente, do fato de se ignorarem essas virtualidades (do “objeto”, do “sujeito”, das condições de produção, do próprio documentário como “instituição”) que integram o processo do filme, e da suposição de que nada é *criado* no trajeto que vai do ponto de partida do documentário – uma idéia inicial, uma série de imagens captadas ou mesmo um roteiro definido – à sua forma final. Supor que o problema central do documentarista seja, primeiramente, o de realizar uma correspondência entre a existência real já dada de seu “objeto referencial”, e a sua existência “futura” ou “possível” como imagem-som-filme, é, no mínimo, desconsiderar

o processo. O “problema” do documentarista é criar uma forma atual inédita a partir de um emaranhado “sem forma” de virtualidades. Mais do que isso, ainda, é virtualizar determinadas referências, fatos, acontecimentos, informações e circunstâncias, tal como vimos no exemplo de Lévy sobre a divulgação dos resultados de uma eleição. Para se fazer, por exemplo, um documentário sobre um personagem histórico, é preciso fazer tal “personagem-objeto” atravessar, em um movimento de virtualização, um campo de questões de todo tipo (históricas, audiovisuais, metodológicas, subjetivas, discursivas) que a pura “realidade existencial” do personagem é insuficiente para resolver. Um tema, um personagem, um depoimento ou um conjunto de informações, sejam quais forem, se apresentam, substancialmente, como virtualidades: conjuntos *a priori* indefinidos de elementos múltiplos, variabilidades, contingências e idéias não inteiramente formadas ou distintas. Mesmo que estes “objetos” a que se busca fazer referência, sendo reais, possam falar, agir, reagir, enfim, viver independentemente da vontade dos realizadores do filme, sua forma, sua apresentação e aparência documentais não existem antes de passarem pelo processo de virtualizações/atualizações que os constitui como “objetos” e que constitui o documentário como tal. É, inclusive, em função desse caráter virtual de todo “objeto” que pode haver uma multiplicidade de versões documentárias de um “mesmo” tema ou objeto<sup>59</sup>, supondo que, é claro, nunca será o mesmo objeto, pois virtualidades diferentes (níveis de contração e distensão diversas da memória, associados a questões particulares) percorrerão, a cada filme, um trajeto diferente, constituindo também um objeto diferente. Mas não se deve pensar, no entanto, que podemos ver a “realidade” ou o “objeto” *apesar* do filme que os mostra, mas que o que vemos é *graças* ao filme.

O curta-metragem *Ulisses*, de Agnès Varda, pode, mais uma vez, servir de elemento para uma reflexão sobre a “virtualidade” da referência no documentário. Através de sua argumentação, Varda encontra um estrato de referência da foto que, a princípio, existia somente como virtualidade. A referência estabelecida entre a foto e o contexto histórico – criada não a partir da presença atual do referente na imagem, mas a partir da virtualização da foto, ou seja, da proposição de um campo problemático ao qual a foto se relaciona e que a faz mudar em direção a este problema, redefinindo-a – explora essa virtualidade constitutiva de qualquer imagem – mesmo que num sentido

---

<sup>59</sup> Segundo Bergson, “não há realidade concreta em relação à qual não se possa ter ao mesmo tempo duas visões opostas” (BERGSON apud DELEUZE, 1999: 34).

bastante não convencional. O sentido convencional em que a referência é notada restringe a sua existência aos elementos presentes na imagem, sem nos fazer notar que toda referência ao real vem também da virtualização da imagem (e outros elementos) e das relações virtualmente nela presentes, produzidas pela proposição de uma interrogação que se relaciona ao conjunto, e atualizadas por argumentações, associações, justaposições ou seqüenciações específicas. O valor indicativo da referência vem do campo problemático virtual ao qual a imagem é submetida. Apesar de ser “real” e “verdadeira”, mesmo essa proximidade histórica (como dado exterior à imagem) pode ser revertida, como em *Ulisses*, em função de seu caráter virtual. Essa ligação – que é a própria referência – só pode ser feita a partir de informações e dados que são exteriores à imagem, que compõe a sua memória como imagem, e não como “realidade”. Mesmo no caso das imagens em que se considera haver uma referência histórica mais “evidente” (como as que Varda usa para caracterizar o contexto histórico francês de meados dos anos 50), é apenas um conhecimento ou uma explicação vindos de fora da imagem que podem atualizar a sua referência ao real (indicando-se a identidade do personagem ou acontecimento histórico).

A referência é, portanto, um problema de *reconhecimento*. Ela é alguma coisa que precisa ser “completada” por elementos não atuais da imagem. É uma potência, uma virtualidade que não se atualiza sem que se coloque em jogo um esforço deliberado para que se encontre um determinado objeto em meio a infinitas virtualidades. Ela é um problema do âmbito da recepção, do espectador, muito mais do que do processo ou da prática dos filmes. Talvez, por isso, fosse mais interessante falar em “efeito de referência”, quando se trata das relações do real e da imagem. Efeito não no sentido de que esta referência seja apenas algo factício, falso, subjetiva ou artificialmente construído, mas no sentido de que a referência ao real se deve muito mais ao olhar do espectador e às suas próprias condições (também virtuais) de confronto com o filme, do que às formas particulares da sua composição. Não é necessário haver representação para haver referência, mas é preciso haver reconhecimento (positivo ou negativo) por parte de um espectador que olha. A referência ao real não é, assim, um dado prévio atestável, independentemente das condições daquele que olha, pelo “conteúdo” da imagem, do documentário.

Levando-se em consideração, então, as virtualidades envolvidas num filme documentário, pode-se entender a referência mais como um “efeito” (no sentido de que este se encontra mais em quem observa) de certas modalidades de virtualização/atualização, do que como uma “natureza” específica da imagem documentária. Mas não se pretende, com tudo isso, negar a realidade das coisas tangíveis ou a existência de referência. Mesmo por que, como vimos anteriormente, dizer que é virtual não implica em dizer que “não existe”, já que o virtual não se limita simplesmente à descrição do “imaterial” ou da “ausência de existência”. Ele é uma outra maneira de ser das próprias coisas. Talvez fosse mais o caso, exatamente, de rever as oposições entre real e imagem. Se o problema da referência ao real se coloca tão insistentemente, é muito mais em função de uma tradição à qual interessava afirmar a capacidade “intrínseca” do documentário de “espelhar” o real, capacidade essa que o distinguiria fortemente da ficção cinematográfica. Reproduzia-se, assim, a dicotomia simplista entre real (o que existe) e ficcional (o que é inventado), para promover o documentário como uma forma cinematográfica absolutamente distinta, mais “nobre” ou “importante”, podia-se pensar, que a ficção dominante. Não surpreende, por tudo isso, que a questão da referência seja muito mais um problema de “retórica”, de recepção e de reconhecimento, do que um problema de prática ou expressão documentária, ainda que as diferentes práticas, métodos e formas de expressão impliquem *diferenças* em como o espectador constrói para si a referência<sup>60</sup>. No valor destas diferenças, se encontraria, justamente, a questão principal para uma teoria ou uma crítica da virtualização no documentário.

---

<sup>60</sup> O filme de Varda, e vários outros, mostra isso muito bem, já que, ao recusar uma ligação simplista, pouco complexa, com seus “objetos”, incita o espectador a questionar ou a colocar em dúvida o nexos indicativo suposto pela imagem, ao contrário de grande parte dos documentários, que se apóiam sobre ele.

**TERCEIRA PARTE**  
**AS CONDIÇÕES DE**  
**VIRTUALIZAÇÃO**  
**NO DOCUMENTÁRIO**

Com o objetivo de recolocar certos pressupostos que dominam a análise do documentário – como os que o consideram uma representação –, foi importante até aqui, definir o documentário, mesmo que de uma maneira bastante geral, como um campo de virtualidades e virtualizações. Insistimos, assim, entre outras questões, na existência de virtualidades do “objeto documental” (a memória criada pela coexistência de seu passado no presente), que se atualizam em um trajeto orientado por uma virtualização que faz deste “objeto” uma questão. Mas se o documentário é um campo de virtualidades, não é apenas porque seus “objetos” (seus focos temáticos) são também “virtuais”, mas porque suas condições de produção estão também, como veremos, permeadas por virtualidades. Assim, para reavaliar as condições de uma microfísica do documentário, é importante considerar, não só as virtualidades do “objeto”, mas também: (1) as virtualidades do sujeito-documentarista e de outras “subjetividades” envolvidas no processo de virtualização<sup>61</sup> documentária (os esquemas sensório-motores/centros de indeterminação particulares representados pelos indivíduos que participam do processo de produção do filme, como personagens, membros da equipe, etc), ou seja, aquilo que definiremos como o caráter *trans-subjetivo* do documentário; (2) as virtualidades do próprio documentário como disciplina, como domínio institucionalizado de práticas específicas e como “memória”, ou seja, o caráter *pré-subjetivo* do documentário; e (3) as condições específicas de produção do documentário, tomadas de acordo com suas diferentes modalidades/variedades. A questão que se apresenta a partir de agora é pensar como, mesmo a partir de tantas virtualidades, se produzem *justamente* documentários, e não qualquer outra coisa. Pensar como todas essas condições e suas virtualidades desempenham um papel importante na constituição de um domínio, o qual supomos empiricamente reconhecível e reconhecido, como o do documentário. Ou seja, seria preciso considerar a especificidade deste domínio, bem como de suas virtualidades e de suas condições de virtualização.

No que diz respeito às virtualidades das condições de produção de um documentário – como fatores que o definem como o campo particular de deflagração de uma prática e de uma estética também particulares –, seria preciso analisar a variedade e a multiplicidade dessas condições de acordo com a variedade e a multiplicidade de

---

<sup>61</sup> Por uma questão de praticidade, passaremos a designar a dinâmica virtualização/atualização apenas pelo termo “virtualização”, sem esquecer, no entanto, que ambos processos são indissociáveis.

abordagens, modalidades e técnicas documentárias existentes. Para tanto, precisaríamos de uma teoria da singularidade e da unicidade do documentário, que pudesse pensar cada filme como o acontecimento único e singular que efetivamente é, já que haverá, sempre, tantas condições de produção particulares, quantos diferentes filmes houver. Assim, em “documentários históricos”, que se utilizem predominantemente de imagens de arquivo, por exemplo, encontraremos condições virtuais de produção bem diferentes das de um documentário que se faz a partir da edição de entrevistas ou de filmagens próprias *in loco*, mesmo que o tema seja, a princípio, o “mesmo” nos dois casos<sup>62</sup>. Essa constatação já nos indica e reforça, de antemão, a noção de que o objeto documental (segundo o trajeto que o constitui, *a posteriori*), é também uma função dessas condições/virtualidades determinadas. Como uma análise que dê conta de todas essas circunstâncias, condições e virtualidades de produção, segundo, ainda, suas variações, refinamentos e adaptações de filme para filme, seria interminável, é necessário limitar a exposição da variedade dos casos. Não há aqui, portanto, a pretensão de esgotar, com uma descrição exaustiva, essa variedade de ocorrências. Analisaremos, então, apenas alguns casos mais recorrentes, que exemplifiquem, seja condutas predominantes, seja exceções à regra, e que indiquem a existência de certos fatores que condicionam e promovem a singularidade dos filmes.

---

<sup>62</sup> Essas condições e virtualidades se tornarão mais complexas em um filme que, eventualmente, combine todas essas técnicas.

## 1.0 A C E S S O E D I S P O N I B I L I D A D E

As intenções e objetivos de um documentarista, bem como as possibilidades reais ou virtuais de exercer controle sobre o que se filma, desempenham, certamente, um papel fundamental no processo de produção de qualquer documentário, na medida em que traçam um caminho ideal a seguir (um projeto). Mesmo no caso dos filmes produzidos, por exemplo, segundo as mais rígidas necessidades de uma encomenda, em que o documentarista não tem, a princípio, liberdade de criação ou de experimentação. Esses objetivos e intenções, na medida em que possam ser, efetivamente e em algum momento, definidos com maior ou menor clareza, confrontam-se, entretanto, com inúmeras pré-condições, que limitam e condicionam o caminho inicialmente projetado. Acabam adaptando-se, sempre positivamente, ao acaso ou à imprevisibilidade das circunstâncias que se apresentam – variáveis que inserem uma carga considerável de indeterminação ao projeto, a despeito de qualquer intenção deliberada. Entre essas condições que compõem o contexto de produção de um determinado documentário, podemos encontrar uma série de fatores que poderíamos agrupar em torno de algumas questões de *disponibilidade* e de *acesso* a uma grande variedade de elementos: humanos (integrantes para a equipe, entrevistados, pesquisadores, personagens, etc), materiais (orçamento, equipamento, logística, tempo, etc), técnicos (condições meteorológicas, de luz e de registro de som, competências da equipe, etc), acontecimentos (possibilidade de presença da equipe/câmera em determinadas situações, momentos históricos, etc) e informações (arquivos de som e imagem, fotos, documentos, gravações de discursos e depoimentos, fontes de jornais e outras publicações, músicas, etc). Esse aspecto circunstancial da produção documentária ganha relevo diferentemente, no entanto, de acordo com os recursos de expressão utilizados por cada documentário ou modalidade de documentário. Assim, são virtualmente diferentes os problemas de disponibilidade e acesso encontrados, por exemplo, em documentários parcial ou integralmente feitos a partir de imagens e sons de arquivo, daqueles colocados por documentários cujas imagens e sons são produzidas por sua própria equipe. Em ambos os casos, questões de disponibilidade, de acesso, de condições de controle e de acaso se apresentam de alguma maneira particular.

## 1.1 Disponibilidade em documentários de arquivo

Para filmes feitos inteira ou predominantemente com material de arquivo, tais como *Getúlio Vargas* (1974), de Ana Carolina, *Revolução de 30* (1980), de Sylvio Back, *Os Anos JK* (1980) e *Jango* (1984), de Sílvio Tandler, ou *Tudo é Brasil* (1998), de Rogério Sganzerla (todos, por sinal, com temáticas e “objetos” históricos), a disponibilidade e o acesso ao material de arquivo utilizado são condições imprescindíveis para a sua produção. Se os arquivos utilizados fossem outros, não existissem ou não se tivesse acesso a eles, os filmes não seriam o que são – o que faz da disponibilidade e do acesso, mais do que imaginamos, condições de base para a sua produção. Há, até mesmo, filmes cuja própria existência se deveu à descoberta de todo um novo material de arquivo, até então considerado perdido – como *Memória do Cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares, e *Nem Tudo é Verdade* (1986), de Rogério Sganzerla. Ou ainda filmes que, apesar de não serem compostos predominantemente por material de arquivo, são intimamente dependentes, marcados e condicionados pela disponibilidade de um certo conjunto deles – como é o caso de *Ônibus 174*, de José Padilha, e *Na Captura dos Friedmans* (*Capturing the Friedmans*, 2003), de Andrew Jarecki. Estes filmes, certamente, não seriam produzidos como foram se não estivessem disponíveis e acessíveis, no primeiro caso, imagens e sons do seqüestro do ônibus, produzidas pelas redes de tv, e no segundo, o material de vídeo caseiro realizado pela família Friedman, ao longo dos anos<sup>63</sup>. Não se trata, aqui, de formular hipóteses sobre o que os filmes seriam “se eles não fossem o que são”, mas de pensar, justamente, em que condições eles se fazem e se tornam o que eles efetivamente são. Saber da existência dos arquivos utilizados é, especialmente nestes dois últimos casos, mais do que uma condição de partida para os filmes. O conhecimento de sua disponibilidade é mesmo grande parte da motivação, da justificativa e da razão de ser destes filmes. Disponibilidade e acesso são, portanto, elementos centrais do campo problemático de

---

<sup>63</sup> Em *Na Captura dos Friedmans*, David, o filho mais velho dos Friedman, cedeu ao diretor, Andrew Jarecki, mais de 50 horas de material filmado pela própria família, em Super-8 e em vídeo. David tinha o hábito de registrar o dia-a-dia de sua família, e mesmo depois das acusações de pedofilia que atingiram seu pai e seu irmão, ele insistiu em continuar registrando as longas discussões e os momentos mais tensos e conflituosos que se seguiram. A descoberta e a disponibilização deste material enriquecia em muito a idéia de um filme sobre os Friedmans, tanto que foi apenas a partir do momento em que o diretor teve acesso ao material (e toda uma virtualidade se abriu, permitindo uma nova gama de questões sobre “os fatos”) que o filme se tornou um projeto.

virtualidades que se cria no processo de produção de um documentário, já que a partir deles se estabelece uma série de situações e limitações que condicionam esse processo.

Essas situações e limitações surgem, por um lado, pelo fato de um arquivo ter uma dimensão real incontornável. É essa dimensão real que, justamente, “disponibiliza” um determinado material cuja existência, por sua vez, condiciona as feições do filme. Neste sentido, a disponibilidade e o acesso aos arquivos dizem respeito, certamente, a uma questão de realização de possíveis, pois sem tal material não haveria nem mesmo *possibilidade* de os filmes existirem da forma como eles existem. Obviamente, um documentarista não pode esperar contar com um arquivo que não existe para fazer seu filme. Ele deve fazê-lo com o que está disponível e acessível, e isso é uma condição premente, irrevogável. Mas, ao mesmo tempo, um arquivo é, em si mesmo, uma “memória”, não tanto por ser algo determinado e limitado pelo tempo e pelo espaço, que se conserva depositado em algum lugar, mas por ter um modo particular de durar, de “se conservar”, que estabelece um determinado campo de virtualidades. Este complexo virtual mantém uma relação da ordem do problema, da indeterminação, com toda tentativa de produzir ou de fazer surgir (a partir dele ou passando por ele) quaisquer significados, combinações ou formas, já que é apenas *virtualmente* que o arquivo, tal como uma memória que dura diferindo de si, contém essas atualizações. É, então, a virtualidade dos arquivos-memórias, simultaneamente reais e virtuais para quem os utiliza como elemento para produzir um documentário, que faz deste processo de produção algo diferente de um mero “recorte de objetos” ou de um “garimpo de referências”. Os arquivos respondem às questões que lhe são colocadas não através de puras escolhas, mas por meio de atualizações parciais, onde “objetos” e “referências” são criados de acordo com o que o arquivo disponibiliza e de acordo com a interrogação a que o submetemos. Para um documentário de arquivo, a principal questão que se coloca, então, não é tanto a de saber o que é ou não “possível” fazer, mas como uma determinada virtualidade cresce em proporção direta à disponibilidade e à acessibilidade desses arquivos. A disponibilidade (seja pela simples existência, pela identificação através de uma pesquisa ou pelo encontro acidental) e a acessibilidade (por questões legais ou orçamentárias) são vetores diretos da virtualização empreendida. São, elas próprias, produtoras de virtualidades (complexos problemáticos), já que a organização, a seleção, o uso e o sentido do material não estão dados de antemão, e sua

determinação se impõe como um problema, uma questão a ser técnica e esteticamente resolvida pela interseção, dentre outras coisas, da virtualização (problematização) empreendida pelo filme com aquilo que lhe está disponível e lhe é acessível.

Em *Jango*, de Tandler, encontramos exemplos de como questões de disponibilidade e acesso afetam as condições de produção de documentários realizados com material de arquivo. Primeiramente, a disponibilidade de sons e imagens específicos condiciona *o que* e *como* se pode mostrar e dizer em tais filmes. Um primeiro exemplo se encontra no pequeno filme de propaganda do IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, criado por militares no início dos anos 60), que é usado, em *Jango*, para mostrar como a extrema direita conduzia sua campanha contra as idéias reformistas e os movimentos de esquerda da época. Este material audiovisual nos apresenta uma manifestação singular da retórica dos discursos de direita da época, a partir dos seus próprios traços e da sua própria voz, pelo filme apropriados, como em um discurso indireto livre<sup>64</sup>. Tal dispositivo acrescenta algo particular à argumentação e à narrativa do filme, enriquecendo-os e reforçando-os pela variedade do material utilizado. Se o filme de propaganda do IPES não estivesse disponível, o documentarista não teria como passar esta mesma idéia, com esta forma específica, suas feições e características próprias. Ele só poderia chegar, talvez, a uma idéia similar, explicando por outros meios ou recursos (voz *over*<sup>65</sup>, depoimentos, outros documentos, etc), mas sem o mesmo efeito. A singularidade daquela forma de “dizer” e de mostrar aquele determinado fato ou argumento, no entanto, estaria perdida. Isso nos leva a crer que a disponibilidade e o acesso a este material em particular condicionou a forma final/atual encontrada para abordar o fato ou apresentar o argumento.

Um outro exemplo, neste mesmo filme, de como a disponibilidade interfere sobre as formas de dizer e de mostrar, se encontra na seqüência sobre a sessão de 1º de abril de 1964 do Congresso Nacional, em que é declarada a vacância da Presidência da República. Esta seqüência foi montada apenas com fotos e gravações de vozes e discursos. Isso se deve, muito provavelmente, ao fato de não existirem ou não se encontrarem disponíveis imagens em movimento daqueles acontecimentos, já que esse tipo de imagem, caso existisse, seria, pelo menos a princípio, enriquecedor, dada a

---

<sup>64</sup> Analisaremos melhor a questão do discurso indireto livre no próximo capítulo desta parte, quando falarmos da trans-subjetividade no documentário.

<sup>65</sup> Voz *over* substitui, aqui, a expressão mais consagrada “voz-off”. Refere-se à voz, cujo emissor não está visível, que diz o texto expositivo da locução em um documentário.

grande importância da seqüência para o desenvolvimento do filme. Ao mesmo tempo, essa indisponibilidade se reverte positivamente por outro lado, uma vez que se não havia registro de imagens em movimento, havia disponíveis e acessíveis, no entanto, outros tipos de registros (como as fotos e sons utilizados) que poderiam servir para apresentar, de uma outra forma, estes acontecimentos. É essa disponibilidade que sustenta a opção estética por montar com imagens estáticas e falas em *off* a seqüência, como resultado da adaptação/virtualização de uma questão ao condicionamento específico daquilo que está ou não disponível. A seqüência se realiza, ela passa a existir materialmente (com uma ordem particular impressa em película cinematográfica), não só porque era preciso falar e mostrar aqueles acontecimentos de alguma maneira, mas também porque a forma encontrada para tal foi considerada esteticamente satisfatória. Por sua vez, essa forma é uma solução atual singular para uma virtualidade que englobava, entre tantas outras variáveis (as inúmeras idéias ou visões sobre o objeto-tema abordado, as intenções e predileções estéticas do sujeito-documentarista, etc) questões de disponibilidade e acesso a um material de arquivo determinado. Um objeto-tema que só existia virtualmente – como sobrevivência do passado de um acontecimento no presente, seja na “memória” individual das pessoas que o viveram, seja na “memória” dos arquivos de sons e imagens acumulados – passa também a existir atualmente sob a forma da seqüência criada pelo filme.

Mais dois outros exemplos similares tirados, ainda, de *Jango*, podem ser mencionados. O primeiro diz respeito a um problema de “disponibilidade técnica”. Uma das dificuldades de se utilizarem imagens de arquivo vem do fato de grande parte deste material não ter som sincrônico correspondente, principalmente se ele foi produzido antes dos anos sessenta, ou seja, antes do advento do equipamento portátil de gravação de som direto. “Sonorizar” as imagens, seja resolvendo a eventual falta de “*sinc*” (com algum artifício de montagem), seja preenchendo a ausência de som direto correspondente (com recursos tradicionalmente usados como voz *over*, música, ruídos pós-sincronizados, etc), passa a ser, então, um dos problemas de produção deste tipo de filme. Em *Jango*, na seqüência do comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, temos diversas imagens (em movimento) de suas preparações e de seus protagonistas, acompanhadas por voz *over* e música – provavelmente, não se havia gravado nenhum som, além dos discursos, por ocasião das filmagens do comício. Além

disso, também vemos, no palanque, o presidente João Goulart, junto à sua esposa e outras personalidades, e ouvimos trechos de seu discurso. Mas nos trechos em que ouvimos o presidente falar, a sua imagem está curiosamente congelada, voltando a mover-se, de maneira repentina, quando ele interrompe, momentaneamente, a sua fala, e congelando-se de novo quando ele a reinicia. Isso se deve, provavelmente, à falta de “*sinc*” (ou algum outro problema técnico) entre a imagem de Jango discursando e o som do seu discurso – provavelmente por terem sido gravados separadamente ou obtidos de fontes diferentes. Não haveria, a princípio, outra justificativa para tal opção, uma vez que, em um documentário realista e argumentativo como *Jango*, não haveria nenhuma vantagem em fazer transgressões anti-naturalistas como esta, podendo parecer descontextualizado e sem sentido – como uma falha técnica que atrapalha a fluência da exposição das idéias. Mas a seqüência permanece, afinal, desta maneira, em parte porque há um limite de sua disponibilidade (a falta de “*sinc*”), e em parte, por esta ter sido considerada, pelos realizadores, em um dado momento, a solução mais viável, mais satisfatória.

O outro exemplo diz respeito a como a disponibilidade de uma certa imagem pode intervir diretamente sobre a criação de uma correspondência regulada com o texto da locução (a voz *over*). Ainda em *Jango*, a seqüência da aprovação da emenda parlamentarista, mostra imagens da votação em que os deputados sentam e levantam de suas cadeiras para manifestarem seus votos. A voz *over* do locutor diz: “no senta-levanta da votação ainda havia indecisos”. Simultaneamente, vemos um plano de uma fileira de deputados que levantam de suas cadeiras e, no meio deles, há um único que, ao se levantar, hesita, faz um breve movimento descendente (como se, “indeciso”, fosse voltar a sentar), mas, vendo todos os outros de pé, acaba permanecendo de pé também. Aqui, o texto da locução, não apenas é condicionado pela disponibilidade daquela imagem curiosa, mas é também diretamente configurado por ela. É a sua disponibilidade específica que faz com que o filme formule a correspondência da imagem e do texto da maneira descrita acima. Neste caso, trata-se a imagem como uma fonte que – tal como outros tipos de fontes que também submetem a criação documentária a questões de disponibilidade e acesso como as bibliográficas, as historiográficas ou as testemunhais – confirma e respalda um determinado argumento ou idéia. A imagem adquire, aqui, um estatuto próximo ao da informação. Ela é usada

como alguma coisa além da mera ilustração de uma argumentação apresentada textualmente através de uma voz *over*.

Outras questões de disponibilidade e acesso, no caso de documentários de material de arquivo, podem ser identificadas pela comparação de filmes em que há uma sobreposição de “objetos”. Isso acontece notavelmente em *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina, *Os Anos JK* e *Jango*, ambos do mesmo diretor, Sílvio Tendler. Assim como *Jango*, todos esses filmes foram produzidos *predominantemente* com material de arquivo – predominantemente, porque além de usarem voz *over*, os filmes de Tendler também utilizam alguns depoimentos especialmente feitos para os filmes. Como dizíamos, os três filmes têm a peculiaridade de se situarem, praticamente, num mesmo período histórico, o que os leva a falar, a princípio, dos “mesmos” acontecimentos e “objetos”. Outra característica que esses filmes têm em comum é o fato de tratarem, todos, de “personagens-objetos” (ex-presidentes do Brasil) – como, aliás, seus próprios títulos, e suas narrativas, indicam claramente para o espectador. Esses “grandes nomes” da história e os acontecimentos que os cercam certamente detêm, em relação aos filmes, uma determinada “preexistência real”: são indivíduos que viveram e acontecimentos que se deram de uma forma específica, já estabelecida, que não se pode mudar. Por outro lado, no entanto, para um documentário, essa “preexistência” se dissolve em uma série de virtualidades, como a virtualidade da “memória” do personagem ou do acontecimento preexistentes, e da questão a que a memória destes é submetida, como vimos, e a virtualidade das condições de produção do filme, como analisamos agora. *Jango* e *Os Anos JK* são dois filmes que procuram destacar retoricamente a “preexistência real” dos personagens-objetos com o propósito de reforçar uma certa impressão de “acesso direto ao mundo histórico” – até pela forma linear e cronológica por meio da qual os personagens-objetos são “desenvolvidos” (do nascimento à morte). Mas isso não significa que as virtualidades dos personagens, dos acontecimentos ou do processo de produção dos filmes sejam, nestes filmes, efetivamente “diminuídas” ou “apagadas” por esta ênfase retórica e textual conferida à preexistência objetiva real de seus temas. Mesmo porque os personagens-objeto funcionam de uma determinada maneira (como centros temáticos em torno dos quais se alinhavam as argumentações), quando virtualmente poderiam funcionar de outras<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla, filme feito também exclusivamente com material de arquivo, sem

O que pode demonstrar melhor essa prevalência das virtualidades sobre a preexistência real dos objetos, no documentário, é a constatação das diferenças de tratamentos, de um filme para o outro, dos materiais de arquivo. Uma comparação do material utilizado pelos filmes, sobretudo das imagens, nos leva, inicialmente, a uma dupla constatação. Por um lado, há uma inevitável repetição de alguns planos – que é, no entanto, e ao contrário do que se poderia pressupor, relativamente pequena, dada a proximidade temática dos filmes e as condições dos arquivos brasileiros. Por outro lado, há também, às vezes, uma surpreendente variedade de imagens de determinados acontecimentos históricos. Neste último caso, o melhor exemplo talvez seja o da utilização de imagens das manifestações populares que se seguiram ao suicídio de Vargas (velório, enterro, conflitos nas ruas, etc). Tanto *Jango* e *Os Anos JK* quanto *Getúlio Vargas* mostram e falam, com relativo destaque, da comoção popular criada pela morte de Vargas, e todos o fazem com imagens absolutamente diferentes<sup>67</sup>. Isso pode ser explicado, provavelmente, pela maior atenção que determinados acontecimentos provocam em quem pode registrá-los, e pela subsequente maior ou menor extensão dos arquivos, condição variável a que o documentarista se encontra submetido. Já em relação às repetições de imagens de um filme para o outro, há alguns casos interessantes se fizermos uma comparação de certas interseções temáticas entre *Jango* e *Os Anos JK*.

Entre estes dois filmes, há repetição das mesmas imagens nas seqüências das posses de Juscelino e Jango, do atentado a Carlos Lacerda, do incêndio da UNE, da comemoração, em ruas da zona sul carioca, do Golpe de 1964 e, especialmente, nas seqüências do comício da Central do Brasil (comentada acima) e da revolta dos marinheiros, no final de março de 1964. Essas duas seqüências são as que mais apresentam planos em comum, mas, ao mesmo tempo, também são aquelas em que as diferenças de tratamento são mais nítidas. Em *Jango*, as imagens da seqüência do comício são intercaladas com o depoimento (mais recente e feito para o filme) de um general reformado, que fala sobre o impacto negativo do comício junto aos militares. Há também uma música sobreposta em destaque, maior economia das intervenções da voz

---

voz *over*, pode ser tomado como uma alternativa, neste sentido. Aqui, o material não é organizado com o intuito de criar uma impressão de “acesso ao mundo histórico”, nem seus “personagens-objeto” funcionam como centros temáticos a partir dos quais se desenvolve uma argumentação determinada.

<sup>67</sup> Não pude identificar nenhuma imagem repetida nas seqüências dos três filmes sobre as manifestações populares que se seguiram ao suicídio de Vargas.

*over* e trechos do discurso de Jango (sem “*sinc*”, sobre a imagem congelada do presidente no palanque, como já vimos). Já em *Os Anos JK*, a seqüência é bem mais curta, tem uma música mais discreta e mais intervenções da voz *over*, provavelmente, em função da ausência do depoimento e dos trechos do discurso de Jango. As seqüências da revolta dos marinheiros também apresentam diferenças semelhantes a essas, apesar dos vários planos repetidos de um filme para o outro. Em *Jango*, como na seqüência do comício, ela é mais longa, a música é marcante, há proporcionalmente menos voz *over* e, curiosamente, há também alguns planos de *Encouraçado Potenkin*, montados em paralelo. Já em *Os Anos JK*, a seqüência é também mais curta, tem mais intervenções do locutor, menos música e nenhum tipo de comparação com outras imagens. Nas duas seqüências dos dois filmes, as informações passadas pela voz *over* são bem parecidas.

Ainda que as seqüências referentes aos dois episódios históricos, nos dois filmes, sejam montadas e sonorizadas de formas diferentes, elas se fazem a partir de uma mesma disponibilidade material – é o que se pode supor pela repetição de imagens. Neste sentido, não é casual que os filmes sejam do mesmo diretor. Isso pode confirmar a existência de uma mínima (ou até de nenhuma) variação dos materiais disponíveis para os dois filmes, ou seja, de um mesmo campo simultaneamente virtual e material de disponibilidade, principalmente de imagens, do qual os dois filmes partiram. Este campo de disponibilidade condiciona as formas de dizer e de mostrar o acontecimento histórico “preexistente”, tal como ele é efetivamente tratado pelos dois filmes. Mas, ao mesmo tempo, as diferenças de tratamento nos remetem às virtualidades do acontecimento ou do personagem, e às virtualidades do próprio arquivo de que se dispõe. Se a constatação dos limites de disponibilidade do material audiovisual aponta para a dimensão real/possível da utilização dos arquivos, as diferenças de tratamento de um mesmo episódio histórico, nos dois filmes, apontam para as suas dimensões virtuais. O mesmo material de arquivo é tratado diferentemente, em *Jango* e em *Os Anos JK*, porque as questões a que este material é submetido (as virtualizações que ele sofre) também diferem de um filme para o outro. Em *Jango*, fica muito clara a posição especial conferida pelo filme, tanto ao comício da Central, quanto à revolta dos marinheiros, como deflagradores do golpe militar, e como momentos decisivos da própria trajetória política de João Goulart, “objeto” principal do filme. Pode-se até

mesmo compreender essas duas seqüências como momentos climáticos do filme, carregadas com uma tensão e uma dramaticidade particulares, importantes para a argumentação empreendida pelo filme. Já em *Os Anos JK*, as seqüências sobre os mesmos fatos históricos se encontram submetidas a outras necessidades dramáticas ou argumentativas. Desta vez, o “personagem central” não é Jango, mas Juscelino, e os dois episódios históricos são importantes apenas na medida em que nos fazem entender como a nova situação política também afetará este último. São, nesse sentido, seqüências que nos explicam o golpe e as suas conseqüências especificamente para Juscelino, servindo como uma “passagem” para a conclusão de sua trajetória política e a frustração de seus planos de voltar à presidência. Ao mesmo tempo, se estes acontecimentos históricos ganham relevância na narrativa dos dois filmes é porque havia uma disponibilidade que os promovia. Há, portanto, uma dinâmica entre a disponibilidade dos meios de dizer/mostrar e o fato de que os “mesmos” fatos históricos e os “mesmos” materiais de arquivo comportam múltiplas virtualidades que os permitem variar infinitamente, de um filme para o outro (na virtualidade dos “objetos” e dos “fatos”). Neste sentido, a preexistência real de um personagem ou acontecimento em nada garante a identidade da sua forma final de apresentação no documentário. Ela é apenas um problema secundário, na maior parte das vezes retórico, com o qual o documentarista não lida diretamente. Para “resolver” o problema, a questão, que é fazer um documentário, ele só pode trabalhar com virtualizações destes acontecimentos, objetos e personagens, já que as suas matérias-primas (o discurso, a memória, o pensamento) são, assim como o som e a imagem, virtualizações daquilo que chamamos “realidade”.

## **1.2 Disponibilidade em documentários de “filmagem direta”**

Fora do âmbito dos documentários de arquivo, podemos encontrar outros aspectos das questões de disponibilidade e acesso em filmes que utilizam outros recursos, como a filmagem própria *in loco* e as entrevistas. A filmagem *in loco*, ou “direta”, diz respeito a todo registro de som e imagem realizado pelo próprio documentarista e por sua equipe, em um espaço-tempo e uma situação determinados, e em uma circunstância única – neste sentido, a entrevista é uma das modalidades da

filmagem direta *in loco*. Em um primeiro momento, as questões de disponibilidade e acesso envolvidas por um documentário de filmagem direta são as mesmas de qualquer tipo de filmagem: que ângulos e enquadramentos podem ser adotados, em que condições de luz e de registro de som pode-se filmar, em que ambientes, com que equipamento e equipe, etc. Para a prática documentária, no entanto, essas questões que dizem respeito às circunstâncias da filmagem-registro apresentam condições específicas, já que, na maioria das vezes, em um documentário não se pode interromper o “movimento do mundo” para que o documentarista possa “polir seu sistema de escritura”, como diz Jean-Louis Comolli<sup>68</sup>. Isto quer dizer que as capacidades e as possibilidades de controle sobre o que se filma/registra encontram limites, cuja rigidez é extremamente variável, na própria circunstância do ato de filmagem-registro. Frequentemente, não se pode, por exemplo, dirigir nem prever a fala ou o comportamento das pessoas filmadas. Torna-se necessária, nestas ocasiões, uma postura de rápida adaptação à modificação e à indeterminação das situações (numa questão que envolve também condições de “trans-subjetividade”, como veremos adiante). Outras vezes, é o acesso, aberto ou interditado, a determinados ambientes (o interior de uma prisão, o lado inimigo do *front*, etc) ou indivíduos (o presidente da república, um traficante, etc) que limita ou aumenta o alcance do filme, que concretiza/frustra ou surpreende as intenções iniciais do documentarista. Todas essas questões criam um condicionamento – similar ao da ausência/existência de informações ou imagens e sons de arquivo – que diz respeito ao que está disponível para o documentarista, ao que há para filmar/gravar, segundo que condições e acordos.

Os filmes que seguem o modelo da filmagem de “observação” – do “cinema direto” americano aos documentários sobre animais e “vida selvagem” – estariam entre aqueles em que os aspectos das questões de disponibilidade e acesso mencionados acima manifestam-se mais claramente. Em *Gimme Shelter*, por exemplo, dirigido pelos irmãos Maysles e realizado durante a turnê americana dos Rolling Stones, em 1969, é o acesso (de comum acordo) à “intimidade” dos Stones, bem como aos preparativos para o último show em Altamont, que promove a disponibilidade certas imagens, sons, declarações, situações a partir das quais o filme pode se fazer. Da mesma forma, ainda neste filme, a impossibilidade (seja física, logística ou ética) de “dirigir” ou controlar as

---

<sup>68</sup> Cf. COMOLLI. *Sob o Risco do Real*, p.106.

ações e situações que surgem (as falas das pessoas filmadas, as reações da platéia, os tumultos durante as apresentações, etc) determinam uma necessidade de adaptação a essas ações e situações, adaptação esta que condiciona, por sua vez, tanto as feições e características do material obtido (como os ângulos de filmagem efetivamente adotados), quanto o que se pode ver e ouvir por meio deste material. Na seqüência do show dos Stones em Altamont, por exemplo, a filmagem do fundo do palco, de frente para o público, contribui para determinar de que forma podemos ver e ouvir o que o filme nos mostra: a distância, a angulação, o enquadramento, as possibilidades de edição a partir da virtualidade formada por todo o material obtido, enfim, tudo o que estabelece a maior ou menor clareza da perspectiva que temos das circunstâncias ou causas do assassinato na platéia, por exemplo. Mas, ao mesmo tempo, esses elementos (ângulos, enquadramentos, distância do objeto filmado, etc) são também o resultado de uma adaptação da filmagem às condições e situações inesperadas que se formaram a partir do momento em que, como um dado novo para o filme, a apresentação da banda perdeu interesse para os conflitos na platéia. Não são necessária e unicamente, então, fruto de uma escolha dos realizadores.

Outro filme que segue a linha da filmagem de “observação” é o documentário *Opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor. Neste filme, há uma seqüência que exemplifica bem essa necessidade de adaptação à novidade das circunstâncias, ao imprevisto, ao que não se pode controlar inteiramente, em uma filmagem documentária. Nesta seqüência, vemos, em primeiro plano, na sala de um apartamento de uma família de classe média, um senhor fazendo um discurso moralista para um rapaz, sentado à sua frente. Vemos também, mais ao fundo, algumas crianças, dentre as quais se destaca um garoto (de uns quatro ou cinco anos), que subitamente começa a “representar” para a câmera. Ele dança, faz gestos, mímica, chamando a atenção da câmera, que, aos poucos, passa a enquadrá-lo totalmente, esquecendo o “diálogo” inicialmente estabelecido entre o senhor e o rapaz. Há, neste momento, uma adaptação da filmagem à circunstância nova, não prevista, e, até certo ponto, fora de controle, que surge. A ação inicialmente visada é preterida – assim como o show dos Stones frente aos tumultos na platéia – em função de um novo acontecimento (mais “conflituoso”, curioso ou mais forte) que se apresenta. A atitude inesperada do garoto desbanca o foco de atenção inicial, e o câmera “corrige” o enquadramento (e o objeto a princípio visado) para poder acompanhar uma

situação inesperada que se torna, neste caso, disponível por *acaso*. Tal “correção” é necessária porque a ação filmada não está, formalmente, sob controle, e, portanto, não se pode permitir que ela prossiga (como prosseguiu) sem improvisar-lhe a tomada, sem submeter-se a ela e a seus movimentos. Mas também porque não se pode para-la ou repeti-la sem comprometer alguma coisa que poderia ser integrada ao projeto inicial como um “dado novo”, cujo significado ou expressividade ainda estaria virtualmente por determinar.

Os exemplos citados acima mostram como em determinados documentários as questões de disponibilidade e de acesso estão também ligadas à “intromissão” de variáveis como o acaso, a improvisação e o risco. É o acaso da ocorrência de um acontecimento *único* (único porque não pode ser repetido sem se transformar) que se dá frente a uma câmera e um gravador de som que torna disponível, de uma maneira que nenhum roteirista talvez pudesse imaginar, as imagens e sons citados acima: as manifestações do público nos shows, o assassinato na platéia dos Stones, a brincadeira do garoto com a câmera. A disponibilidade, neste tipo de documentário, está, portanto, intimamente relacionada à fortuita atualização dos acontecimentos e à indeterminada ação-reação dos esquemas sensórios-motores (dos personagens, mas também dos realizadores) que se postam frente à presença, casual ou deliberada, de uma câmera/gravador. Esta “postura” frente aos acontecimentos que são filmados pode ser definida como uma estratégia de “correção”. Não no sentido de que algo “errado” ou falso seja tornado verdadeiro, correto, mas no sentido de que, ao longo de todo o processo de produção do filme, efetua-se constantemente uma adaptação às novas circunstâncias, um “re-enquadramento” dos elementos presentes, uma “correção” dos rumos inicialmente previstos. A filmagem torna-se mesmo o lugar da produção de uma “conformação” da câmera e da equipe àquilo que é filmado, conformação esta que inclui: sucessivos re-enquadramentos, para seguir a ação que não pode ser repetida (igualmente repetida) ou seguramente controlada, mudanças de cronograma ou de proposta, reações inesperadas de entrevistados ou personagens, e tudo o que ocorra em função do que está ou não, inclusive por acaso, disponível para ser filmado.

Por outro lado, no entanto, isso não quer dizer que a filmagem direta *in loco* (de “observação” ou de entrevistas) e a prática documentária em geral excluam o uso de mecanismos de *controle*, tais como os compreendidos pelas várias formas de encenação

– da reconstituição de acontecimentos, ambientes e situações (usando atores, textos e marcações ensaiados, e/ou roteiros, cenários e iluminação planejados), até a mais simples repetição de ações e falas para a câmera. Muitas vezes, a inexistência de materiais e recursos de expressão, que sejam considerados adequados, requerem o uso da reconstituição como elemento de disponibilização de sons e imagens. Este é o caso de certos documentários educativos (sobre, por exemplo, Roma ou Egito antigos) que utilizam a encenação para produzir imagens que ilustrem de uma certa maneira seu tema/objeto. Apesar deste procedimento talvez em desuso, a história do documentário relata diversos outros casos em que, por opção deliberada ou limitações técnicas, foi apenas em razão de uma encenação e de acordos determinados (entre os realizadores e as pessoas filmadas), que se tornaram acessíveis e disponíveis para a filmagem, certos ambientes, ações, imagens e sons, que não o estariam em outras condições. *Nanook, o Esquimó* (1922), como outros filmes de Robert Flaherty, é um notório exemplo de como a encenação ou a reconstituição pode (ou “precisa”) ser usada. Para obter, de alguma forma, imagens do “cotidiano” de uma família de esquimós, Flaherty precisou contar com a colaboração de seus personagens/atores, devido às condições em que fazia o filme: ele precisava, num ambiente gelado e inóspito, rodá-lo praticamente sozinho, com um equipamento que exigia tempo para a montagem e a preparação de enquadramento, foco, etc. Levando em consideração essas condições, era quase inevitável que algum tipo de acordo tivesse que ser firmado entre Flaherty e os esquimós, para que estes concordassem em repetir/posar, especialmente para a câmera, suas ações habituais, segundo as orientações e marcações do diretor. Mesmo que eles fossem “atores naturais”, atuando em “cenários naturais”, as condições de produção exigiam, de uma forma explícita, a “*mise-en-scène*”<sup>69</sup>. Da mesma forma, em *Night Mail* (1936), documentário da Escola Inglesa realizado por Basil Wright e Harry Watt, também há um controle das ações desempenhadas frente à câmera. Muitas imagens das

---

<sup>69</sup> Alguns exemplos do controle exercido através do método de “encenação-participativa” de Flaherty: em *Nanook*, a seqüência no interior do iglu não poderia ser feita em um verdadeiro iglu, então, Flaherty fez construir um “iglu cenográfico” feito apenas de um semicírculo de gelo em frente ao qual os “atores” posavam para a câmera. Em *Homem de Aran*, o papel principal não foi desempenhado por um membro da comunidade da ilha de Aran, mas por outro indivíduo considerado “mais fotogênico”; para que fosse filmada a cena da pesca de tubarão, neste mesmo filme, foi necessário mandar capturar um em outro lugar, já que os pescadores de Aran não os pescavam mais. Em *Moana*, não se usavam mais as roupas vistas no filme, nem a tatuagem era ainda mantida como um rito de passagem, quando Flaherty os filmou. Cf. DA-RIN, 2004: 52 e BARSAN, 1992: 50.

atividades do expresso noturno do correio britânico são reconstituições em estúdio<sup>70</sup>, especialmente algumas seqüências em que os funcionários trabalham no interior do trem. Isso se deve, principalmente, aos limites técnicos, da época, para a produção de um material audiovisual tecnicamente elaborado<sup>71</sup> como o do filme, em condições que não fossem a de um controle mais rígido, planejado e calculado sobre as ações filmadas. A indisponibilidade de equipamento leve e portátil, que permitisse gravação de som e imagem em sincronia e em condições de abertura a interferências externas, dificultava a captação do trabalho e das atividades do correio no momento mesmo em que elas estivessem “naturalmente” ocorrendo, como se pretendeu fazer posteriormente. Como nos filmes de Flaherty, era preciso que essas ações fossem desempenhadas especialmente para a câmera, com a colaboração de seus “atores naturais”. No caso de *Night Mail*, tal forma de registro – que submetia as ações e indivíduos filmados à câmera e à filmagem, e não o contrário – não estava em desacordo com as intenções e objetivos dos produtores. Nestes filmes, o controle pode ser visto mais como uma das muitas estratégias de disponibilização (um “desvio pela ficção”), e menos como uma forma de “manipulação” ou “distorção” das informações e acontecimentos tratados.

Encontramos outro exemplo curioso no curta documentário de Joaquim Pedro de Andrade, *O Mestre de Apipucos* (1959). Neste filme, há, em vez de uma tentativa de exaltação ou glorificação, uma marcada ambição de construção de uma “crítica ao conservadorismo de uma certa intelectualidade brasileira”, através da imagem do seu personagem central, o sociólogo Gilberto Freyre (o *mestre* do título)<sup>72</sup>. Através da filmagem dos hábitos cotidianos de Freyre, deliberadamente reconstituídos e encenados frente à câmera, o filme mostra seu “personagem-ator” não como o célebre e respeitável intelectual, mas como o proprietário orgulhoso de sua condição patriarcal e de sua relação de dominação com o entorno<sup>73</sup>. Para criar essa leitura crítica, o filme se

<sup>70</sup> Em *Coal Face* (1935), outro filme da Escola Inglesa, Alberto Cavalcanti diz ter “falseado” várias tomadas em estúdio para poder adaptá-las a um material previamente rodado por Flaherty, para outro filme, e não aproveitado. Cf. SUSSEX, 1976: 229.

<sup>71</sup> Enquadramentos em contra luz, rigor formal, reconstituições em estúdio, músicas especialmente compostas, montagem “sinfônica”.

<sup>72</sup> Sigo aqui, fundamentalmente, as análises de Luciana Corrêa de Araújo sobre este filme, presentes em TEXEIRA, 2004: 227-231 e ARAÚJO, 2000: 128-129.

<sup>73</sup> Segundo Luciana Araújo, “*O Mestre de Apipucos*” reforça a todo momento o orgulho do Freyre proprietário e sua satisfação em enumerar os objetos que lhe pertencem e dos quais desfruta com evidente prazer, como a casa dos tempos de engenho, os azulejos portugueses, os vinte mil livros da biblioteca, a rede do Ceará. Há mesmo a presença de serviços muito prestativos como a cozinheira Bia e o negro Manuel, que serve o café da manhã ao sociólogo e a sua esposa numa luxuosa prataria. Tudo é construído

vale de uma série de procedimentos de decupagem e de montagem – tais como a preocupação com a continuidade e a utilização irônica do campo/contracampo (Freyre passando a mão na barriga, peixe fritando na panela) – e de encenação, como os planos em que Freyre “inspeciona” as plantas do jardim ou o trabalho da cozinheira (ARAÚJO, 2000: 129). Neste sentido, o que mais se destaca, como mecanismo de *controle*, é a deliberada encenação praticada com os “personagens-atores” do filme. Essa encenação é bastante marcada, uma vez que ela se revela como tal pela forma quase anti-naturalista com que é feita, reforçando o caráter “histriônico” da atuação dos personagens. Fica evidente, assim, para o espectador, que as ações mostradas pelo filme foram encenadas para a câmera. Por este motivo, o filme pode até parecer, hoje, um documentário ingênuo (por não esconder eficientemente sua encenação), mas não se entendermos, como faz Luciana Araújo em suas análises, esta forma “forçada” de encenação e interpretação como uma ação deliberada de controle que tem o objetivo determinado de mostrar Freyre como um “intelectual vaidoso e patriarcal” (2000: 129).

A principal diferença entre uma postura de controle e uma postura de correção, como estratégias de disponibilização de imagens e sons, estaria, então, no seguinte aspecto: enquanto o controle submete as ações e indivíduos filmados à câmera e à própria filmagem (com encenações, por exemplo), a correção, ao contrário, submete a câmera e as necessidades técnicas da filmagem (em constante reformulação) à improvisação das ações e dos indivíduos filmados. Mas esta divisão é apenas uma maneira de simplificar a questão, já que as efetivas condições da prática documentária nos impedem de separar nitidamente essas duas posturas/estratégias. “Controle” e “correção” são relativos, e cada um está, constantemente, se transformando no outro, tendendo inevitavelmente para o outro. Por um lado, formas de controle permanecem, mesmo no interior de posturas predominantemente de correção e de adaptação às circunstâncias e aos acasos da filmagem. Por outro, subsiste permanentemente, em maior ou menor grau, a necessidade de “corrigir” ou de assimilar improvisações, mesmo no interior das mais planejadas e controladas formas de captação de imagens e sons. Se o documentarista adota, por qualquer que seja o motivo, uma postura de controle por meio da encenação/ensaio das ações filmadas, como acontece, por exemplo, em *O Mestre de Apipucos*, isso não eliminará, no entanto, as situações de ocorrência de

---

para colocar Freyre na posição do patriarca satisfeito, seja pelos bens acumulados, seja pela subserviência dos empregados”. Cf. Luciana Araújo in TEXEIRA, 2004: 229.

improvisações não planejadas, nem lhe garantirá a exclusão das “interferências” do acaso. Isso porque o presente vivo do momento da filmagem sempre pressiona inevitavelmente o “presente” de qualquer ação encenada, e “a câmera não pode nem mesmo iniciar seu trabalho sem gerar suas próprias improvisações” (DELEUZE, 1985: 253)<sup>74</sup>. O trabalho de Flaherty com os esquimós, em *Nanook*, por exemplo, não podia evitar suas próprias improvisações de “última hora”, certas “falhas de controle” – como os olhares direto para a câmera<sup>75</sup>, as ações imprevistas dos animais, etc. Neste caso, “controlar” a ação filmada é muito mais um meio de disponibilizá-la sob a forma de imagem, do que uma garantia da perfeita realização do projeto estético pré-estabelecido. Da mesma forma, quando se pretende adotar uma postura mais “livre” frente ao que se filma (de “correção” apenas), e “abrir mão” do controle, isso não impedirá que ele reapareça sob outras formas mais sutis. Em alguma medida, nada que o documentarista faça vai significar, necessária ou totalmente, uma “perda de controle”, já que ele pode sempre se valer de mecanismos para tentar proteger a “integridade” dos objetivos do projeto previamente traçado e reconduzi-los a um rumo por ele aceitável. Algumas técnicas de filmagem e de entrevista têm essa pretensão de “domar” o acaso, de submetê-lo às intenções do projeto, com o objetivo de produzir um resultado predeterminado, procurando fazer emergir, do acaso, um possível, uma suposição ou uma idéia já preestabelecidos, como veremos a seguir.

Essa ambivalência presente nas relações controle-correção é, no entanto, fruto das tensões existentes entre o filme como *projeto* e o filme como *trajeto*, ou seja, entre o conjunto de idéias, intenções e objetivos previamente estabelecidos (o projeto do filme), e o caminho pelo qual este efetivamente passa para se atualizar enquanto tal (o seu trajeto). Um projeto é também, em certa medida, um trajeto (um roteiro, em todos os sentidos), que traça, que determina, que planeja e que, justamente, *projeta* para o futuro, idealmente ou não, uma série de medidas, procedimentos, decisões e tarefas. Tudo isto deve ser realizado de acordo com as intenções inicialmente estabelecidas: a escolha de um objeto-tema, a forma como este será tratado, como o filme será feito, ou

---

<sup>74</sup> O jargão teatral tem um termo para definir essa idéia de um presente do momento da encenação pressionando o presente da ação encenada. O “caco” é essa manifestação da improvisação textual como elemento de inclusão da variação na repetição, de inclusão do acaso na “performance”. Sobre a questão da relação entre o presente do momento da encenação e o presente da ação encenada, ver também COMOLLI, 1969 e REZENDE, 2001.

<sup>75</sup> Ver, sobre isso, DA-RIN, 2004: 49.

seja, com que sons e imagens (de arquivo, de captação própria, com ou sem entrevistas, voz *over*, etc). Como *projeto* (por mais “informalmente” formulado que seja), o filme já é uma virtualidade, uma questão, um problema que busca uma resolução. Nessa mesma condição, ele já contém, igualmente, algumas atualizações (um roteiro escrito, uma pesquisa, uma encomenda formal, um desejo de expressão manifesto, ainda que apenas oralmente), mas nenhuma delas nos permite ainda chamá-lo, justamente, de *filme*. O projeto é importante porque ele é uma versão do imperativo que move a virtualização do filme. Ele é o estado atual de uma virtualidade, de uma questão, que ainda não encontrou uma forma material “definitiva”. Ele é uma medição, em geral de partida, do devir do filme – mas mesmo que não surja no início do processo de produção, em algum momento deste, algo similar a um “projeto” exercerá, por meio de estratégias de controle ou de correção, uma força determinada. Já o trajeto é o percurso determinado (mas visível apenas retrospectivamente) que, em meio à proliferação fortuita de percursos virtuais, o filme acabou por tomar no processo de chegar justamente à atualidade concreta de *filme*. É em função deste trajeto que, resolvidas positivamente as inúmeras bifurcações do caminho (virtualidades, variáveis e condições de sua produção), o “objeto-tema” do filme ganha uma forma atual determinada, nova e única, e que um testemunho e uma memória do processo do filme podem se constituir.

Mas entre o projeto e o trajeto se estendem linhas variáveis e diferenças (como as que existem entre um virtual e um atual que se correspondem) que atuam como uma fonte a mais de indeterminações e virtualidades, que se somam a todas as outras – inclusive porque há vários tipos de projetos, que implicam determinados trajetos e não outros. A tensão que se estabelece entre o projeto e o trajeto diz respeito ao duplo fato de ser tanto da natureza do projeto procurar gerir, regular e submeter o trajeto, enquanto este se faz, quanto ser também da natureza do trajeto, escapar, modificar ou trair o projeto. Nesta tensão, o acaso atua como uma variável importante, na medida em que a indeterminação dos encontros que promove entre o documentário e os diversos acontecimentos, “objetos”, personagens, situações, de que este se apropria, “desafia” as intenções do documentarista e a sua capacidade de “cumprir” o projeto, de obter aquilo que se busca ou se espera. Documentários que usam, por exemplo, filmagens de observação da vida de animais selvagens, geralmente prevêm, em seus projetos, um certo tipo (uma “lista”) de imagens que devem ser buscadas: ações de caça,

acasamento, nascimentos, etc. Obter essas imagens, no entanto, é um problema, pois freqüentemente não há como controlar, nem como provocar essas ações. Isso faz com que o projeto inicialmente traçado dependa, a princípio, do acaso de se estar presente, em condições de filmagem, no momento em que ocorre o acontecimento procurado. É neste sentido que se pode dizer que o acaso “limita”, modifica, circunstancia o projeto, tornando, até certo ponto, precária a condição do documentarista e da equipe, principalmente, se entendermos que estes não podem prever exatamente o que acontecerá durante a filmagem, só podendo especular, apontar possibilidades e fazer “apostas”. Há, portanto, uma dose incontornável de imprevisibilidade e de acaso que desafia o projeto e que alimenta o trajeto, seja quando se usam estratégias que tendem ao “controle”, seja quando se usam estratégias que tendem à “correção”. As incompatibilidades que podem surgir entre o que se busca (o projeto) e o que se encontra (no trajeto) precisam, então, encontrar um ponto de equilíbrio, de atualização, ou ambos perecem: aborta-se o projeto e interrompe-se o trajeto, antes que o documentário se atualize sob alguma forma.

Existem diferentes estratégias para se buscar este “equilíbrio” entre projeto e trajeto. A primeira delas consistiria em negar o acaso, supor que ele não existe ou tentar aboli-lo, procurando domesticá-lo ou fazê-lo “jogar a favor” do projeto. Procura-se, neste caso, desmembrar o problema, a questão que o filme virtualiza, em hipóteses. No exemplo citado acima, dos documentários sobre vida selvagem, desenvolvem-se mecanismos para “neutralizar” ou contornar a inconstância do acaso: determinam-se áreas, períodos ou horários de maior probabilidade de ocorrência das ações, acontecimentos ou conflitos buscados, espera-se, até o limite permitido, pela logística e pela paciência, que elas ocorram, e/ou filma-se longamente, produzindo-se, com freqüência, muitas horas de material “descartável” ou “inadequado”. Outras tentativas de controle e de negação do acaso também podem ser identificadas em certos modelos de entrevista (freqüentes no telejornalismo), que tentam embutir menor variabilidade e maior previsibilidade nas respostas dos entrevistados com questionários e pautas fechadas. Tais procedimentos são artifícios que se acredita poderem servir para extrair resultados premeditados do acaso, para “agilizar o seu funcionamento”, ou ainda, para fazê-lo convergir na direção de um objetivo determinado – no caso do telejornalismo, geralmente, a busca pelo “extraordinário”. Estes mecanismos parecem também

interpretar o acaso como uma força exterior que vem perturbar o projeto, ameaçar a sua concretização. Mas o acaso só pode ser interpretado como uma potência (um *virtus*) perturbadora quando e porque o projeto tenta, direta ou excessivamente, regular o acaso ao tentar regular o trajeto. O acaso se torna, então, um adversário contra o qual se aposta, contra o qual os realizadores do projeto arriscam-se em possibilidades de perda e de ganho. Neste caso, “ganhar” significa obter algo igual ou semelhante ao que o documentarista buscava desde o início, na virtualidade de seu projeto – algo que ele “apostou”, por hipótese, que ocorreria. Já “perder” a aposta, ao contrário, significa não alcançar exatamente, ao tentar extrai-los do acaso, as imagens e sons que se buscava, vendo afastar-se o “sucesso” da concretização do projeto tal qual ele foi planejado. Mas só há apostas ganhas ou perdidas quando submete-se o acaso a um modelo, a um devir-semelhante ou a um devir-idêntico que se supõe “possíveis”, ou seja, quando, de alguma forma, se permanece alheio à dinâmica própria do acaso, negando-o por se tentar controlá-lo.

É claro que, a princípio, nem tudo que acontece e nem todos os “encontros” do documentarista acontecem por acaso. Pode-se, por exemplo, prever um encontro, seja a partir de um conhecimento prévio, ou um acordo preestabelecido, e assim produzir-se efetivamente um acontecimento. Mas em tudo que acontece há acaso, pois a sua interferência, sobre o que acontece e sobre o que existe, não pode ser precisamente indicada, nem verdadeiramente controlada. Só se pode negar ou afirmar o acaso, e se alcança um outro tipo de equilíbrio entre projeto e trajeto quando ele é afirmado. Neste caso, não se fazem “apostas”, e todo lance é necessariamente “vencedor”<sup>76</sup>. Isto significa, por um lado, acolher cada novo momento (registrado ou não pela câmera, previsto ou não pelo projeto) como uma nova etapa que se acrescenta positivamente ao trajeto, que vem fazer mudar o projeto e as suas virtualidades. Significa também, por outro lado, tomar mesmo as dificuldades e as divergências como elementos de potencialização e de afirmação do “complexo problemático” e das virtualidades do projeto e do filme. Assim, cada combinação de forças e cada novo acontecimento que podem se produzir por *acaso*, se revelam também proveitosos para o documentarista, quando este acaso é afirmado e quando há uma tendência à preponderância do trajeto sobre o projeto (e não o contrário). Há, até mesmo, filmes tão radicalmente afirmativos

---

<sup>76</sup> Sobre o acaso e o lance necessariamente vencedor, ver DELEUZE, 1988: 194 e 1988: 318-321.

do acaso, que o próprio trajeto é o seu projeto. Filmes em que o projeto não define um tema, um “objeto” a ser buscado, e que são puro trajeto. Neste sentido, é representativa a estratégia contemporânea de uso de “dispositivos de filmagem”, como acontece em *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, *Ação e Dispersão*, de Cezar Migliorin e *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães. Nestes filmes, o dispositivo funciona como um conjunto de regras ou delimitações que o realizador estabelece previamente (como projeto) e às quais ele deverá se ater: uma circunscrição geográfica (o prédio de conjugados em *Edifício Master*), uma determinação do que será filmado (registrar toda comida e transporte pagos durante a viagem do diretor, em *Ação e Dispersão*) ou como (dois indivíduos que não se conhecem devem fazer imagens/sons um da casa do outro, em *Rua de Mão Dupla*). Essas regras e pre-determinações não significam, no entanto, um controle estrito do resultado, pelo contrário. Há uma abertura, no próprio projeto, para a impossibilidade de prever o que irá acontecer durante o filme. O dispositivo pode ser entendido como um tipo de projeto, que já implica determinadas direções de trajeto (e não outras), mas que valoriza e que conta com a imprevisibilidade e o circunstancial que podem surgir no trajeto<sup>77</sup>.

Essa tendência à afirmação do trajeto em detrimento do projeto já aparecia, como analisamos anteriormente, no filme de Agnès Varda, *Ulisses*. Sobre este filme, vimos que o “projeto” de Varda, o seu desejo (não levado a sério, aliás) de “desvendar” o sentido de sua foto, revelava-se uma estratégia de constituição de um percurso, um trajeto. Neste trajeto, os “fracassos” aparentes (a incapacidade de obter respostas concretas de seus personagens) se revertiam, sendo aproveitados como indicações dos desvios que o projeto/trajeto podia receber e assimilar em uma experiência de improvisação, e como forma de fazer das transformações por que passa a “foto-objeto”, ao se desviar do “rumo”, o seu próprio rumo. Essa primazia do trajeto sobre o projeto, essa afirmação do acaso, também é notável em outros documentários analisados como *Gimme Shelter* e *Opinião Pública*. Em *Gimme Shelter*, todo o projeto inicial do filme é redefinido, “corrigido”, em função dos acontecimentos incontroláveis e imprevisíveis (confusões, assassinato) que se deram frente às câmeras dos irmãos Maysles. O que

<sup>77</sup> O filme de Sandra Kogut, *Um Passaporte Húngaro*, é especial neste sentido. Ela levou dois anos para realizá-lo e essa “distensão temporal” é valorizada pelo filme, constitui o próprio filme na forma como podemos vê-lo. O filme (aquilo que vemos) coincide, em grande parte, com o trajeto e as circunstâncias de sua produção.

deveria ser, inicialmente, um documentário de pura observação e acompanhamento dos Rolling Stones em turnê, tornou-se, também, um filme incisivamente crítico sobre a sua época. A partir dessas imagens e acontecimentos, um novo tratamento se impôs à montagem, já que uma nova questão surgiu para alimentar as virtualidades do material bruto e das escolhas de edição – é neste sentido que se pode dizer que todo filme é um filme de edição, de montagem, já que muitas virtualidades se atualizam neste momento. Em função dos acontecimentos não previstos, modificou-se o critério de aproveitamento e descarte de sons e imagens, criando uma nova “necessidade narrativa” para *Gimme Shelter*. Em *Opinião Pública*, a improvisação do garoto frente à câmera, como muitas outras no filme, se integra às intenções e objetivos iniciais do projeto (avaliar criticamente as condições da classe média) como um “dado novo” que, de alguma forma, “fala” mais incisivamente sobre a classe média do que a cena inicialmente prevista ou combinada do “sermão”, motivo pelo qual, muito provavelmente, ela foi mantida no filme, afirmando, nesta seqüência específica, o acaso em seu trajeto.

Entre documentários brasileiros mais recentes, talvez um dos que se encontra mais visivelmente marcado pela afirmação do acaso seja a série *Futebol*, de Arthur Fontes e João Moreira Salles. Ao contrário de outros filmes de Salles, como *América* (1989), mais inclinados a formas de negação do acaso, *Futebol*<sup>78</sup> procura fazer dos encontros fortuitos que o filme tem, parte considerável de sua estrutura. Em *América*, “tem-se a nítida impressão de que o realizador tinha uma idéia muito precisa do que queria encontrar durante as filmagens, que os temas e as conclusões estavam preestabelecidos, e que seu trabalho foi, em geral, o de encontrar as provas” (LINS, 2000: 193). Essa postura caracteriza, como vimos, documentários e reportagens que tentam regular seu trajeto por meio da rígida concepção de um projeto, eliminando, ao máximo, riscos e imprevistos. Em *Futebol*, ao contrário, há um nítido acolhimento dos riscos, uma exposição deliberada ao acaso, especialmente se levarmos em conta a longa duração das filmagens, que foram previstas para durarem cerca de um ano e meio ou dois anos, tempo considerado necessário para acompanhar os personagens do primeiro e do segundo episódios. Isso estabeleceu condições em que não havia como prever (e isso não é mesmo necessário em *Futebol*) o desenrolar dos acontecimentos e das vidas de seus personagens. Essa postura de afirmação do acaso, traduzida em “apostas” e

---

<sup>78</sup> Sigo, aqui, a análise de Consuelo Lins encontrada em LINS, 2000: 193-198.

“lances” sempre necessariamente vencedores, confere novas e inventivas soluções para equilibrar os anseios do projeto e o imponderável do trajeto.

Já no primeiro episódio, pode-se identificar traços dessa postura no encontro com Wanderson, um dos muitos candidatos que estão na “fila” das inscrições anuais dos testes de pré-seleção para o treinamento no time juvenil do Flamengo. Ali mesmo, na “fila”, ele dá, junto com a mãe, algumas explicações à câmera, e já ficamos sabendo de suas condições de vida e desejos: ele sonha em ter uma chance como jogador, a família não tem uma boa situação financeira, veio de outro estado, o que torna mais difíceis suas pretensões, etc. O filme o acompanha em algumas outras situações a seguir, mas a principal delas é a do dia do “jogo teste” para o Flamengo. Wanderson não vai bem e é imediatamente eliminado, ficando visivelmente decepcionado. Para o filme, no entanto, registrar a decepção de Wanderson com o resultado do teste não é nem mais nem menos desejável do que registrar sua felicidade com uma possível aprovação. De alguma maneira, as duas situações – a eliminação como afirmação, por exemplo, da crueldade de todo o processo; ou ainda, a aprovação como uma sobrevida para a ilusão do garoto – são etapas igualmente “desejáveis” de serem incorporadas ao trajeto do filme, pois ambas parecem fazer ecoar perfeitamente o seu projeto. É claro que podemos atribuir significados totalmente distintos em cada caso, e isso faz muita diferença, já que modifica o trajeto, modifica a imagem e como a vemos. Mas a postura do documentarista em relação aos acontecimentos é afirmativa da sua aceitação irrestrita, não sobrando nenhum traço de ressentimento frente ao acaso: “o que ocorreu, por ter ocorrido, era o que eu mais profundamente desejava”, poderia ser a “máxima” dos diretores, nestes filmes. No segundo episódio, com os jogadores Lúcio e Iranildo, também podemos ver situações semelhantes, principalmente no que diz respeito às oscilações de suas carreiras provocadas pelos desempenhos (sejam bem ou mal avaliados) nos jogos mais decisivos. Os resultados das partidas não importam, certamente não no que se refere à virtualidade de seus significados ou interpretações, mas no que se refere ao seu valor e à sua singularidade: qualquer que seja o acontecimento advindo das circunstâncias ou do acaso, ele será igualmente significativo e singular para o que se deseja “dizer” e “mostrar” com o filme – se é possível indicar, aqui, algum “desejo” mais específico de expressão.

Mas é no terceiro episódio que essa postura afirmativa frente o acaso fica mais evidente. Ao acompanhar Paulo César Lima, o “Caju” – durante apenas uma semana, “para saber como é o dia-a-dia de um ex-jogador de futebol”, como diz o letreiro inicial – vemos o filme literalmente se transformar em seu próprio trajeto. Ao contrário dos outros dois episódios, em que havia ações e conflitos mais nítidos e mais evidentes para o espectador, o terceiro episódio se desdobra em uma série de pequenos momentos e ações sem muita “importância”: visitas ao escritório e à casa de seu advogado, encontro com uma ex-namorada na praia, “peladas” com os amigos – “Paulo César vive seu presente sem qualquer projeto” (LINS, 2000: 197). Desta forma, como não há muito o que “dizer”<sup>79</sup> ou o que “mostrar”, além da falta de “projeto” e de “ação” do cotidiano de Caju – apesar das tentativas do ex-jogador de “organizar eventos para serem filmados” (2000: 197), como uma visita a uma loja de carros importados, uma ida ao Jockey ou a um churrasco – o filme se estrutura justamente sobre essa “ausência” de ação, de conflitos e, eventualmente, de personagem. O “projeto” inicial (acompanhar o dia-a-dia de um ex-jogador) vai sendo “corrigido” de acordo com as condições de filmagem que se apresentam – o fato de não haver “nada” para filmar no dia-a-dia de Paulo César Caju. Mas, ao mesmo tempo, o projeto continua sendo seguido à risca, uma vez que filmar, especificamente, “o dia-a-dia” (amostragem de certos momentos em uma semana apenas, na verdade) daquele ex-jogador, em particular, significa estar sujeito às variações de sua performance frente à câmera (questão de “trans-subjetividade”, como veremos), que inclui, por exemplo, sua “vida sem projeto” e até seu próprio “desaparecimento”. É assim que, por volta do quarto dia de filmagem, Caju dá um grande “bolo” na equipe. Ele simplesmente não aparece na hora marcada para filmagem. Depois de esperar, na portaria do prédio, por algum sinal de Caju, a equipe começa, então, a procurá-lo nos lugares que costuma frequentar. Mas, até a noite, ele não é encontrado. A situação se encaminha de tal forma que, a partir de um certo momento, passa a ser até mais interessante, para o filme, não encontrar o personagem, se perder um pouco dele. O que é mais notável, aqui, é que o sumiço do ex-jogador não é, no entanto, desconsiderado, como falha ou fracasso, fruto de um dia “perdido” de filmagem. Por esse motivo, a seqüência que mostra a busca da equipe por Caju é a que mais coloca em destaque a capacidade de improvisação da equipe e sua postura

---

<sup>79</sup> Talvez, por isso, este episódio seja o único a não ter voz *over*.

afirmativa face ao que não foi previsto, nem planejado, e está além do seu controle. O interessante deste terceiro episódio de *Futebol*, pelo menos no que diz respeito à afirmação do acaso, é a sua habilidade de incorporação ao filme de alguns lances de trajeto, que, em geral, seriam eliminados na montagem final<sup>80</sup> (questão de pré-subjetividade, como veremos). Aquilo que poderia ser considerado um documentário mal-sucedido, ficando inacabado devido à falta de ações ou conflitos “significativos” ou evidentemente “reveladores” para mostrar, se transforma em algo de vitalidade nova, que potencializa aquilo que o acaso, de acordo com suas próprias condições, disponibiliza. Tanto que *Futebol*, especialmente o terceiro episódio, produz um equilíbrio entre projeto e trajeto que atinge uma certa indiscernibilidade entre ambos, em que o que “se queria dizer” parece corresponder exatamente ao que se pode e o que se acaba dizendo, e o que se buscava parece corresponder exatamente ao que, por acaso, se encontrou. Aqui, afirmar o acaso é ter como projeto a mais elevada potencialização do trajeto e, ao mesmo tempo, fazer do trajeto a mais elevada potencialização do projeto do filme. Afinal, a “vida sem projeto” de Caju pode dizer e mostrar muito sobre “como é o dia-a-dia de um ex-jogador”, como mencionava o letreiro inicial.

Mas falar nestes termos (falar em acaso, principalmente) não significa, de forma alguma, falar em destino. Afirmar o acaso não é se submeter a um destino que se supõe preexistente, mas que só é identificado, no entanto, pela sua retroprojeção (tal como um possível) sobre aquilo que, por fim, se realiza. Nada do que acontece está de maneira alguma destinado a acontecer. Na verdade, supor um “destino”, ou mesmo supor um “ser”, é negar rigorosamente o acaso, pois é também supor que nada daquilo que “é”, o *seja* por *acaso*. É remeter tudo a uma razão maior capaz de justificar e explicar as causas e a verdade de todas as coisas. Como diz Clément Rosset, “a afirmação do ser é a negação do acaso” (ROSSET, 1989: 27), já que pensar que as coisas são e se dão apenas por acaso inviabiliza um pensamento que busca a fixidez e a identidade das causas, dos acontecimentos e dos seres. Para tal pensamento, é destrutivo conceber o acaso como uma força maior, pois isso elimina a possibilidade de pensar o ser das coisas e de dizer o que elas são “mais profundamente”. É por isso que documentários e reportagens que procuram demonstrar uma tese ou idéia preconcebida,

<sup>80</sup> Entre os vários lances de trajeto ou seqüências que, num documentário mais tradicional, seriam cortados, encontraríamos, segundo Consuelo Lins, aquele em que o advogado de Caju “mostra uma foto da sua própria família, explicando uma série de relações familiares que *não têm rigorosamente nada a ver com Caju*”. (LINS, 2000: 197). Grifo próprio.

geralmente negam o acaso, já que, se não partissem do pressuposto da existência de um ser ou de uma realidade fixa e prévia das coisas, não poderiam ter como projeto a explicação ou a decifração delas. Mas o sentido da afirmação do acaso não é o da destruição, nem o da resignação a um suposto destino; ele é, sobretudo, o da aceitação das virtualidades da vida e dos seres.

Voltando a *Futebol*, e à sua forma particular de afirmação do acaso, pode-se entender Paulo César Caju, seja como um “indivíduo real”, seja como um “personagem-objeto”. Mas também deve-se compreendê-lo como um conjunto de virtualidades, não só no que diz respeito à sobrevivência de todo o seu passado no seu presente (formando uma certa “memória”), mas também no que diz respeito à indeterminação gerada, digamos, pela atuação de seu esquema sensório-motor. A virtualidade de sua “memória”, o conjunto formado por todos os fatos e aspectos de sua vida passada, como vimos na segunda parte, é a razão pela qual ele pode ser *lembrado* pelo filme de acordo com as mais diversas questões (sua “identidade”, suas qualidades como jogador, seu caráter carismático ou polêmico, etc) ou operações (imagens de arquivo, depoimentos sobre ele, filmagem direta de sua vida atual). Já a virtualidade da indeterminação de sua ação no mundo, que compreende sua maneira particular de durar/existir, de perceber, ser afetado e agir frente às circunstâncias novas que lhe surgem, se estabelece como uma função da casualidade dos encontros que ele tem a cada momento. Em *Futebol*, a afirmação do acaso está diretamente relacionada com a aceitação dessa virtualidade instanciada e singularizada pela pequena “amostragem” recolhida pelo filme (uma semana seguindo Caju, durante algumas horas de cada dia) e pela indeterminação da atuação de um esquema sensório-motor determinado (o indivíduo real chamado Paulo César Caju), cuja ação-reação sobre o mundo é como a *performance* de um jogador de futebol: em uma partida ele está perfeito e é diretamente responsável pela vitória do time, em outra, joga muito mal, e é execrado pela torcida. A postura do filme frente a tal indeterminação, no entanto, não é a de um torcedor fanático – que deseja estabelecer definitivamente a verdade sobre a qualidade do jogador (craque ou medíocre), ou que aposta, num dado momento, na ocorrência da sua melhor ou da sua pior performance – mas a de um observador-criador que aceita as indeterminações e as virtualidades de seu “objeto”, e que tece, a partir da matéria-prima por elas oferecida, uma certa

configuração (uma atualização) que é tão própria ao objeto, quanto é parcial, fortuita e circunstancial.

## 2.0 A TRANS – SUBJETIVIDADE NO DOCUMENTÁRIO

“Saber-se quem se é e quem se filma”. Pode-se dizer que esta é uma das premissas mais sólidas e duradouras da prática do documentário que, dentro de uma certa tradição, quase sempre se resolveu em um único sentido. Primeiramente, pressupunha-se uma identidade fixa e dada tanto para o personagem-entrevistado (“quem se filma”), quanto para o cineasta-documentarista (“quem se é”). Em segundo lugar, pressupunha-se também que o contato estabelecido na filmagem não implicava qualquer transformação significativa entre quem filma e quem é filmado. Ambos saíam “ilesos”, já que o fosso que parecia separá-los impediria qualquer “contaminação”. Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze discute, a seu modo, essas noções ao recuperar o percurso de diretores e movimentos cinematográficos como o “cinema do vivido” de Pierre Perrault e o “cinema-verdade” de Jean Rouch. Para Deleuze, a contribuição desses diretores foi questionar e substituir a velha suposição de uma prefixação das identidades do documentarista (“eu=eu”) e dos seus personagens (“eles=eles”) por uma constatação da inevitável metamorfose que estes sofrem ao entrarem em contato através da filmagem: os cineastas “devem se tornar outros, com suas personagens, ao mesmo tempo em que suas personagens devem se tornar outras” (DELEUZE, 1990: 185). O que Deleuze deseja reconhecer através de sua análise é a impossibilidade de que a prática cinematográfica, e especificamente a documentária, possa se dar como outra coisa a não ser uma “renegociação” de identidades, uma interação entre subjetividades em contínuo devir, entre virtualidades não previamente resolvidas e que só se atualizam, de uma determinada maneira, em função das condições do compartilhamento social produzido pela filmagem.

Tomar como ponto de partida a constatação desta virtualidade das identidades é fundamental para pensarmos a prática documentária para além das suposições, implicações e coerções da simplificação contida na fórmula “saber-se quem se é e quem se filma”. Considerar, portanto, a prática documentária como necessariamente “dialógica”, mesmo quando o documentarista acredita saber muito bem quem ele é e quem ele filma, já que mesmo as “identidades” que ele supõe, para si e para as pessoas que filma ou entrevista, só poderão aparecer em função de um mútuo condicionamento entre o cineasta e seus personagens. Como diz Bakhtin, “a maneira individual pela qual o homem constrói seu discurso é determinada consideravelmente

pela sua capacidade inata de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela” (BAKHTIN apud LINS, 2004: 108-109). Isso quer dizer que o que somos, fazemos ou dissemos, nas mais diversas situações de convívio social (inclusive na produção de um documentário), longe de ser a mera expressão de nossa “identidade”, é um produto (uma atualização) circunstancial de nossa interação com os outros. “Seremos sempre diferentes e diremos sempre coisa diversa da que já dissemos, dependendo da pessoa com quem falamos e do contexto em que nos encontramos” (LINS, 2004: 109).

Por esta razão, todo documentário é marcado por um certo *dialogismo*, uma certa *trans-subjetividade*. Nada do que se faz, em nenhuma das etapas de seu processo de produção, pode ser totalmente compreendido como pura “obra” da expressão individual de um “autor”, cuja identidade já se encontraria definitivamente dada, “imune” a seus interlocutores. O dialogismo, tal como definido por Bakhtin, se coloca justamente como um princípio de constituição de identidades, em que estas não estão pre-formadas em um “eu” estanque e já fixado, anteriormente às interações sociais, mas que só se atualizam de acordo com seu “diálogo” (no sentido mais amplo do termo) com o outro. Aqui, a sugestão deleuziana, de que a fórmula identitária “eu=eu” cede lugar à noção rimbaudiana segundo a qual “eu é outro”, encontra ressonâncias. Mas o que há de mais “grosseiro” ou “impreciso” na apropriação deleuziana da fórmula de Rimbaud, mas não na noção de dialogismo, é o fato de que a substituição do “eu=eu” pelo “eu=outro”, em vez de eliminar quaisquer relações de identidade, acaba perpetuando-as sob uma nova forma. Certamente, “eu” não é idêntico a si próprio, pois “ele” só se faz em sua interação com um “outro”. Mas “eu” também não é puramente “outro”, já que a sua constituição também não se faz independentemente de um esquema sensório-motor condicionado também por certas afecções particulares, por uma maneira própria de “durar”, por uma memória que lhe pertence individualmente, por exemplo. Talvez fosse ainda mais interessante substituir, então, a fórmula rimbaudiana-deleuziana “eu é outro” pela fórmula, igualmente poética, criada pelo escritor português Mário de Sá-Carneiro, segundo a qual “eu não sou eu, nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio”. Este *intermédio*, este espaço de posse inexclusiva em que as performances se desenvolvem, este produzir-se sempre entre o que eu “sou” (minha virtualidade de partida) e o que o outro “é” (a virtualidade da sua “identidade”), é a trans-subjetividade, o dialogismo.

Como alguma coisa que também não está dada e pronta de antemão, assim como as identidades, a trans-subjetividade, o dialogismo, é mais uma das virtualidades do documentário, mais uma das suas condições de virtualização<sup>81</sup>. A trans-subjetividade é também mais um agenciamento que multiplica a indeterminação dos esquemas sensório-motores ao colocá-los em interação. Se, como vimos na segunda parte, a atuação de um esquema sensório-motor é um *elemento complicador* que introduz a indeterminação em qualquer processo em que aquele se insere, produzindo virtualidades (as escolhas que se realizam em função das afecções que o caracterizam, por exemplo), o “trans-subjetivo” multiplica essa complicação, essa indeterminação e essas virtualidades pela atuação conjunta de vários esquemas sensórios-motores. O trans-subjetivo se refere, então, ao “que se faz entre subjetividades”, em circunstâncias em que todos os elementos humanos são “sujeitos”, ao mesmo tempo em que estão *sujeitos* uns aos outros e às suas capacidades de agir em uma situação determinada.

## 2.1 Primeiro aspecto da Trans-subjetividade

Tal como as questões de acesso e disponibilidade, as questões de trans-subjetividade também se definem diferentemente de acordo com as modalidades de documentário. Os aspectos trans-subjetivos do documentário atuam diferentemente conforme as técnicas, as metodologias, os recursos utilizados e as condições materiais existentes em cada filme produzido. Assim, um documentário de arquivo apresentará circunstâncias de trans-subjetividade totalmente diferentes daquelas encontradas em um documentário de filmagem direta *in loco* ou de entrevistas<sup>82</sup>. A partir desta constatação, podemos identificar pelo menos dois aspectos, por mais inextricáveis que sejam, de trans-subjetividade no documentário. O primeiro, mais básico, fundamental, diz respeito à trans-subjetividade “propriamente dita”: aquilo que surge e que se faz na interação entre subjetividades particulares (esquemas sensório-motores determinados) em

<sup>81</sup> Neste sentido, a trans-subjetividade pode ser compreendida como uma outra forma de pensar ou um caso particular das questões de acesso e disponibilidade, que diz respeito às formas de integração das virtualidades das subjetividades que participam, de uma forma ou de outra, dos processos de virtualização em um documentário.

<sup>82</sup> Um documentário de encomenda ou um filme institucional, por exemplo, trarão questões de trans-subjetividade diferentes daquelas inspiradas por um filme que não tenha que dobrar rigidamente seu trajeto a um projeto feito segundo as intenções e objetivos de outras pessoas além do documentarista e da sua equipe.

condições particulares, e que implica, em função de sua co-presença, uma mútua e circunstancial performance-metamorfose dessas subjetividades. Já o segundo aspecto se refere ao caráter inevitavelmente “dialógico” que se estabelece a partir de qualquer “apropriação” de discursos-fluxos de outros, a partir das inevitáveis interferências que ocorrem entre eles.

O primeiro aspecto da trans-subjetividade no documentário diz respeito a tudo aquilo que torna uma filmagem alguma coisa que se faz em conjunto com outras subjetividades, outros esquemas sensórios-motores, outros “centros de indeterminação”. Esse aspecto aponta para como uma filmagem condiciona e potencializa, em sentidos múltiplos, as performances daqueles nela envolvidos (tanto os personagens, quanto a equipe). Seja pela transformação produzida pela presença catalisadora da câmera/equipe em uma determinada situação, seja pela múltipla metamorfose que os próprios participantes produzem entre si pela interação que necessariamente ocorre entre eles. A seqüência citada, no capítulo anterior, da “representação” do garoto frente à câmera de *Opinião Pública*, é, não só um exemplo de como a filmagem deve “se adaptar” às circunstâncias inesperadas produzidas pelo acaso, como vimos, mas também de como as presenças da câmera e da equipe podem produzir ou estimular o acaso de um acontecimento novo. As ações do garoto são uma performance (uma auto mise-en-scène) feita em função da presença da câmera, para ser vista e registrada pela câmera (e também pelas outras pessoas que estão em volta). A filmagem é esse elemento catalisador que produz uma determinada resposta performática (uma “subjetividade” fílmica) no personagem. O que é mais interessante desta seqüência é que o garoto não é único cuja subjetividade, cuja performance é produzida, nem mesmo o mais afetado por esta produção. O transcorrer da cena o mostra bem. Apesar dos “abusos” do garoto, tudo permanece praticamente como está: o senhor continua fazendo seu sermão, aparentemente indiferente ao que ocorre à sua volta, e os outros continuam “assistindo”. Em frente à câmera, ninguém que esteja visível em quadro – exceto um outro garoto, um pouco mais velho, que tenta *discretamente* dissuadi-lo de suas ações – toma nenhuma atitude para impedi-lo de continuar. A cena continua apesar das interferências do garoto, o que evidencia como a performance dos outros participantes está “enrijecida” pela suposição de uma postura “justa” a ser adotada durante a filmagem – seguir as indicações do diretor ou fingir que a câmera não está ali. Todos os

participantes da cena parecem compartilhar dessa suposição, deste “acordo tácito”, e têm suas performances por ela condicionadas, produzidas. Exceto o garoto mais novo, único que, desconhecendo ou ignorando as regras do “bom comportamento” frente à câmera, se compraz apenas em produzir de si mesmo a performance que, provavelmente, mais o diverte.

Este primeiro aspecto da trans-subjetividade define-se também, portanto, por uma hipótese: ao modificarem-se as condições de filmagem (quantidade e singularidade dos indivíduos presentes, visibilidade/invisibilidade da câmera/equipe, atitudes ou predisposições circunstanciais dos participantes, intervenções do acaso, etc) modificam-se igualmente a performance e a atuação de todos nela envolvidos, sejam os que filmam, sejam os que são filmados. Essa hipótese, prescindindo a princípio de demonstração, dada a sua obviedade, tem por objetivo sustentar uma outra, talvez mais polêmica, segundo a qual a mudança que uma filmagem implicará sobre a performance de um indivíduo (como qualquer situação particular de trans-subjetividade, de interação entre “subjetividades”, com ou sem a participação de câmeras) nunca é pouco significativa. A suposição da existência de uma identidade ou de uma essência imutável (que se conservaria sem se modificar) para cada indivíduo (ao estilo “eu=eu”) sustenta a antítese desta idéia ao supor que as variações das condições trans-subjetivas de filmagem pouco interferem na expressão individual e que, em última instância, sempre prevalecerá a essência da identidade do indivíduo filmado ou entrevistado. Valorizar a trans-subjetividade como um micro-elemento da criação documentária seria uma forma, então, de ir contra essa concepção, evitando explicar as performances individuais como manifestações de essências pré-formadas. Ao mesmo tempo, seria também uma forma de levar em consideração as estratégias e as “máscaras sociais”<sup>83</sup> que conferem um papel singularmente ativo não só a quem filma, mas também a quem é filmado (desarticulando a suposição de uma separação sujeito/objeto). Considerar ainda que essas estratégias e máscaras sociais, diversamente utilizadas, sempre provisórias e cambiáveis, são condicionadas pela própria interação trans-subjetiva e pela co-presença

---

<sup>83</sup> Segundo Jean Rouch e Edgar Morin, diretores de *Crônica de um verão*, filme que se destaca pela evidenciação das condições de trans-subjetividade, “cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo em que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e mais falso” (apud DA-RIN, 2004: 154). Com este comentário acerca de seu filme, os diretores constatarem como a própria vida social é “um conjunto de rituais, uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotidiano” (DA-RIN, 2004: 154).

dos indivíduos na filmagem, e só nos permitem o acesso à superficialidade contingencial das performances, matéria-prima que o documentarista terá que tratar.

Um exemplo desta inevitável variação das performances em função das modulações de trans-subjetividade pode ser encontrado em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. *Cabra Marcado* é um filme especialmente afirmativo da virtualidade e da indeterminação das condições de trans-subjetividade com que o documentarista se depara – como, por sinal, os filmes de Coutinho, em geral, o são. Esse caráter afirmativo freqüentemente se desdobra em uma postura de aceitação e assimilação da insondável variabilidade das performances e dos discursos, surgidos das diferentes situações de contato e interação entre elementos técnicos e/ou humanos em uma filmagem. Tudo isso pode ser notado ao longo do filme como um todo, mas aparece, especialmente, na comparação (que o próprio filme faz) das duas ocasiões em que a personagem Elizabeth Teixeira dá testemunhos de sua vida a Coutinho. Na primeira, na sala de sua casa, um pouco abatida, Elizabeth ainda está sob o impacto da surpresa da chegada inesperada de Coutinho e sua equipe, cercada de amigos e vizinhos, e acompanhada de seus filhos Carlos e Abraão – este último, como veremos, elemento central da trans-subjetividade deste primeiro momento. Na segunda ocasião, no quintal de sua casa, no dia seguinte à projeção pública do copião das antigas filmagens interrompidas em 1964, Elizabeth está, frente à câmera, em companhia apenas de seu filho mais jovem, Carlos. Comparando-se a predisposição de Elizabeth para falar em cada uma das duas situações (as expressões de seu rosto, a entonação de sua voz), fica evidente a mudança de ânimo e de motivação ocorrida (aspecto “subjetivo”, afetivo). Neste sentido, é substancial que parta da própria Elizabeth o pedido para “refazer” a entrevista, criando a ocasião do segundo depoimento. Da janela de casa, ela declara a Coutinho: “eu falei muito mal ontem, mas eu fiquei também muito emocionada. Porque eu devia ter começado direitinho, a vida, como você queria, do início”.

Certamente, as razões que Elizabeth dá a Coutinho para justificar a própria insatisfação com a sua fala no dia anterior (a sua grande emoção, a sua incapacidade, naquele momento, de fazer o depoimento “como Coutinho queria”, etc) explicam, em parte, as diferenças de sua performance nas duas situações<sup>84</sup>. Tudo o que ela aponta

---

<sup>84</sup> Há um dado muito curioso na cena em que ocorre a conversa com Coutinho citada acima. Elizabeth subitamente interrompe o que está dizendo e, antes de voltar, logo em seguida, à sua fala normal, move brevemente os lábios sem emitir nenhum som, como se quisesse confiar discretamente algum segredo a

compunha, indubitavelmente, o quadro de forças particulares que a atravessavam – e que atravessavam a filmagem – e que condicionavam sua ação-reação no momento daquele primeiro depoimento. Afinal, ela menciona dois dados importantes na configuração de qualquer situação de trans-subjetividade: primeiro, o aspecto propriamente “subjetivo” representado pelo “estado de espírito”, pela “emoção”, enfim, pelos afetos e percepções que “informam” a ação-reação sobre o mundo daqueles que tomam parte da filmagem. Em segundo lugar, um aspecto mais propriamente dito de trans-subjetividade que pode ser notado na sua preocupação em fazer o que ela achava que Coutinho (ou Abraão) esperava que ela fizesse. O desejo de conformação às supostas expectativas alheias pode funcionar, neste sentido, como um elemento muito forte de trans-subjetividade, na medida em que uma certa “imagem” que se guarda da vontade do outro contribui na produção da própria subjetividade do personagem no momento particular em que estão em contato. Isso nos leva ao fator mais decisivo, talvez, neste exemplo: a presença de Abraão e suas constantes interferências. No primeiro depoimento, Abraão pressiona para que a mãe faça certas declarações, como elogios à abertura política do presidente Figueiredo, e confirme algumas de suas próprias idéias, como “o repúdio a quaisquer sistemas de governo”, como ele mesmo diz. A postura desafiadora, o autoritarismo e a “veemência” de Abraão contribuem para produzir *uma* Elizabeth aquiescente, um tanto intimidada e constrangida, ainda que vigorosa e indignada. Contribui também para produzir uma atmosfera tensa, às vezes beirando o confronto entre Abraão e Coutinho. Já no segundo depoimento, sem a presença de Abraão, é inteiramente outra a circunstância de trans-subjetividade: sem pressões explícitas, Elizabeth fala de forma visivelmente mais descontraída, com mais calma para formular suas idéias e fazer as recordações de seu passado se atualizarem em expressão verbal. Nos dois casos, ela não é nem mais nem menos “autêntica”, apenas seu desempenho, sua performance, se atualiza diferentemente, de acordo com as modificações das circunstâncias. Uma série de micro acontecimentos (dos quais só alguns foram mencionados aqui) produziram trans-subjetividades diferentes que, por sua vez, condicionaram duas diferentes “Elizabeths”.

O que a comparação dessas “duas Elizabeths” nos mostra não são apenas as diferenças de trans-subjetividade de acordo com as quais cada uma delas se produziu.

---

Coutinho. Não foi possível, no entanto, entender o que ela quis dizer: poderia ser, talvez, mais uma justificativa de Elizabeth (a presença de Abraão) para sua “má performance” no dia anterior?

Esse momento de *Cabra Marcado para Morrer* também nos sugere, de forma paradigmática, que sempre existe, em qualquer documentário, uma trans-subjetividade particular e circunstancial atuando a cada momento filmado, condicionando a ação-reação-fala das pessoas filmadas. Ou seja, o que as pessoas dizem e falam, em um documentário, como aliás em qualquer circunstância vivida, não é simplesmente, como já dissemos, a expressão espontânea de uma identidade prefixada, mas, em grande parte, o resultado da participação dialógica em uma trans-subjetividade específica, momentânea, casual e em constante mutação. Não há identidades a não ser como virtualidades que se atualizam de acordo com as questões-problemas (trans-subjetivas) imediatamente vividas. Coutinho parece levar isso em consideração, tanto em *Cabra Marcado*, quanto em outros filmes seus, já que estimula aberturas para que as variações das performances dos personagens apareçam e sejam percebidas como tais – não como contradições, mas como complexidade colocada em jogo por determinadas condições de trans-subjetividade surgidas do contato com a equipe do documentário, em um momento específico<sup>85</sup>. A valorização e a evidenciação da trans-subjetividade que se cria em uma filmagem documentária chega a ser mesmo parte do método de trabalho e dos procedimentos de filmagem utilizados por Coutinho. Nos seus filmes, a ação e a presença imprescindíveis do documentarista e de sua equipe é tornada visível (até mesmo destacada) para o espectador. O fato de Coutinho, a equipe e a câmera eventualmente aparecerem nos filmes pode ser compreendido como um indício de um método de trabalho que procurar levar em consideração as variações da trans-subjetividade como um dos elementos de produção do que está disponível para filmagem. A câmera e a equipe não são concebidas, dentro de uma pretensão de invisibilidade, como elementos neutros na situação trans-subjetiva filmada. Pelo contrário, considera-se que todos os elementos que participam da filmagem são importantes para produzir, circunstancialmente, o que se filma, como algo que não está previamente pronto ou fixado, para além e independentemente da situação trans-subjetiva da própria filmagem. Os indivíduos e as situações “reais” estão tão permeados pelas mais diversas virtualidades, que aquilo que se filma não pode ser definido como algo diferente de uma atualização particular de uma configuração de forças e

---

<sup>85</sup> Em uma entrevista, Coutinho declara: “hoje as pessoas falam dessa maneira, numa determinada situação; no dia seguinte, de surpresa, podem falar de outra maneira” (apud LINS, 2004: 43). Nesta declaração, não se pode notar nenhuma pressuposição de qualquer identidade previamente dada, homogênea e imutável para os personagens.

circunstâncias, igualmente particulares, promovida e criada, entre outras coisas, pelo contato e interação com a câmera/equipe. Neste sentido, o encontro entre quem filma e quem é filmado, instanciado num determinado aqui e agora (um momento e um espaço historicamente definidos), é, para Coutinho, o próprio “objeto” e o próprio “objetivo” do documentário; e a presença da câmera e da equipe, por sua vez, o elemento catalisador de experiências singulares que não seriam o que são sem essa presença.

Essa preocupação com a visibilidade e o “aproveitamento” das condições de trans-subjetividade, no entanto, não é, de forma alguma, uma regra na prática documentária. Ao contrário de Coutinho e outros documentaristas, que procuram levar em consideração as modulações de trans-subjetividade, incorporando as circunstâncias da filmagem ao próprio trajeto do filme, formas e modelos mais tradicionais de documentário e reportagem ignoram – ou procuram dissimular, muitas vezes em razão de uma determinada estratégia – as condições de trans-subjetividade sob as quais são feitos. Esse desconhecimento e essa “negligência”, deliberados ou circunstanciais, do caráter trans-subjetivo da atualização das performances (dos que filmam e dos que são filmados) revela, por um lado, uma certa incapacidade, mais uma vez, de lidar com o acaso (negando-o em lugar de afirmá-lo), e de assumir uma perspectiva mais complexa da produção de subjetividades. Por outro lado, aponta também a existência de uma suposição implícita de que os papéis de “sujeito” e “objeto” já se encontram previamente distribuídos de acordo com rígidas regras de separação e exclusividade. Em ambas as situações, supõe-se que as modulações e flutuações de trans-subjetividade não propiciam níveis diferentes de interferência entre os discursos-fluxos, e que a “realidade filmada” já estaria de alguma forma predeterminada naquilo que ela teria de mais definitivo para o documentarista.

Quanto ao primeiro tema, já tratado anteriormente, o que se dizia sobre o acaso, no âmbito das questões de disponibilidade e acesso, continua valendo para as questões de trans-subjetividade. As tentativas de controle, apesar de não anularem, de maneira alguma, a indeterminação do acaso e das condições de ocorrência de alguma forma de trans-subjetividade, produzem diferenças na criação e na expressão documentária, como vimos. Se tomarmos como exemplo as condições de trans-subjetividade em uma entrevista que segue o padrão do “modelo sociológico”<sup>86</sup> ou o

---

<sup>86</sup> “Modelo sociológico” é uma expressão criada por Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Cineastas e*

jornalístico, poderemos notar a atuação de pequenos mecanismos que têm como objetivo controlar o acaso e “premeditar” a trans-subjetividade. A própria dinâmica da entrevista, muito semelhante tanto no modelo sociológico quanto no jornalístico, é um destes mecanismos cujo objetivo é controlar o acaso. Geralmente, as perguntas são muito fechadas, já delimitando uma margem restrita para as possibilidades e para a extensão ou profundidade da resposta (muitas vezes até mesmo induzindo-a). Da mesma forma, os papéis de entrevistador e entrevistado já estão preestabelecidos, e é quase impossível intercambiar o direito de fazer perguntas e o compromisso de respondê-las. Isso porque a entrevista tem uma função muito específica nestes dois modelos. Ela é usada, freqüentemente, com a finalidade de obter argumentos testemunhais para confirmar alguma tese ou idéia previamente estabelecida, ainda que seja às custas da singularidade e da complexidade dos entrevistados. Desta forma, o “conteúdo” textual da entrevista deve sempre se adequar a esta tese ou idéia preestabelecida, podendo servir de “prova” ou exemplificação às suas premissas. Essa postura implica uma negação do acaso porque se trata, quase sempre, de submeter a entrevista a condições em que seja mais provável e menos arriscado obter-se o que, já de início, se procurava (o projeto se sobrepondo ao trajeto).

Em *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, por exemplo, segundo análise de Jean-Claude Bernardet, os entrevistados só falam quando interpelados, quase sempre por perguntas que se dirigem direta e exclusivamente a suas condições de vida e de trabalho, forçando uma limitação de suas respostas ao espectro restrito do que foi perguntado (BERNARDET, 1985: 12). Aquilo que dizem os entrevistados deve, portanto, se encaixar nas pressuposições e generalizações dos realizadores e, por isso, “só determinadas perguntas serão feitas aos entrevistados, e se as respostas extravasarem o universo em questão, elas terão que ser limpas na montagem” (1985, 14). Bernardet identifica três etapas neste processo de tratamento e “apropriação” da fala dos entrevistados. A terceira etapa diz respeito especificamente às funções da montagem e da finalização do filme nesta “limpeza do real”, nesta conformação das falas às necessidades e objetivos de expressão do cineasta: a seleção daquilo que “interessa” no discurso do outro, a comparação, por afinidade ou oposição, destes

---

*Imagens do Povo*, para designar uma certa vertente de documentário social brasileiro, dominante nos anos 1960, que se baseava em premissas e perspectivas advindas da Sociologia em voga na época, para analisar aspectos diversos da sociedade brasileira.

discursos, etc. Já as duas primeiras etapas se referem mais diretamente a questões de trans-subjetividade no aspecto de que agora tratamos. A primeira delas refere-se à seleção dos entrevistados de acordo com determinados critérios e objetivos. Dependendo do que o entrevistado tiver a dizer, da sua “legitimidade” (como voz da experiência ou de autoridade), da sua expressividade, da sua disponibilidade, etc, decide-se filmá-lo ou não (1985, 17). Pode-se considerar que esta primeira etapa define o nível mais básico, mais fundamental, das condições de trans-subjetividade, válido para qualquer forma de documentário, “sociológico” ou não. Já a segunda etapa apontada por Bernardet definiria um nível mais complexo de trans-subjetividade, em que “a pessoa escolhida pelo cineasta e que se dispôs a ser filmada e entrevistada age em função da filmagem” (1985, 17). Neste nível, surgem maiores diferenças e variações entre as formas de tratar o entrevistado e a situação de trans-subjetividade da entrevista. Bernardet faz questão de destacar esta fase como a do “ator natural”, aquela em que as pessoas filmadas, aceitando certas condições que o cineasta precisa/pode controlar (como se posicionar na filmagem, o que repetir se necessário, etc), “representam” a si mesmas para a câmera e em função de sua presença.

É claro que, se desejamos considerar a trans-subjetividade como condição mutável de interação entre indivíduos, que catalisa em determinado sentido as participações destes, é bem mais interessante considerá-los mesmo como “atores”. O que parece mais complicado, neste caso, é o quanto, ou em que sentido, pode-se falar que este ator e esta atuação são “naturais”. Isso porque a performance do “ator natural”, como o próprio Bernardet aponta, está condicionada por outros tantos fatores que nada têm de “natural”, uma vez que são produzidas, são criadas, pelo filme, e não existiriam sem ele – e, neste sentido, muito se aproximam do “ator profissional” da ficção. Sejam as performances de Elizabeth Teixeira, em *Cabra Marcado*, sejam as dos operários e do empresário, em *Viramundo*, nenhuma delas existiria, de forma audiovisual, independentemente das condições específicas de trans-subjetividade criadas pelo filme, tanto na filmagem (características físicas da performance, gestos, entonações de voz), quanto na montagem (dialogismo, apropriação de discursos-fluxos). A performance de todo “ator natural” depende, então, de uma gama variável de “artificialidades”. Já falamos de uma dessas variáveis, as condições particulares da entrevista, e aqui podemos adicionar-lhe um dado a mais: a entrevista pode ocorrer em um breve encontro

em que precisa ser rápida e “superficial” (caso das entrevistas feitas logo que os migrantes desembarcam, no início de *Viramundo*), ou em um encontro mais demorado, em que é possível obter um depoimento mais longo, um envolvimento maior entre a equipe e o entrevistado, permitindo, inclusive, repetir planos e declarações (como nas entrevistas feitas nas casas dos operários). Mas depende também da postura adotada pelo entrevistador/documentarista, já que este não é menos “ator” que o entrevistado. As diversas modalidades de postura do entrevistador frente a seu entrevistado são também, além das condições de filmagem, um fator importante de criação de trans-subjetividade. Como “ator natural”, o documentarista-entrevistador também “representa seu próprio papel” estimulando, através de suas posturas e estratégias, uma resposta e um comportamento determinados no entrevistado. É assim que as estratégias de entrevista – a formulação das perguntas (seu fechamento ou sua abertura), as indicações que o diretor dá ao entrevistado, bem como o “*status*” que ele lhe confere ou parece conferir estrategicamente – influenciam e contribuem para a performance do entrevistado, o que ele diz e como ele diz. Da mesma forma, as respostas ou a capacidade do entrevistado de agir-reagir dentro de condições determinadas pela filmagem também repercutem sobre as pré-disposições do documentarista, suas preferências, simpatias e antipatias, bem como a suas estratégias de abordagem inicialmente planejadas.

Em *Viramundo*, são nítidas as diferenças de estratégias e de atuação do documentarista nas diversas entrevistas. Segundo Bernardet, o filme estabelece relações de simpatia (com os migrantes, com o operário “não qualificado”) e de antipatia (com o operário “qualificado” e o empresário, principalmente), relações estas certamente destacadas e intensificadas pela montagem, mas já produzidas pela postura do entrevistador e pelas condições trans-subjetivas da filmagem. A entrevista com o empresário, por exemplo, é feita, segundo Bernardet, em um “tom seco” (que não é utilizado nas entrevistas com os migrantes), destacado pelo uso da expressão “senhor empresário”, para lhe dirigir a palavra, que “o distancia de nós, salientando a função social em detrimento da pessoa” (1985: 31). As perguntas que lhe são feitas determinam um campo muito específico de saber, que tacitamente o empresário entrevistado, por sua participação no filme, reconhece como seu, mas que, ao mesmo tempo, lhe permite um espectro muito restrito de respostas<sup>87</sup>. Da mesma forma, as marcações estabelecidas pela

---

<sup>87</sup> Por exemplo: pergunta do entrevistador – “quando há uma retração na produção, que setor da mão-de-

direção restringem o espaço em que ele se movimenta – o que reflete na forma um tanto desajeitada com que ele se levanta da mesa e anda de um lado para o outro enquanto fala. Seu gestual, sua maneira de falar, as expressões utilizadas (“mormente”, “exaure”) e sua posição em relação à câmera (sem encará-la diretamente, desviando freqüentemente o olhar) indicam um desejo de “falar bem”, traído, entretanto, pelo indisfarçável nervosismo e falta de espontaneidade de sua performance – qualidades que não podem ser, necessariamente, atribuídas ao indivíduo real que faz o papel do “empresário”. Tudo isto parece característico de alguém que não fala por “vontade própria”, mas que precisa cumprir eficientemente um papel que lhe foi designado, como se fosse coagido pelo próprio *status* de “autoridade” que o filme lhe conferiu (o “senhor empresário”<sup>88</sup>) e que ele próprio concordou em desempenhar. Assim parece se configurar, então, a estratégia de abordagem do documentarista-entrevistador, seu desempenho como “ator natural” e as condições de trans-subjetividade que surgem na filmagem: criar um comprometimento com o entrevistado ao conferir-lhe uma posição supostamente superior de autoridade, que, na verdade, possibilita e facilita a integração de maneira mais condizente de sua “voz” ao discurso-fluxo do filme. Algo muito semelhante acontece na entrevista com o operário “qualificado”. Este é igualmente filmado em condições de mobilidade “controlada” ou limitada, que lhe conferem uma falta de espontaneidade ou “naturalidade” semelhante à do empresário<sup>89</sup>. Não ouvimos as perguntas do entrevistador, mas o personagem também se esforça para falar com a “autoridade” do operário bem sucedido, postura provavelmente estimulada, de alguma forma, pelo documentarista. Talvez por ter se investido do papel do operário migrante exemplar, assumindo essa “exemplaridade” em função da solicitação de registro de seu depoimento pelo filme, o personagem tenha se sentido estimulado para afirmar mais fortemente seus pontos de vista ao supor que o filme pretendia lhe “dar voz”, ser um

---

obra ela atinge em primeiro lugar?”. Resposta do empresário: “quando há uma retração na produção, ela atinge em primeiro lugar a mão-de-obra não qualificada, por ser de mais fácil reposição, dada a sua maior disponibilidade”.

<sup>88</sup> De acordo com Bernardet, a qualificação de “senhor empresário” é uma forma de o filme conferir e confirmar a competência do personagem na matéria por ele tratada. Cf. BERNARDET, 1985: 20.

<sup>89</sup> Segundo Bernardet, “o operário ‘qualificado’ ou ‘bem-sucedido’ é filmado dentro de casa, numa sala exígua que não deixa muita mobilidade à câmera (...) Ele se coloca preferencialmente em posição perpendicular à parede do fundo contra a qual quer o grupo familiar em plano médio, quer o operário em primeiro plano parecem estar imprensados. Neste espaço apertado, os planos são duros. (...) O entrevistado fica constantemente tenso e a imobilidade dos outros pode ser interpretada como fruto da autoridade do chefe de família. (...) O operário ‘qualificado’ fala o mais das vezes com o olhar no eixo da câmera, o que lhe confere um certo ar de prepotência que se alia ao tom peremptório de suas afirmações”. Cf. BERNARDET, 1985: 22.

veículo para suas idéias. De toda forma, tanto no caso do empresário, quanto no do operário “qualificado”, as condições reguladas de trans-subjetividade, segundo as quais os depoimentos são realizados, facilitam a construção das generalizações e dos “tipos sociológicos” sobre os quais o filme se apóia.

Em *Viramundo*, tanto quanto em *Cabra Marcado*, as condições de trans-subjetividade são fundamentais para as performances dos “atores naturais”, sejam eles os personagens, sejam o documentarista e a equipe. Em ambos os filmes, a postura, a intervenção e a participação do documentarista, da equipe e da câmera, combinados às participações dos personagens-entrevistados, são elementos importantes na criação, na regulação ou na condução das diferentes trans-subjetividades estabelecidas. Mas há muitas diferenças em como, nesses dois filmes, as condições das entrevistas são diversamente afirmadas, porque, apesar de igual e inegavelmente trans-subjetivas, essas condições desenvolvem trans-subjetividades diferentes, que são também diferentemente aproveitadas pelos realizadores. Diferentemente de *Cabra Marcado*, o desempenho do documentarista como um “ator natural”, um personagem, não ganha nenhum destaque em *Viramundo*. Não somos informados sobre objetivos, pressuposições ou condições de filmagem, nem vemos efetivamente a equipe ou o documentarista na imagem. Não há, como em *Cabra Marcado*, qualquer tentativa de fazer o espectador levar em consideração ou ficar minimamente a par das condições de trans-subjetividade do filme. Não certamente porque não existam condições trans-subjetivas específicas, fora das quais o filme não pode nem mesmo chegar a ser o que ele é. Mas porque tematizar as condições de trans-subjetividade do filme pode indicar como as significações que o filme produz, e as conclusões a que ele nos leva, não são inevitáveis, que existe uma “adequação do real ao aparelho conceitual” utilizado (e não o contrário), como diz Bernardet, ou até mesmo que as generalizações com as quais o filme trabalha não “coincidem com o real”. Esse é o principal problema de se trabalhar, como fazem *Viramundo*, outros “documentários sociológicos” e muitas reportagens telejornalísticas, com “tipos sociológicos” genéricos (*o migrante, o operário, o favelado, etc*). É preciso fazer com que os personagens-entrevistados se encaixem numa identidade previamente suposta correspondente ao tipo sociológico abordado. Eliminam-se, com isso, as particularidades do personagem e destacam-se aquelas características que possam se enquadrar na identidade ou na idéia pré-estabelecida. Como diz Bernardet, o tipo

sociológico é uma “construção abstrata” desvinculada das pessoas que a ele emprestam suas aparências, fisionomias, expressividade e gestualidade circunstanciais (1985: 19). Colocar em destaque as condições de trans-subjetividade ou informar o espectador delas pode significar um risco de que este reconheça as abstrações como tais. Estrategicamente, parece muito mais interessante, para os objetivos desta modalidade de documentário, pressupor a inoperância ou a irrelevância da trans-subjetividade, não levar em conta a variável importante que ela representa e supor que os indivíduos entrevistados já se encontram prévia e inteiramente dados como realidades fixas.

A negação do acaso de que falávamos se encontraria, então, não tanto no “aproveitamento” daquilo que é circunstancial e incontrolável – o que *Viramundo*, de uma forma ou de outra, faz – mas no fechamento do filme ou da reportagem em torno de uma série de objetivos e significações predeterminados. Haveria, portanto, dois níveis, pelo menos, de negação e afirmação do acaso no documentário: o primeiro, mais “superficial”, diz respeito à postura com que se filma, se registra o material e as entrevistas; o segundo, mais complexo e de mais difícil assimilação, diz respeito aos objetivos de expressão, significação e ordenação do mundo. No primeiro caso, como vimos, afirmar o acaso é ter uma postura de aceitação do que se filma, de incorporação do imprevisto e da improvisação como dados novos do trajeto do filme (tal como ocorre em *Futebol*, *Opinião Pública*, *Gimme Shelter*, *Terceiro Milênio*, *Cabra Marcado*, e também *Viramundo*). No segundo caso, afirmar o acaso é desvencilhar-se, de alguma forma, das idéias preconcebidas, dos desejos de significação, ou mesmo das hipóteses, mais rigidamente estabelecidos. Segundo Clement Rosset, a mais elevada potência de afirmação do acaso está na recusa terminante de “pensar pensamentos já constituídos” (ROSSET, 1989: 57). Para o documentário, uma postura como essa, no entanto, traz evidentemente uma imensa dificuldade, já que a significação e a relevância de seus discursos estão entre as prerrogativas mais valorizadas pelos cineastas, documentaristas e repórteres.

Há, entretanto, como perceber nuances e diferenças na prática do documentário, mesmo quando se trata deste nível de afirmação ou negação do acaso. São bastante distintos, por exemplo, um tipo de documentário que, como *Viramundo*, em função da tese que deseja provar, submete a esta as singularidades dos personagens que, por casualidades, estão disponíveis, e desconsidera as modulações das suas

circunstâncias de trans-subjetividade, de outro tipo de documentário que, como *Cabra Marcado*, acabam até por “dizer alguma coisa”, mas o “significado” daquilo que “dizem” não existia previamente, nem havia se colocado como um objetivo. No primeiro caso, o desejo de demonstrar e de provar uma tese ou um conjunto de idéias tende a se sobrepôr a qualquer indecisão ou ambigüidade advinda do processo de produção (o projeto submete o trajeto). No segundo, há uma abertura maior para que se modifiquem os pontos de partida (o projeto) em função daquilo que se apura ou se revela ao longo da filmagem e das entrevistas. Não que não haja, nos dois casos, uma intervenção deliberada dos produtores no filme, mas os resultados são muito diferentes. Pode-se dizer que se um filme como *Viramundo* nega o acaso é porque justamente a sua necessária intervenção para fazer existir, da maneira singular como vemos, o que existe (o filme), não é vista ou mostrada como tal – apenas aquilo que o filme mostra é oferecido como tema de discussão, não o próprio filme. Como afirma Bernardet, *Viramundo* se apresenta como se a sua estrutura fosse “a decorrência e expressão da estrutura da própria realidade abordada” (BERNARDET, 1985: 26). A impressão que é passada para o espectador é que se o filme “diz” o que ele diz é porque a “realidade” também fala desta forma. Admitir que aquilo que existe (o filme, a “realidade”) existe apenas em função de uma combinação entre o deliberado e o casual, significaria revelar que essa impressão de coincidência com o real é parte de uma estratégia, de acordo com a qual a significação ou a hipótese previamente formuladas e deliberadamente buscadas adquirem o aspecto de interpretação necessária de um “dado da realidade”. Neste sentido, não é muito difícil, como vimos, obter personagens e depoimentos que sirvam para confirmar ou respaldar a idéia que, de antemão, se procura demonstrar, já que as condições de trans-subjetividade e o acaso podem ser, até certo ponto, controlados e premeditados. Ainda mais se pensarmos que todo o aparato de produção documentária ou telejornalística (a câmera, a equipe e, eventualmente, o respaldo de alguma rede de tv) pode ser usado para exercer, evidentemente, uma força considerável na produção de uma trans-subjetividade específica e para tentar garantir a cooperação, num determinado sentido, dos personagens participantes.

## **2.2 Segundo aspecto da Trans-subjetividade**

O primeiro aspecto da trans-subjetividade no documentário, tratado acima, já implica, no limite, o segundo: a existência de interferências e dialogismos entre os diversos discursos-fluxos que participam de uma determinada situação de trans-subjetividade. A presença da câmera e de cada indivíduo particular já interfere, de alguma maneira, com alguma intensidade, sobre a performance dos outros. Em razão disto, é difícil separar rígida e definitivamente os dois aspectos. Isso é particularmente visível na análise de documentários de filmagem direta, de entrevistas ou de depoimentos, como *Terceiro Milênio* (1980), de Jorge Bodansky e Wolf Gauer – que segue a campanha de reeleição do senador Evandro Carreira numa viagem de barco pela Amazônia, no final da ditadura militar – e *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles – também realizado a partir de uma campanha eleitoral, a de Lula, em 2002. Nestes filmes, não há, por parte do documentarista, nenhuma solicitação explícita de uma ação ou fala determinadas aos personagens. E, mesmo que haja, o conteúdo e a expressividade particular de suas ações e declarações continua dependendo de uma série de variáveis (a interferência do acaso e as indeterminações dos esquemas sensório-motores em uma situação de filmagem) que, em última instância, o documentarista não pode controlar e que condiciona, como vimos, as performances destes personagens tal como a câmera pode captá-las. Ao se apropriar dessas performances (quer elas incluam apenas ações ou também falas), o filme certamente as integra ao seu próprio discurso-fluxo, modificando-as, mas este discurso-fluxo também tem que se adaptar, se opor, se relacionar com essas outras vozes e outros discursos-fluxos que não estão sob seu controle. Esse diálogo pode, certamente, se efetuar de uma maneira mais tensa ou mais pacífica, especialmente quando se trata, como é o caso dos dois filmes citados, de filmes feitos com políticos. Há alguma coisa que faz com que esses filmes, especificamente, não possam ser identificados como mera “propaganda política”, que as declarações, opiniões e discursos de seus personagens não sejam identificados como os dos filmes. Isso se deve, provavelmente, ao fato de a sua apropriação do discurso-fluxo do outro, nestes filmes, ser ativa, e de resultar em uma “colocação em perspectiva” daquilo que o outro diz.

Em *Entreatos*, a relação trans-subjetiva entre Lula e a câmera/equipe é pacífica, não existe uma postura de afrontamento ou conflito (como em algumas entrevistas de *Mato Eles?*, de Sérgio Bianchi, por exemplo), e frequentemente se

comentou que, no filme, Lula parece estar “à vontade” frente à câmera. Mas a filmagem e as suas condições são uma interferência sobre a performance-fluxo de Lula (o segundo aspecto da trans-subjetividade), já que estas a condicionam tanto pela presença da câmera, quanto pela interação, a cada momento filmado, com pessoas e situações diferentes que lhe exigem uma estratégia, uma “máscara” com suas ações, reações e falas específicas e singulares (o primeiro aspecto da trans-subjetividade). Ao mesmo tempo, isso se dá na mesma medida em que essa performance de Lula também é uma interferência trans-subjetiva nas condições de filmagem e, posteriormente, no discurso-fluxo do filme pronto, tal como ele será exibido. Por um lado, o filme não tem um controle estrito sobre a performance de Lula (suas falas, gestos, posicionamento frente à câmera) como havia com Gilberto Freyre em *O Mestre de Apipucos*, por exemplo. A postura da câmera e da equipe na filmagem é francamente de “correção”, de acompanhamento das ações de Lula. Por outro lado, é mais interessante pensar que a performance de Lula só é exatamente aquela que vemos no filme porque havia uma situação de filmagem, a presença da câmera e da equipe (ainda que o filme não o interpele constantemente ou tente “provocar” acontecimentos). Isso porque se é possível dizer que Lula “interpreta” um papel, ele não o faz mais do que em qualquer outra situação de interação social de que ele participe, ou mais do que qualquer um de nós em qualquer momento de nossas vidas, registrado ou não. Apenas as presenças da câmera, da equipe e a circunstância da filmagem criam uma situação de interação social (trans-subjetividade) diferente das outras, que exigem uma certa postura ou estratégia – talvez um cuidado extra com as palavras, com o nó da gravata, etc<sup>90</sup>. Mas não temos verdadeiramente como saber o que “causa” ou determina tais posturas, estratégias ou ações, pois não podemos fazer nenhuma suposição sobre como teria ocorrido determinada cena se a câmera não estivesse ali, ou estivesse escondida: não dispomos de uma outra imagem para comparar. Isso não significa, simplesmente, que o filme seja incapaz de revelar a “identidade autêntica” de Lula. Significa que a sua “identidade”,

---

<sup>90</sup> Em *Crônica de um Verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, há uma situação paradigmática dessa mesma tensão entre espontaneidade e encenação. A personagem Marceline confessa que o relato dramático de sua relação com o pai, em uma das seqüências do filme, foi inspirado pela performance de uma outra personagem (Mary-Lou). Vendo uma seqüência de Mary-Lou, ela resolve “teatralizar” sua interpretação, pois supunha que, desta forma, teria mais chances de que seu depoimento entraria no filme. Aqui, a situação particular de trans-subjetividade, em que Marceline se coloca, se estabelece, não só pelas condições da filmagem (improvisação com gravador, temática, postura e relação com a câmera), mas também pela “rivalidade” com uma outra personagem, que acabou servindo de modelo para a sua performance.

como qualquer outra, se espalha e se dilui no conjunto de todas as performances resultantes das diferentes tensões entre os “personagens” que cada um pode desempenhar, catalisadas pelas trans-subjetividades fortuitas e momentâneas que uma situação de filmagem pode promover<sup>91</sup>.

Em *Terceiro Milênio*, apesar da relação entre a equipe e o “personagem” Evandro Carreira não chegar a ser conflituosa ou desafiadora, o filme adota certos procedimentos que colocam em perspectiva o que o senador diz e faz, ou seja, que procuram promover um “distanciamento crítico” em relação às suas idéias e ações. Isso pode ser visto, por exemplo, na seqüência em que, ao filmar um entusiasmado “discurso” do senador na proa do barco, o câmera move lentamente o enquadramento, mostrando que o senador está de sunga. Tal procedimento é bastante ambíguo: não se pode afirmar necessária e categoricamente que ele implica uma ridicularização do personagem – postura de interferência ou trans-subjetividade sempre possível, afinal. No entanto, de alguma forma, neste momento, uma interferência trans-subjetiva é dirigida da performance-fluxo de Evandro Carreira, naquela circunstância, às condições de filmagem e à performance do câmera-diretor, que reage movendo a câmera. Todos esses filmes, ao se apropriarem das performances-fluxos de outros, se “arriscam” também a sofrer interferências, no seu próprio discurso-fluxo, por parte daquilo que é incorporado, especialmente em relação à sua recepção e interpretação. E esse “dialogismo”, ou mais ou menos intenso, conflituoso ou pacífico, direto ou indireto, é, enfim, parte das condições de virtualização de um documentário.

---

<sup>91</sup>Em “documentários de câmara”, nos quais as pessoas filmadas estão fisicamente próximas, como *Entreatos*, *Salesman* e tantos outros, fica realmente mais fácil pensar a interferência da câmera/equipe, certamente não como “causa”, mas como um catalisador das performances e acontecimentos – ainda que se possa supor que as pessoas filmadas estejam envolvidas em afazeres que, eventualmente, lhes tomam toda a atenção. Mas atribuir um papel catalisador ou trans-subjetivo à câmera em situações como a do registro do assassinato em *Gimme Shelter* é certamente inviável, já que, neste caso específico, a presença da câmera não tem qualquer “influência” sobre o ocorrido. Trata-se de um domínio do pleno acaso, como vimos, do encontro fortuito entre a câmera e o “flagrante”, o acontecimento inesperado e inevitável. Em outras situações de *Gimme Shelter*, no entanto, o papel da câmera/equipe como catalisador de trans-subjetividades é mais ambíguo. Não há como determinar até que ponto ela exerce ou não alguma interferência sobre as performances dos personagens nas seqüências de “intimidade” dos Rolling Stones e de manifestações do público. Em ambos os casos, no entanto, acho que se pode supor sim que a presença da câmera e da equipe desempenha algum papel (mais intenso ou menos intenso) na trans-subjetividade das cenas filmadas, ainda que se possa argumentar que os Stones não “representavam” para a câmera, pois estariam acostumados com câmeras cercando-os todo o tempo, e que as pessoas na platéia do *show* de Altamont não se importavam com a filmagem. De qualquer forma, a câmera, como elemento de trans-subjetividade, não é nem o que faz as pessoas “representarem”, nem o que as faz serem “elas mesmas”. Há sempre uma transformação (maior ou menor) do personagem, que é específica de um momento em que ocorria uma filmagem.

Esse segundo aspecto da trans-subjetividade no documentário, aqui denominado *dialógico*, implica, portanto, uma transformação ou heterogênesse do material utilizado, de acordo com as questões e operações a que o filme lhe submete. Mas também uma conformação do próprio documentário às feições deste material de que ele se “apropria”. Em um documentário, toda utilização, apropriação ou incorporação de discursos-fluxos de outros, produzidos por outros ou com a sua participação (como vozes, depoimentos, imagens, etc), inclusive materiais de arquivo, significará uma virtualização e uma heterogênesse do próprio material, do próprio arquivo utilizado, e sua atualização em um outro sentido. Mas o material incorporado ao filme também poderá impor, de alguma forma, suas próprias interferências sobre o discurso-fluxo daquele que dele se apropriou. Este aspecto da trans-subjetividade diz respeito, então, ao complexo “diálogo” que se estabelece, à maneira de um *discurso indireto livre*, entre personagens e discursos-fluxos. Aquele que se apropria de uma imagem ou de um som registrado ou dito por outros, em outras condições, e com outros objetivos, faz deste material mais do que o “tema do seu discurso”: faz dele “uma unidade integral” de sua construção (BAKHTIN, 1995: 144). No entanto, não é apenas o discurso-fluxo “apropriador” que produz heterogênesse sobre o discurso-fluxo que, a princípio, “se deixa apropriar”. Por se configurar como “uma unidade integral” do discurso-fluxo a que foi incorporado, as imagens e sons que sofreram “apropriação” mantêm uma autonomia que é própria às suas feições e características particulares, deixando-se apenas aparentemente “manipular” por aquele que deles pretendem se apropriar. As feições da imagem e do som de arquivo utilizados se conservam como uma “voz” distinta dentro da “voz” do documentário. O próprio filme se conserva, neste aspecto, como uma trans-subjetividade em perpétua renegociação, a tal ponto que, no limite da virtualidade das interpretações do espectador, não se pode determinar, no agenciamento coletivo de enunciação que formam, qual discurso-fluxo sofre apropriação, qual discurso-fluxo se apropria.

Este tipo de dialogismo e interferência está presente em qualquer situação de trans-subjetividade. Mesmo no uso de imagens e de sons de arquivo, pois esta operação também estabelece uma determinada situação de trans-subjetividade. O uso de material de arquivo não pode deixar de implicar, pelo menos em algum nível, uma certa “interação” entre condições de produção e subjetividades, ainda que estejam muito

separadas pelo tempo e pelo espaço. Uma imagem e um som de “arquivo” se diferenciam particularmente de outras imagens e sons porque não foram realizados especialmente para o filme que os utiliza. Compreendem todo tipo de imagens (fotos, documentos diversos, imagens de registro factual ou de filmes de ficção) e sons (vozes, discursos, músicas, depoimentos, etc) realizados por terceiros, em outra época e ocasião, a que é necessário ter, como vimos, acesso e permissão de uso (segundo acordos diversos). Essa particularidade, de terem sido feitos em outras situações, por outros indivíduos, com outras intenções e segundo outros projetos, confere ao material de arquivo um dado específico de trans-subjetividade, ou seja, de “colaboração” e “diálogo” entre subjetividades.

É claro que este “diálogo” se dá em níveis e intensidades sempre diferentes, dos mais discretos e inócuos aos mais conflituosos e ambíguos. Em *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, encontramos exemplos relativamente simples dessa mútua interferência e heterogênesse entre discursos-fluxos, dentro da modalidade de documentários que combinam filmagem *in loco* com material de arquivo. O filme utiliza, por exemplo, várias fotografias de arquivo para apresentar a carreira e a exposição pública de Garrincha. Mas a câmera não se limita ao enquadramento original das fotos. Suas feições e disposições “originais” sofrem interferências de inúmeros *zooms* e panorâmicas que acabam re-enquadrando as fotos e “alterando-as” (ARAÚJO, 2000: 132). Assim, em uma seqüência de montagem de fotos de arquivo, o filme alterna planos de Juscelino e João Goulart com Garrincha, nas Copas de 1958 e 1962, não para “identificar a época ou a solenidade”, mas para apontar “o mecanismo de incorporação do futebol pelo poder” (2000: 132). Da mesma forma, o claro enfoque da gaiola que Garrincha segura, em uma foto ao lado de Carlos Lacerda, pode ser interpretado como uma forma encontrada pelo documentário para mostrar como o jogador estaria preso em uma “armadilha ideológica” (2000:132). Nestes dois casos, sugerem-se, por meio da montagem e dos re-enquadramentos, significados a princípio apenas virtualmente presentes nas fotos. Mas, de qualquer maneira, todos esses novos “significados” e compreensões são criados a partir de uma disponibilidade determinada de imagens, cujas feições e características continuam a subsistir, como virtualidades, às interferências que lhe são inseridas. Essas interferências não anulam, portanto, as condições e o contexto de produção das fotos de arquivo usadas, já que este

“contexto original” se “conserva”, dura transformando-se, no material utilizado e sempre pode ser recuperado ou desenvolvido em outro sentido. Ele está ainda virtualmente aberto a re-interpretações que podem produzir suas próprias interferências sobre o discurso-fluxo do filme, para além e independentemente das intenções de significação do documentarista ou mesmo do fotógrafo. Virtualmente, as diversas condições de trans-subjetividade das fotos continuam pressionando o discurso-fluxo do filme, e as alterações que este é capaz de produzir sobre as fotos só são suficientes para estabelecer novas condições de trans-subjetividade, novas condições de dialogismo, que podem implicar (como em *Garrincha*) ou não em novos significados ou sugestões de significado.

Outro exemplo das interferências que se produzem a partir da utilização de material de arquivo em documentários pode ser encontrado no filme de propaganda do IPES usado em *Jango*, e já citado no capítulo anterior desta parte. Neste exemplo, além de questões de disponibilidade, como vimos, há também uma outra situação, mais complexa que a presente em *Garrincha*, de trans-subjetividade no uso de arquivos. Por um lado, temos um movimento de apropriação de um conjunto de imagens e sons (o filme do IPES) produzidos por outros, em outras condições, com determinados objetivos. Essa apropriação se faz, no entanto, em bloco: ela não transforma o seu “objeto de apropriação” em um conteúdo, em uma série de informações ou em um tema, diluídos ou “explicados” textualmente no filme – através da narração-*over*, por exemplo. Ao contrário, ao apresentarem-se, conservados, suas palavras, sons, imagens, montagem e estrutura expressiva, e transporem-se “literalmente” seus elementos emocionais e afetivos, há uma apreensão ativa e particular da enunciação do outro e do vívido efeito por ela produzido. O que interessa, nesta operação, não é tanto caracterizar o “objeto do discurso”, mas identificar, através da maneira de “falar”, das expressões e entonações usadas, os seus produtores (com suas intenções e ações próprias). Produz-se, a partir daí, uma outra forma de ver o filme do IPES, uma interferência sobre seu discurso-fluxo. Produz-se uma análise e um julgamento de seu valor e de seus significados, com uma certa ironia que procura claramente despertar uma “atitude crítica” do espectador frente ao que ele vê e ouve através deste material (até mesmo pela sua qualificação prévia como um “filme de propaganda”, segundo a legenda inserida). Neste sentido, é extremamente valioso que as formas de dizer e de mostrar do discurso

do outro (do “adversário discursivo”, neste caso) sejam materialmente conservadas (os produtores de *Jango* não alteram fisicamente a sua edição ou sua voz *over*, por exemplo) e assim apresentam, integralmente, seu “caráter típico” à apreciação do espectador – propósito a que, por sinal, o filme do IPES é um “prato cheio”, dada a sua “clareza expositiva”.

Por outro lado, no entanto, isso não implica, mesmo no “contexto semântico” didaticamente fechado de *Jango*, uma definitiva e completa “neutralização” das vozes ou dos “efeitos” da propaganda do IPES. A partir do momento em que o filme dela se apropria (e que qualquer filme se apropria de qualquer som, imagem ou depoimento produzidos por outros), fica estabelecida, com aquilo de que se apropria, uma situação de trans-subjetividade, de dialogismo e de interferência, como dissemos. Isso quer dizer que as idéias veiculadas pelo filme do IPES, mesmo que intensamente marcadas pelo novo contexto em que foram inseridas, mantêm alguma autonomia frente aos novos significados que lhe são associados, e continuam a valer enquanto tais. Sob um certo ponto de vista, pode-se pensar, a princípio, que o documentário de Silvio Tandler serve tanto à sua crítica quanto à sua divulgação. E esta indeterminação é relativa mais à recepção do filme do que à sua composição. Tal como em todo dialogismo, temos aqui o encontro de dois “sujeitos”, de “dois contextos que se entrecruzam a dois discursos” (BAKHTIN, 1995: 169), em que uma mesma formulação “serve a dois senhores”. Este é o “risco” mais geral de toda circunstância de trans-subjetividade, de toda produção dialógica de sentido: por um lado, está-se submetido à ambivalência da “convergência interferente de dois discursos com diversa orientação” (1995: 170) um sobre o outro; por outro à constante dependência da virtualidade de toda interpretação, e da predisposição de toda recepção. Mas só se trata mesmo de um “risco” se desejarmos que o sentido produzido em condições de trans-subjetividade contenha o mínimo de ambigüidade, e seja imune às reverberações das suas próprias virtualidades. Mas esta seria uma postura demasiadamente idealista, já que, nestas condições, um filme é necessariamente “uma arena em que se defrontam e lutam [no mínimo] duas entoações, dois pontos de vista, dois discursos” (1995: 168).

Já havíamos identificado essa busca pela produção de um significado previamente determinado (a demonstração de uma tese) na tentativa de “premeditação” das condições de trans-subjetividade empreendida por certos documentários e

reportagens. Dizíamos que tal atitude significava, sob um certo ponto de vista, uma negação do acaso. Agora, veremos como a condição necessariamente dialógica existente entre os discursos-fluxos também coloca em questão a busca por personagens e depoimentos cujas características já se encontram previamente determinadas, e como este procedimento se sustenta sobre a suposição de uma imputação exclusiva e definitiva de papéis entre os que filmam e os que são filmados, ou seja, uma separação entre “sujeitos” e “objetos”.

Por desejar estrategicamente que seus produtos sejam percebidos como a expressão da própria realidade, o método sociológico, assim como o padrão telejornalístico de reportagem, vale-se de um postulado que determina que a isenção do próprio método baseia-se em uma relação de exterioridade e distanciamento entre aquele que vivencia uma experiência e aquele que a reporta. Este distanciamento se apresenta como garantia de seu saber sobre a experiência abordada, já que o método sociológico considera que aqueles que dela participam não poderiam obter mais do que “dados individuais, parciais, fragmentados” (BERNARDET, 1985: 14), ou ainda, que “só se documenta aquilo de que não se participa” (OMAR, 1990: 182). O documentarista-sociólogo, por colocar-se a uma certa distância, teria como conhecer algo além da “percepção parcial” oferecida por aqueles que estão mergulhados em uma experiência particular e individual, apreendendo os traços comuns e gerais encontrados no conjunto de todas as experiências (ou numa amostragem representativa delas). Este método implica, portanto, traçar uma linha que delimite um “objeto” de análise e estudo, o qual não se confunde com o “sujeito-analista”. Como diz Bernardet, os entrevistados de *Viramundo* são os exemplos, os “representantes”, de determinados tipos sociológicos (o migrante, o operário) que se tornam o *objeto* do discurso do filme, do documentarista. Este, por sua vez, se constitui em *sujeito* detentor de um saber que se refere aos tipos abordados e que o documentarista supostamente domina (1985: 14).

Essa exterioridade e essa independência pressupostas entre “sujeito” e “objeto” se manifestam, em *Viramundo*, principalmente pela invisibilidade quase total das condições de trans-subjetividade do filme, como vimos. Mas ela é também uma estratégia de apropriação da fala e da imagem do outro pelo discurso-fluxo do documentário. Essa dimensão é especialmente destacada por Bernardet em sua análise do filme. O discurso-fluxo do filme – as generalizações e comparações que cria, por

oposição ou afinidade, – se apropriaria das vozes, dos depoimentos, das feições, da expressividade e da gestualidade dos personagens para construir-se através deles. Um exemplo que Bernardet enfatiza, neste sentido, é o do “locutor-auxiliar”, representado pelo personagem do empresário. A fala do empresário teria como função auxiliar a voz *over* na transmissão de informações, conceitos e idéias. O locutor-auxiliar substitui eventualmente a voz *over*, tornando mais leve e menos longa a sua intervenção. Ao mesmo tempo, o filme se aproveita do *status* de “autoridade” conferido ao locutor-auxiliar para, teoricamente, mostrar que seu próprio discurso coincide com o “real”. Neste sentido, “os locutores-auxiliares estão numa posição de poder, quer pelo saber, quer pelo cargo que ocupam, bem como pela função que desempenham no sistema de informação dos filmes” (BERNARDET, 1985: 21). O filme se apropria deste saber porque ele é útil para os interesses discursivos e expressivos dos seus objetivos e do seu projeto. Mas o próprio Bernardet reconhece que essa posição não se sustenta sem contradições. Como vimos anteriormente, mesmo qualquer aliança trans-subjetiva está sujeita a interferências que, ao se estabelecerem entre um discurso e outro, desestabilizam a própria aliança. A suposição mesma de que um discurso se “apropria”, enquanto o outro é “apropriado”, não se sustenta em definitivo. No caso do empresário, apesar da trans-subjetividade bastante “desfavorável” que se estabelece entre ele e a filmagem, como vimos, a posição de poder que lhe confere um *status* de “autoridade” é legitimada pelo próprio documentário, apesar da visível “contradição entre a postura ideológica e política do realizador” e o papel “antipático” desempenhado pelo empresário – que o exclui do “universo dos oprimidos” pelo qual o documentarista parece ter simpatia (BERNARDET, 1985: 31). Esta interferência, estimulada pela trans-subjetividade criada entre dois discursos-fluxos particulares, não encontra, no entanto, um ponto de forte estabilização em *Viramundo* – os “conflitos” e “contradições” permanecem pendentes e não inteiramente resolvidos no filme<sup>92</sup>.

Tais interferências não se estabelecem apenas no caso dos locutores-auxiliares. Elas também ocorrem, muitas vezes até mais radicalmente, com depoimentos que não gozam do mesmo *status* da autoridade ou da posição de “locutor-auxiliar”. Este é o caso tanto dos dois operários entrevistados em *Viramundo* (o “qualificado” e o “não-

---

<sup>92</sup> Bernardet cita outros exemplos de locutores-auxiliares, cuja tentativa de apropriação, cria interferências e dialogismos bem mais instáveis que o citado a respeito de *Viramundo*, como são os casos de *Subterrâneos do Futebol* e *Liberdade de Imprensa*.

qualificado”), quanto das manifestações religiosas mostradas pelo filme. Ainda que admitamos, seguindo Bernardet, que o filme nos faz ver com mais simpatia certos personagens ou fenômenos (o operário “não qualificado”, o culto de origem africana) do que outros (o operário “qualificado”, o culto pentecostal, ou mesmo o empresário), os discursos-fluxos e as ações através dos quais podemos percebê-los, mesmo da maneira como nos são apresentados pelo filme, não se encontram, de forma alguma, neutralizados pela apropriação e a significação que o filme pretende lhes impor. O próprio Bernardet chega a admiti-lo ao sugerir que “o sistema de simpatia/antipatia que percorre o filme em filigrana (...) não pode prescindir da cumplicidade do espectador” (1985: 31). Bernardet diz que as relações de simpatia e antipatia só serão percebidas se o espectador “tiver uma predisposição emocional e ideológica para tal” (1985: 31). Assim:

Quem se opuser à umbanda, por motivos religiosos, políticos ou policiais, verá na prática do culto quer a alienação que o filme propõe como significação, quer uma forma qualquer de selvageria. E os adeptos do pentecostalismo não se perturbarão com as conotações negativas. Da mesma forma, quem estiver num processo de ascensão social, ou sonhar com, ou estiver inquieto com a manutenção da família, só poderá projetar sua simpatia sobre o operário que conseguiu casa própria, estabilidade [o “qualificado”], e considerar o outro [o “não qualificado”] uma ameaça<sup>93</sup>.

Essas hipóteses apontadas por Bernardet sugerem que permanece fortemente relevante e, até certo ponto, intacta, a capacidade, por parte dos discursos-fluxos incorporados em um filme, de produzir sempre interferências no discurso-fluxo que julga incorporá-los. Isso porque todos esses discursos (sejam os que supomos “dominantes”, sejam os que supomos “dominados” por uma apropriação) permanecerão condicionados à virtualidade das interpretações a que forem submetidos. Não há como julgar o bom sentido, um sentido certo, segundo o qual o filme deveria ser “lido”. Nem mesmo a interpretação ou as intenções do documentarista podem servir como chave para sua leitura, já que o filme, seja considerado como discurso, representação ou virtualização, excede em muito essas intenções. E deve-se considerar também que estas

---

<sup>93</sup> Cf. BERNARDET, 1985: 31-32. Bernardet indica um outro exemplo de diversidade de interpretação da “mensagem” do filme em *Passe Livre* (1974), de Oswaldo Caldeira (ver pp. 46-48).

interferências produzidas entre os discursos-fluxos ocorrem em todos os sentidos. Não só o discurso-fluxo do filme ou do documentarista é incapaz de neutralizar, definitivamente, os discursos-fluxos dos personagens que dele participam, como estes últimos também não podem contar com que o filme lhes sirva plenamente como veículo de divulgação, mesmo quando esta é a intenção explícita. Por mais que o operário “qualificado” entrevistado em *Viramundo*, por exemplo, incorpore a vaidade de ter sido escolhido pelo filme, e em função disso afirme categoricamente suas idéias frente à câmera, o documentário nunca será um veículo pleno para suas idéias, nem lhe “dará voz”, pois a “voz” do filme não será exclusivamente sua<sup>94</sup>. Ele não poderá agir no âmbito das escolhas de montagem, por exemplo, nem evitar que a suas falas e ações registradas sejam “desconstruídas” ou colocadas sob uma determinada perspectiva (como efetivamente acontece) pelo filme. O mesmo vale para Elizabeth Teixeira em *Cabra Marcado para Morrer*, para o “major” Theodorico Bezerra em *Theodorico, Imperador do Sertão*, Evandro Carreira em *Terceiro Milênio* ou Lula em *Entreatos* – ainda que, em cada um destes casos, tenhamos diferentes formas de relação do cineasta com a “apropriação” dos discursos-fluxos dos personagens<sup>95</sup>.

Por outro lado, o documentarista e os realizadores não podem eliminar por completo interferências ou desestabilizações que a incorporação do discurso do outro pode criar, pois se eles próprios têm suas estratégias para abordar seus “objetos”, os personagens também podem ter as suas, ainda que possamos sempre considerar quaisquer estratégias (tanto as do documentarista, quanto as dos personagens e entrevistados) mal formuladas, ingênuas, ineficientes, ou admiti-las implícitas e

---

<sup>94</sup> A intenção de “dar voz ao outro” é extremamente problemática no documentário, justamente em razão de todas as questões de trans-subjetividade que estão sendo abordadas aqui. O desejo honesto de fazer do documentário um veículo de expressão dos anseios e da visão de mundo do outro (especialmente das “camadas populares nunca escutadas”) atraiu o interesse de parte significativa dos documentaristas brasileiros desde, pelo menos, a década de 1960. Tentativas, muitas vezes radicais e renovadoras, de “fazer o outro assumir o discurso”, de “disponibilizar-lhe a palavra”, foram colocadas em prática, seja “passando-lhe a palavra” – como em *Tarumã*, composto quase inteiramente pelo depoimento-protesto de uma mulher –, seja, até mesmo, “cedendo-lhe a câmera” – como em *Jardim Nova Bahia*, em que o diretor Aloysio Raulino passa, em dado momento, a câmera para seu “personagem” Deutruedes (BERNARDET, 1985: 103-124). Esse desejo ou interesse de dar voz ao outro não podia, no entanto, materializar-se. Em primeiro lugar, porque pressupunha, idealmente, “uma verdade do outro a ser revelada no filme, pronta para ser extraída pelo documentarista – sempre a mesma, antes e depois da filmagem” (LINS, 2004: 108). Além disso, como procuramos desenvolver neste capítulo, nenhum ato discursivo ou de significação pode se dar de forma unilateral: há sempre dialogismo e, portanto, interferências entre os discursos-fluxos em diálogo.

<sup>95</sup> Mesmo a propaganda política mais explícita é exemplar neste sentido, já que os próprios filmes de um determinado candidato são freqüentemente o principal “combustível” para os ataques de seus adversários.

“inconscientes”. Como diz Bernardet, o entrevistado “pode perfeitamente emitir um discurso que não seja portador de uma verdade, mas com o fim de contar uma história que comova (...) o cineasta ou o espectador” (BERNARDET, 2003: 292). *Notícias de uma Guerra Particular* e *Ônibus 174*, por exemplo, trazem depoimentos de traficantes e presidiários, em que estes reclamam, protestam contra a superlotação das cadeias, tentam justificar de alguma forma seus atos, etc. A fala e o discurso destes personagens comportam, talvez apenas de maneira mais evidente, estratégias sempre presentes que, apesar de não poderem ser claramente identificadas, representam uma forma de ação desses personagens frente à câmera, frente ao documentarista. Mas no caso destes filmes, isso não aparece, pois o que o traficante, o presidiário ou o menor de rua falam acaba sendo tomado, pelos filmes, como a expressão profunda de uma verdade. Esses personagens são, como diz Bernardet, duplamente “fetichizados” (2003: 295). Por um lado, não se pode contradizer tais depoimentos, tudo o que se diz “vale”, já que contestá-los “implicaria uma colaboração com os mecanismos de opressão”, (2003: 295), por isso não se salientam estratégias, nem parcialidades. Por outro lado, essa postura não representa uma atitude mais “ética” em relação aos entrevistados: os personagens e seus depoimentos continuam a ser considerados apenas como “matéria-prima” para o documentarista construir seu discurso, não se dialoga efetivamente com o entrevistado, não se imagina que eles possam desempenhar um papel realmente ativo, como “sujeito”, através das estratégias que sustentam suas falas e continua-se a supô-los em uma posição de meros “objetos”.

*Notícias de uma Guerra Particular* e *Ônibus 174* são filmes que não parecem levar em consideração o quanto uma trans-subjetividade determinada (a da filmagem, neste caso), inflexiona de alguma forma os discursos-fluxos das pessoas filmadas e os torna relativos e tributários do momento e da circunstância de interação que os produziu. Tampouco parecem sequer suspeitar que os entrevistados possam estabelecer uma relação estratégica (visando um objetivo próprio) com a câmera ou com o diretor, à revelia das intenções, pressuposições ou posturas deste. Mas talvez não seja bem isso, pois é possível que este tipo de atitude não revele, necessariamente, uma postura ingênua por parte dos realizadores. Tomar o outro como “objeto” ou tentar limitá-lo a esta posição nada mais é, como vimos também a respeito de *Viramundo*, que uma estratégia deliberada que caracteriza um tipo particular de documentário. Neste

caso, usar tais depoimentos como expressão verdadeira do “real”, como exemplificação de uma experiência ou situação que os filmes pretendem revelar, é uma maneira de, tal como ocorre em *Viramundo*, confirmar que o discurso que lhes interessa formular e apresentar está ancorado no real, e de construir a sua relação com o mundo com a forma ou a aparência de uma correspondência direta, de uma “representação”.

As interferências que se produzem, portanto, em qualquer situação de trans-subjetividade nos levam a pensar que qualquer separação entre “sujeito” e “objeto” – no que diz respeito às circunstâncias da filmagem e da entrevista, pelo menos – é arbitrária e relativa. Isso porque também são relativas e circunstanciais a apropriação, a concessão e a “tomada” da palavra do outro e pelo outro. A rigor, ninguém desempenha o papel de “objeto” do discurso. O que há sempre é um dialogismo entre “sujeitos”, que pode se estabelecer em condições de cooperação, antagonismo, conflito, aproximação, distanciamento, etc. São múltiplas interferências ocorrendo em condições de trans-subjetividade que nenhum desses “sujeitos” participantes controla ou formula inteiramente, mas também todos contribuem, cada um à sua maneira, para formar e estabelecer. Esta separação “sujeito” e “objeto” não é, no entanto, mais que um método ou uma forma de lidar com a trans-subjetividade, de se relacionar com o “outro”, supondo uma identidade tanto para si quanto para ele. Não é, portanto, parte de uma postura necessária à prática documentária, nem a única maneira de estabelecer uma relação entre quem filma e quem é filmado. Como vimos, as condições de trans-subjetividade podem ser diferentemente valorizadas, aproveitadas, e o papel do documentarista, na situação determinada de dialogismo em que ele se encontra, pode ser desempenhado de formas diferentes. Foi isso que vimos, por sinal, na análise de *Cabra Marcado*. Ao contrário dos documentários que, como forma de reduzir ou controlar a indeterminação de suas condições de trans-subjetividade, tentam reproduzir essa abstração que é a separação sujeito/objeto (pretendendo saber muito bem “quem se é” e “quem se filma”), o método de trabalho de Coutinho tende a questionar esta distância (apesar de não poder eliminá-la, já que ele não pode “ser” o outro, ou colocar-se em seu lugar), não tomando o outro como um “objeto”. Em *Cabra Marcado* e diversos outros documentários que se afastam do modelo sociológico, a postura do documentarista não é mais a do “sujeito” que detém o privilégio da ação e do discurso, e que se “apropria” da voz e das ações do outro. Há formas diferentes de estabelecer relação com aquele que

é filmado. Relação esta que não precisa se basear na pressuposição de que existe um “sujeito” ativo frente a um “objeto” passivo, mas sim que tudo se faz de forma trans-subjetiva, no “intermédio” que um documentário, em cada momento de seu processo, cria entre as subjetividades.

### 3.0 A PRÉ – SUBJETIVIDADE DO DOCUMENTÁRIO

Acabamos de ver como o processo de produção de um documentário se faz em condições sempre variáveis e particulares de trans-subjetividade, de dialogismo e interferência entre seus vários elementos, discursos e fluxos, sejam estes materiais ou humanos. Isso nos apontou, desde o início, um argumento para pensar a virtualidade da ação do documentarista na criação documentária, na medida em que tornava relativa a autonomia ou a independência desta ação. Vamos tratar, agora, de um outro aspecto dessa virtualidade, que diz respeito à idéia de que o documentário se constitui como uma disciplina, como o domínio de uma instituição, que atua como um repertório de práticas específicas e formas de mostrar e dizer, como uma *pré-subjetividade*. Supor a existência de uma pré-subjetividade para o documentário significa pensar como as tradições da sua prática influem sobre os processos de produção de subjetividade (no que diz respeito ao documentarista, especialmente), como essas tradições criam uma *memória* a que os realizadores precisam se remeter para fazer seus filmes e, principalmente, para fazer com que estes últimos sejam reconhecidos como “documentários”. Se não parece mais haver sentido em enfatizar a posição de um “autor”, supostamente fixo e independente, como “sujeito” no documentário, é porque, por um lado, os elementos humanos e técnicos contribuem conjuntamente para a virtualização de uma questão, de um problema (a trans-subjetividade), e também porque, por outro, as coisas do mundo são investidas e constituídas por esta memória e esta virtualidade que a “herança” do trabalho criativo e discursivo humano nos deixa (LÉVY, 1993: 168). A criação documentária é, assim, o produto da interseção tanto da atuação de uma subjetividade humana criativa (através das escolhas, das motivações engendradas, e das soluções encontradas por um esquema sensório-motor determinado), quanto da interação e das interferências entre “subjetividades” diversas que tomam parte do processo. Mas esta interseção trans-subjetiva que se dá durante todo o processo de produção de um documentário também é acompanhada por aquilo que aqui denominamos “pré-subjetividade”: uma forma de expressão particular (chamada “documentário”), estabelecida historicamente por uma prática determinada (a do documentário), que existe independentemente daqueles que a utilizam e que condiciona essa utilização.

A noção de trans-subjetividade no documentário, como vimos, procura levar em consideração que jamais pensamos ou agimos de forma criativa sozinhos ou sem ferramentas (LÉVY, 1996: 95). Especialmente quando o pensamento e a criação se dão no âmbito de um processo de produção que comporta, como no caso do documentário, dialogismos e interferências, reverberações múltiplas de “vozes” inúmeras. A pré-subjetividade é uma dessas “vozes”, sem dúvida, de outra natureza, que tem como principal característica *preceder* a atualização da “voz” do documentarista, do discurso-fluxo do documentário. *Pré-subjetivo* é aquilo que, não sendo de posse ou elaboração exclusiva de um único “sujeito”, o antecede, constituindo, fortemente, as virtualidades e indeterminações de seu esquema sensório-motor em sua formação (afetividade) e atuação (percepção-ação, escolhas, posturas, soluções criativas particulares de cada filme). O que antecede a criação documentária, afetando diretamente decisões e escolhas do “sujeito-documentarista” é essa *memória*, essa virtualidade, que está presente nas tradições do documentário como disciplina, como instituição e como conjunto de práticas recorrentes. A virtualidade formada pela “memória do documentário” – através do “repertório” de práticas, métodos, recursos, procedimentos, idéias, objetos, que podem ser usados para produzir um documentário – condiciona as formas como se pode mostrar e dizer em um documentário, como se na “voz” do documentarista reverberasse um “eco” de muito daquilo que foi feito antes dele e que se constituiu à maneira de uma forma discursiva compartilhada e institucionalizada.

É justamente através dos elementos concretos dessa instituição que se conserva, transformando-se, o caráter pré-subjetivo do documentário. Para pensarmos, então, como esta pré-subjetividade atua na produção documentária, é preciso, primeiramente, entender seu caráter disciplinar e institucional. Segundo Foucault (1996: 30), uma disciplina é um sistema autônomo formado por um conjunto de objetos de estudo, métodos, *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, regras, definições, técnicas e instrumentos, que se encontram à disposição de quem quiser ou puder servir-se dele, e cujo sentido e validade não estão ligados a seu inventor ou àqueles que o utilizam. A força propriamente *disciplinar* de uma instituição reside no fato de que aqueles que desejam se vincular a ela precisam incorporar ou se submeter a um certo número de regras, interdições e pressuposições consideradas válidas num determinado âmbito. Assim, para que um filme seja tomado como documentário é preciso que ele

tenha certas características que o inscrevam no horizonte estético que a “realidade institucional do documentário” consagrou, ou ele permanecerá restrito ao não reconhecimento de uma “exterioridade selvagem” (FOUCAULT, 1996). Se desejar fazer parte da “instituição documentário”, o realizador deve ser cúmplice dessas normas, submetendo-se a elas, ainda que seja com certa flexibilidade. Neste sentido, uma instituição estabelece limites para como deve ser o trabalho de seus integrantes: no caso do documentário, para *o que* pode ou não ser dito e mostrado, mas, principalmente, para *como* se pode e se deve dizer e mostrar em um documentário. Esses limites teriam como função regular, organizar, classificar e filtrar a produção de discurso e de sentido num documentário, limitando seu caráter aleatório, seus perigos, ambigüidades e virtualidades, controlando sua proliferação selvagem e desordenada através da interdição a certas formas de dizer e mostrar, e do estímulo a outras.

Mas por que seria possível dizer que o documentário é uma instituição, no sentido em que fala Foucault, como conjunto de interdições e permissões que regulam a produção de um tipo determinado de discurso? Bill Nichols sugere uma primeira razão ao identificar, no domínio do documentário, a existência de uma certa “comunidade de praticantes”. Essa comunidade se constitui como tal ao compartilhar, por exemplo, uma linguagem e um grupo de problemas e questões, que vão desde a “conveniência das diferentes películas para filmagem com pouca luz, até a importância relativa do comentário com voz em *off*” (NICHOLS, 1997: 44). Compõe essa comunidade de praticantes toda uma gama variada de setores: a princípio, não só os realizadores, cineastas, produtores e técnicos que julguem pertinente se denominarem “documentaristas”, mas também os circuitos e canais particulares de distribuição e exibição de documentários, as organizações profissionais e sindicatos, as fontes de financiamento (estatais, corporativas, particulares) e os concursos públicos, que estabelecem padrões e critérios determinados para o apoio a projetos ou para a compra e exibição de filmes. Publicações, festivais e cursos especializados, simpósios e encontros de documentaristas, críticos e pesquisadores também dariam sua dose de contribuição para a formação dessa “comunidade institucionalizada”. Todos estes setores e elementos colaboram conjuntamente, cada um a seu modo, para que “haja uma sensação de identidade institucional e comunitária” (NICHOLS, 1997: 45), e para que o domínio do documentário seja reconhecido com as particularidades de suas questões e objetivos

próprios. Essa “sensação de identidade” é um dos fatores fundamentais para a definição empírica do que é documentário. Se não há talvez uma especificidade da imagem documentária ou de seu uso (já que a ficção pode simulá-los ou incorporá-los), há certamente uma identidade criada a partir de uma comunidade imaginada e projetada em torno de um conjunto de questões e objetivos afins e específicos.

Toda essa comunidade de praticantes descrita por Nichols produz, portanto, uma “medida de regulação do tráfego discursivo” no domínio do documentário (1997: 46). Essa “regulação do tráfego discursivo” acaba por condicionar a maneira como os documentários são produzidos e consumidos – cria o “enquadramento”<sup>96</sup> do documentário. Condiciona, até mesmo, definições e campos de aceitação para o documentário, determinando o que é ou não documentário e, conseqüentemente também, formas e modelos mais aceitos de produção. Certas instituições financiadoras e festivais especializados, de maior prestígio ou poderio econômico/político, por exemplo, atuam como “centros de poder” capazes de instituir definições e classificações mais rígidas. Os documentários de encomenda (sejam “institucionais” ou produzidos para a tv), os concursos públicos para projetos de documentários, os cursos que pretendem ensinar a fazer documentário, todos servem de exemplos de como a “instituição documentário” determina, de várias maneiras diferentes, uma “pré-subjetividade” à qual o cineasta e sua equipe, com suas intenções, “ideologias”, objetivos e pontos de vista, devem se submeter ou se adaptar, deliberadamente ou não, para tornar o seu projeto ou filme aceitáveis e reconhecidos institucionalmente. Desta forma, podem-se aproveitar as vantagens que esta inserção em um domínio disciplinar eventualmente traz (em termos de distribuição e visibilidade regulada), mas deve-se também arcar com as suas conseqüências possíveis (os limites dessa circulação regulada e condicionada, as acusações de manipulação, etc).

Mas o documentário também teria um caráter de prática institucionalizada em função de sua memória, ou seja, em função de um “repertório” de recursos particulares e, como diz Nichols, de um “*corpus* de textos” característico (1997: 48), que lhe estão relacionados. Isso significa que há um certo conjunto de filmes (que

---

<sup>96</sup> Conceito criado por Michel Serres, que diz respeito à “etiqueta [que] designa e qualifica, como numa caixa, a linguagem que esta última conteria” (SERRES, 1998: 152). O “enquadramento” se refere ao contexto e à preparação que precedem a recepção de uma mensagem qualquer: o enquadramento da publicidade é diferente do enquadramento do telejornalismo, por exemplo, pois as expectativas e as relações de crença e credibilidade induzidas pela forma como cada um é proposto também são diferentes.

chamamos “documentários”) que compartilham um padrão de “organização textual” estabelecido por uma série de convenções, estruturas, técnicas, posturas, recursos, objetos e métodos particulares recorrentes. A repetição de recursos expressivos como a voz *over*, o uso de entrevistas, as regras e os métodos de distanciamento ou “não intervenção” no documentário de observação, a recorrência de certos temas, etc, já são elementos que apontam uma forte institucionalização da prática documentária. A maneira, por exemplo, como se atribui relevância ou não a um som ou imagem, e que se escolhe, em geral, o material montado/editado em um documentário é, certamente, “influenciada” por aquilo que os filmes anteriormente produzidos estabeleceram esteticamente<sup>97</sup>. Pelo mesmo motivo, a entrevista se tornou, atualmente, um exemplo curioso de como uma prática recorrente, consagrada por constar de um conjunto específico de filmes (o *corpus* de textos de que fala Nichols) e por fazer parte de uma memória de procedimentos viáveis, pode condicionar as formas de se fazer um documentário. Surgida como um recurso inovador e transformador na história do documentário, que possibilitou novas formas e métodos de trabalho, a entrevista passou a ser considerada um recurso aplicável em qualquer projeto de documentário, uma forma igualmente adequada para abordar qualquer tema ou “objeto” que se escolha. É isso que Bernardet quer dizer quando afirma que “a entrevista virou cacoete” (2003: 285). A frequência com que a entrevista é utilizada em documentários os mais diversos mostra como ela se tornou uma estratégia de abordagem padrão, da qual quase não se acredita mais ser possível prescindir. Naturalizou-se a idéia segundo a qual, em algum momento do processo de produção, o documentarista deverá entrevistar alguém. É claro que esta exploração excessiva do recurso reflete uma condição particular e contemporânea de parte significativa da produção brasileira, pelo menos: a opção pelo caminho aparentemente mais fácil ou menos arriscado. Mas isto também é um bom exemplo de como uma forma consagrada e recorrente condiciona as formas de produção documentária. A partir do momento em que se tornou absolutamente necessário, em praticamente qualquer projeto de documentário, colocar em pauta a utilização de

---

<sup>97</sup> Como vimos a respeito de *Futebol*, algumas cenas que permaneceram na edição final iam flagrantemente contra os padrões mais tradicionais (geralmente voltados para o “espetacular”) de reconhecimento do que é ou não importante mostrar em um documentário. Da mesma forma, em *Central Al Jazira* (2003), é curioso como imagens de uma chuva no deserto são utilizadas para criar uma atmosfera de incerteza ao final do filme. De uma forma geral, tais questões de montagem, como quaisquer outras de prática documentária ou de pré-subjetividade, dizem respeito a um problema mais amplo que é o da ética-estética documentária.

entrevistas (inclusive para recusá-la), então, a entrevista deixou de ser um recurso entre outros, para tornar-se (claro que não de forma definitiva) um modelo de ação para o documentarista e de organização do discurso-fluxo dos filmes nos quais é usada.

Podemos encontrar pelo menos mais dois exemplos de estruturas ou padrões de organização recorrentes em documentários, analisados por Nichols: primeiro, a “lógica informativa” adotada por certos documentários e, segundo, as divisões históricas e formais, relativamente restritas, identificadas por Nichols no mapeamento das “escolas documentaristas” através da noção de “modos de documentário”. No primeiro caso, Nichols refere-se à utilização de uma típica construção discursiva para dar conta de um objetivo determinado: informar o espectador a respeito de um situação ou problema encontrado pelo documentarista. O exemplo analisado por Nichols é o da estrutura “problema/solução”: expõe-se uma questão ou problema, apresentam-se os seus antecedentes e examinam-se suas condições atuais de complexidade, incluindo às vezes mais de um ponto de vista (1997: 48). Segundo Nichols, os principais efeitos desta fórmula muito freqüente de construção discursiva documental são o didatismo, a quase total univocidade da informação passada e a “sensação de fechamento”, de resolução (ou proposição de uma resolução) da questão apresentada. Este tipo de construção se apresenta como uma estrutura pré-formada que serve de modelo mais ou menos fixo sobre o qual o documentarista pode “inserir” sua temática ou problema particular, valendo-se de um recurso já consagrado pelo uso em outros documentários para formular, desenvolver e atestar seu próprio projeto.

Já o caso da existência de modos de documentário é bem mais complexo, mas, ainda assim, eles podem servir para identificar certos padrões e práticas recorrentes para a produção de documentários. Segundo Nichols, cada diferente modo de produção documentária “estabelece uma hierarquia de convenções ou normas específicas” suficientemente flexível, no entanto, “para incorporar um alto grau de variação estilística, nacional e individual, sem perder a força de um princípio organizativo” (1997: 53). Para o documentário expositivo, por exemplo, o que está em jogo é a apresentação de uma argumentação ou de um conjunto de idéias (um conteúdo informativo e textual), e não o rigor na criação de uma continuidade espaço-temporal entre os planos (1997: 53). Por este motivo, o modo expositivo permite a combinação de materiais diversificados, como imagens de arquivo, textos em *off*, reconstituições,

gráficos, animações, e tudo o que contribua para a apresentação do argumento. Neste caso, é a lógica particular da argumentação que conduz o fluxo de sons e imagens, e que sustenta também uma certa coerência interna que permite que a continuidade espaço-temporal seja burlada de acordo com as necessidades da exposição. Pode-se passar, por exemplo, em um “salto visual”, de uma árvore sendo cortada, ao ambiente de uma serraria, tal como no exemplo citado por Nichols. Já no documentário observacional, a “não-interferência” sobre o que está sendo filmado é mais importante, por exemplo, do que a obtenção de um registro de som e imagem de alta qualidade (1997: 54). Esse modo de documentário evita, ao máximo, o uso de voz *over*, entrevistas, reconstituições, música, ou quaisquer recursos que possam ser considerados formas de intervir excessivamente sobre o que se filma e também sobre o material efetivamente filmado. Essas regras limitam as formas de tratamento do som e da imagem em um documentário observacional, ao mesmo tempo em que colocam em destaque recursos como câmera na mão, planos-sequência, som direto sincronizado, montagem e equipe “invisíveis”. Em ambos os casos (expositivo ou observacional), a adoção do conjunto característico de recursos e convenções, correspondente a cada um desses modos, tem conseqüências estéticas imediatas para o documentário produzido, já que este se utilizará de uma forma específica para mostrar e dizer que não lhe pertence exclusivamente, mas que é compartilhada por um conjunto maior de filmes – e que servirá, também, como “modelo”, “referencial” ou “inspiração” para tantos outros.

A adoção (consciente ou inconsciente) de uma modalidade, de uma combinação de mais de uma delas ou de uma metodologia documental implica, portanto, o condicionamento das capacidades expressivas do cineasta a um campo discursivo e a adesão a uma série de tomadas de decisão ou de alternativas mais ou menos prontas em modelos anteriormente definidos. Da mesma forma, ao se repetirem as normas e convenções particulares de cada modalidade – as restrições de interferência do diretor ou a lógica informativa, como vimos –, o “texto” ou argumentação documental deixa de “emergir como a manifestação individual do realizador” para se beneficiar também “do prestígio da tradição e da autoridade de uma voz socialmente estabelecida [a do próprio modo] e institucionalmente legitimada” (NICHOLS, 1997: 67). Como disciplina e instituição, o documentário condiciona, então, a existência de certos papéis, e não outros, para o documentarista, para as subjetividades que desejam

falar e constituir discursos, e para que essa “fala”, esse discurso, sejam reconhecidos dentro do âmbito da própria instituição do documentário. Assim, antes mesmo de se “referenciar à realidade”, o documentarista se referencia ao próprio documentário – como conjunto de práticas, técnicas ou métodos de trabalho anteriormente estabelecidos pela tradição, aos quais ele deve responder seja pela adesão, pela adaptação ou pela completa rejeição. A “visão” do documentarista não é, portanto, apenas sua, “subjéctiva”, mas ela é também fruto de uma “herança”/memória de retóricas e de práticas, e principalmente, de formas de falar reconhecidas como documentárias.

Mas, mesmo como conjunto hierarquizado de normas, convenções e práticas, uma modalidade documental é também uma virtualidade que pode ser diferentemente atualizada, resolvida, por cada um de seus “usuários” – e neste aspecto reside a fluidez do documentário como disciplina, fluidez esta significativamente maior do que por exemplo, a do conjunto das ciências humanas a que certos tipos de documentário buscam se filiar. A pré-subjetividade do documentário (sua existência como uma instituição e uma memória particular) não pode ser compreendida, no entanto, como obstáculo, ilusão ou perturbação da liberdade de expressão do documentarista, porque ela é também uma virtualidade na qual é possível transitar. Ela é alguma coisa através da qual um “sujeito” que deve cumprir a função de “documentarista” se forma. É também uma série de condições através das quais uma “subjéctividade” (um esquema sensório-motor) particular pode se manifestar, e através da qual uma memória – que não pertence a um indivíduo, mas a uma “comunidade de praticantes”, como diz Nichols – se estabelece. Tal como a memória individual, que serve de “apoio” para a ação-reação do esquema sensório-motor nas inúmeras situações que ele desenvolve (escolhas, decisões, etc), a memória do documentário também tem esse carácter de virtualidade a partir da qual um problema ou uma questão atuais, presentes, podem se desenvolver segundo soluções não previamente dadas ou existentes.

Essa virtualidade da pré-subjetividade do documentário também se estende, inclusive, na assimilação de inovações, subversões e transgressões através, por exemplo, de novos recursos e métodos. Mesmo as mais rígidas instituições são permeadas pelo aparecimento das mais diversas “linhas de fuga”, de movimentos de ruptura com as tradições anteriores e de criação de novas. No domínio do documentário, como em qualquer outro, essas linhas não deixam de ser lançadas por todas as partes, e permitem

o surgimento de formas imprevistas e experiências inovadoras. Por conter virtualmente linhas de fuga, o aspecto pré-subjetivo do padrão instituído não fica invalidado, ainda mais porque a linha de fuga deve se colocar contra o padrão ou o caráter concreto do território preexistente. A novidade e a experimentação também parecem depender do coeficiente “pré-subjetivo” existente na norma ou no modelo, já que é em relação a esta pré-subjetividade institucional que o novo e a experiência se definem como tais. Sem tradição e repetição de fórmulas e modelos, uma prática documental igualmente específica não se estabeleceria como tal e, portanto, não se poderia tampouco transgredi-la. Assim, mesmo as linhas de fuga parecem se fundamentar sobre a existência de uma instituição e de uma memória das quais se deseja eventualmente “fugir”. Neste sentido, um “contra-exemplo” seria interessante: os “anti-documentários” de Arthur Omar. Apesar de nunca ter se autoproclamado “documentarista”, Omar se dedicou, através de alguns de seus filmes, a um questionamento mais sistemático das convenções e da tradição do documentário. Neste sentido, são importantes pelo menos dois de seus filmes (*Congo* e *O Anno de 1798*) e o artigo *O anti-documentário, provisoriamente*, em que Omar procura desenvolver um posicionamento crítico, recusando o impulso de “documentação” ou de “posse” do mundo através da imagem. Os filmes, respectivamente de 1972 e 1975, são dificilmente classificáveis como “documentários” (o próprio diretor prefere denominá-los “experimentais”), mas o seu diálogo com a pré-subjetividade do documentário (mesmo que seja para desarticulá-la como “modelo”) é nítido.

Em *Congo*, a ordem tradicional do discurso-fluxo de um documentário expositivo não é apenas invertida, mas, principalmente, desarticulada. Onde uma certa tradição de argumentação e exposição documentária recomenda uma voz *over* clara, sucinta e sem ambigüidades na apresentação das informações, Omar insere uma voz infantil feminina, de dicção pouco clara e um excesso de texto que torna vertiginosa sua assimilação/compreensão pelo espectador. Onde a tradição proclama uma relação estreita de ilustração e explicação entre a locução e a imagem, Omar faz um filme predominantemente com letreiros, em que as poucas imagens usadas têm muito pouca relação (ou uma relação irreconhecível de forma imediata) com o que é dito e com os letreiros. Em *O Anno de 1798*, o diretor continua essa exploração do assincronismo ou da discrepância entre a voz *over* e as imagens. Enquanto a locução passa informações

sobre a Revolução dos Alfaiates (mantendo-se no padrão tradicional de locução documentária), as imagens não parecem ter nenhuma relação com o tema do conteúdo da voz (uma cesariana, estátuas em um museu, uma camisa pegando fogo), ou ter apenas uma relação muito vaga com ela (um retrato de D. João VI). Há, nestes dois filmes, uma inegável interseção com uma certa tradição/instituição (especialmente o padrão brasileiro de documentário histórico-foclorico predominante na época) e com um repertório particular de recursos (voz *over*, fluxo de informação, relação expositivo-didática entre locução e imagem) que emanam dessa tradição. A política de inversões desenvolvida pelos filmes, justamente por se tratar de inversões, deve se fazer por sobre algo que a precede (a tradição, a “linguagem” do documentário), sem a qual não haveria, obviamente, o que inverter, desarticular ou “desconstruir”<sup>98</sup>.

Mas procedendo desta forma, os filmes também colocam em questão o próprio ato de “documentar”, ou seja, de “aplicar as leis do documentário, as regras do gênero, se conformar com os limites do modo de aparição do objeto”, segundo definição do próprio Omar (1990: 201). Reconhecido o documentário como o domínio privilegiado de referência para os filmes, pode-se transitar em sua virtualidade, mesmo que seja para fazer algo muito diferente de um documentário, um “anti-documentário”. A reflexão auto-referente, ou até mesmo “epistemológica”, visada por Omar se concentra em tratar, não de um “objeto de conhecimento” pressuposto (a congada, a revolução dos alfaiates), mas de como o documentário trata este “objeto” ou promove seu “conhecimento” (ilusório, segundo Omar). A “redistribuição dos elementos presentes no documentário tradicional” (OMAR, 1990: 186), principal promotora dessa auto-reflexividade do anti-documentário frente à tradição, não é feita, no entanto, sem provocar distúrbios na relação do espectador com o “objeto” proposto, principalmente no que diz respeito às suas expectativas de significação e conhecimento. Nestes dois filmes, a organização do som e da imagem escapa às interdições do discurso documentário estabelecidas pela tradição e pelo caráter disciplinar da sua instituição. A relação entre as imagens de um parto e o texto do locutor sobre os acontecimentos da revolta baiana, em *O Anno de 1798*, por exemplo, assim como a ausência de imagens da congada que “amparem” o texto escrito e narrado de *Congo*, parecem não servir a

---

<sup>98</sup> Segundo Omar, “o anti-documentário seria, em princípio, um tipo de filme que teria uma consciência muito grande do âmbito da ação do documentário, procurando re-hierarquizar os elementos numa combinação nova, onde as coisas que não eram importantes passam a ser dominantes”. Cf. entrevista a Guiomar Ramos, em outubro de 1993 (em [www.museuvirtual.com.br/arthuromar](http://www.museuvirtual.com.br/arthuromar)).

qualquer significação ou transmissão de informação. Em função disso, afirma-se, freqüentemente, que Omar trabalha com o “não-sentido”, com o aleatório, nestes filmes. As sobreposições de imagens, textos, sons e músicas parecem se realizar em função de uma deliberação puramente arbitrária ou casual do cineasta<sup>99</sup>.

Mas se há uma dimensão de acaso aqui (e de “afirmação do acaso”), ela vai muito além do mero “lance de dados”. Pode-se até usar o “sorteio”, a escolha “aleatória”, como método – mesmo que isso não implique, necessariamente, uma afirmação do acaso, já que esta deve incidir não apenas no ato, na escolha, de lançar-se ao acaso, mas também no acolhimento, na aceitação, de todo resultado (evidentemente, sempre é possível lançar o dado e descartar-lhe o resultado). De todo modo, em Omar, a presença do aleatório ou do acaso, neste âmbito do “lançamento”, se dá apenas em parte, pois há também, de maneira muito forte, a decisão de filmar, a decisão de montar, um projeto determinado (a princípio, bastante claro em *Congo* e *O Anno de 1798*), uma idéia que se deseja expressar e um discurso-fluxo (uma ordem) que a “expressa”. Se tudo é “casual” ou “aleatório” nestes filmes, não é porque cada gesto, cada operação ou procedimento não sejam pensados, construídos, dirigidos, esteticamente formulados e propostos<sup>100</sup>. Há, certamente, uma dimensão de negação do acaso presente em qualquer gesto de fechamento em torno de uma série de objetivos ou significações predeterminados, já que, como vimos, afirmar o acaso é também desvencilhar-se das idéias preconcebidas e dos desejos mais rígidos de significação e discurso. Mas, em *Congo* e *O Anno de 1798*, apesar de podermos identificar nestes filmes um “desejo discursivo” de materialização e transmissão de uma idéia até certo ponto prévia, há uma forma ainda mais radical de afirmação do acaso, uma vez que essa “significação prévia” que se quer expressar é tratada como uma virtualidade. Para se atualizar, ela depende imensamente da recepção, da participação do espectador, pois “ela oferece obstáculos e resistências à compreensão e à interpretação” (BERNARDET, 1985: 97).

Segundo Omar, os anti-documentários trariam realmente o objetivo de se relacionarem com seu tema “de um modo mais fluido”, constituindo “objetos em aberto para o espectador manipular e refletir” (1990: 186). Neste sentido, os “significados”

<sup>99</sup> Bernardet identifica “momentos aleatórios” tanto na imagem (desenhos dos tubarões, coito dos cachorros), quanto no texto (referências ao “Mameto” ou ao “Mampombo”). Cf. BERNARDET, 1985: 97.

<sup>100</sup> “O anti-documentário não é arbitrário, ele parte da linguagem do documentário, de uma certa proposta e a inverte”. Id. Ibid.

virtuais dos filmes não são apenas obra das decisões do diretor, mas também da atuação interpretativa do esquema sensório-motor do espectador, com suas afecções e tudo o mais – o conceito de dialogismo já apontava nesta direção. Mas isso porque os “discursos” dos filmes investem claramente na indeterminação de seus significados. Por este motivo, pode-se dizer que o âmbito de afirmação do acaso nos anti-documentários de Omar se encontra na relação de seus discursos-fluxos (seus “significados” virtuais) com os dos espectadores (suas capacidades de interpretação). A interpretação que diz, por exemplo, que os “anti-documentários” de Omar são como são em função de uma postura de “desconstrução” da tradição documentária (como aqui mesmo se sugere), decodificando a intenção do diretor, é uma chave de leitura muito razoável, mas que não esgota ou elimina outras dimensões dos filmes. Justamente por sua construção “polisêmica” ou indeterminada, os “anti-documentários” se arriscam em meio à virtualidade das interpretações que lhe podem ser associadas, e é neste sentido que reside a afirmação do acaso em *Congo* e *O Anno de 1798*. Os filmes, seja como “discursos”, seja como “objetos em aberto”, estão propensos a acolher e se abrem ao acaso das interpretações de seus espectadores.

Mas, mesmo que a indeterminação do significado se afirme na relação com a interpretação do espectador, há evidentemente maneiras mais e menos interessantes de “compreender” esses filmes. Vê-los como “enigmas” ou como “não-sentido” não parece estar entre as mais produtivas. A não ser que o “não-sentido” se refira, aqui, ao caráter problemático de todo sentido (um “?-sentido”), sua virtualidade e indeterminação<sup>101</sup>. O sentido e a significação se colocam sempre como problemas para o espectador, mas, em filmes como *Congo* e *O Anno de 1789*, este movimento tende a aparecer de forma mais evidente. Resolver, no entanto, o caráter problemático do sentido apontando a sua ausência é negligenciar outras potencialidades das associações entre som e imagem que não sejam as que envolvam a significação. No caso dos “anti-documentários” de Omar, é deixar de notar, não que existe um sentido, afinal, no discurso do diretor, evidenciado pela “descoberta” de sua *démarche* de “desconstrução” do documentário, mas que os filmes se enveredam por um caminho de expressão que o documentário, como forma, não pode desenvolver, já que “não permite realizar certos tipos de pesquisa” (OMAR, 1990: 186).

---

<sup>101</sup> Ver sobre isso DELEUZE, 1988: 325-327.

O entendimento do sentido como problema, nos anti-documentários de Omar, nos conduz, numa livre leitura, à reflexão de Jorge Luis Borges no conto *A Biblioteca de Babel*. Neste conto, o autor imagina uma biblioteca que inclui todos os livros possíveis, em todas as combinações de todos os símbolos ortográficos, com todas estruturas verbais e todas as suas variantes, em que tudo está expresso em todos os idiomas. Tal condição produz o “inconveniente” de gerar, na opinião de alguns, certos “disparates” (como um livro que repetia, de forma inalterável, as letras M C V, ao longo de quatrocentas e dez páginas), já que tais combinações parecem apontar para a absoluta inutilidade do “não-sentido”. O personagem-narrador do conto argumenta, no entanto, que, apesar de tudo isso, não há na Biblioteca um único disparate absoluto. Segundo ele, não se podem combinar caracteres (mesmo que sejam “dhcmrlchtdj”) que não contenham, em alguma das línguas secretas da Biblioteca, “um terrível sentido”. “Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e de tremores; que não seja nalguma dessas linguagens o nome poderoso de um deus” (BORGES, 1997: 91). O que está em questão, aqui, não é tanto afirmar que, “no fundo”, tudo tem ou encontra um sentido. É que Borges sugere um pensamento que, afirmando a potência criadora do acaso, é “incapaz de reconhecer o menor não-sentido” (ROSSET, 1989: 23). Pois há formulações que ultrapassam, subvertem, estão “fora do perímetro” do sentido, da significação, que não se submetem às exigências da sua lógica, e nem são, por este motivo, “disparates” – a não ser segundo a compreensão ou a perspectiva da própria significação. No caso de *Congo*, é a própria palavra (impressa e visível) que se afasta do sentido e se torna imagem. Mais do que isso, os anti-documentários mostram a potencialidade que as associações imagem/som têm para conduzir a outras conclusões, a outra interpretação ou conhecimento do mundo, que não aqueles permitidos pela linguagem, pela palavra, pela articulação verbal ou pelas ciências humanas. São sugestões sobre como estabelecer toda uma outra forma independente de “saber”, de “pesquisa”, de relação, que parece própria à imagem/som, e não uma herança do discurso verbal.

Neste sentido, *Congo* e *O Anno de 1798* são como aqueles exemplares da biblioteca/cinamateca de Babel que, a principio “disparatados”, acabam chegando a regiões do pensamento e da expressão inatingíveis para aquilo que nega qualquer forma de “raciocínio por disparate”. Como diz Deleuze, uma imagem e um som não devem ser

reduzidos a um enunciado, a um significado (DELEUZE, 1990: 39), pois estes têm uma materialidade própria que não pode ser explicada ou “representada” pelas palavras. Os anti-documentários de Omar buscam outros pontos de contato com o espectador, que não estejam necessariamente ancorados no sentido ou na significação (ao modo das palavras e do discurso), mas que são próprios das “situações ótico-sonoras puras” e que visam a irracionalidade, a sensação, a vertigem das experiências humanas constituídas em momentos de quebra do esquema sensório-motor. Recolocar a imagem, o som, a música e suas combinações de uma forma que – tal como no conto de Borges (em que a palavra “biblioteca” é também “pão”, “pirâmide”, ou qualquer outra coisa) – se conduza o espectador a uma outra relação com a imagem/som, (para além do sentido, e não na sua negação), e a um questionamento da segurança da expressão audiovisual do filme. Esse questionamento parece ser, por sinal, o desafio maior do anti-documentário.

## CONCLUSÃO

Virtualidades do mundo e virtualidades do documentário. Esses foram os dois pólos mais destacados no percurso aqui desenvolvido. Optamos por essas noções porque aquilo a que nos acostumamos chamar “realidade” não se compõe apenas da existência independente e concreta dos seres e objetos, mas também das virtualidades das suas memórias particulares e da indeterminação das ações-reações dos indivíduos. Da mesma forma, aquilo a que nos habituamos chamar “documentário” (para nos referir a um domínio, conjunto de práticas e de obras, ou instituição) também não é, especialmente, algo de inteiramente concreto e dado. As próprias virtualidades do documentário se projetam sobre as virtualidades do mundo e, no ponto de cruzamento entre essas duas séries de virtualidades, é que alguma coisa pode se produzir. Levar em conta que existem virtualidades, no mundo e no documentário, é fundamental para pensar a prática documentária como algo que não se faz, microfisicamente falando, a partir de condições, sujeitos e objetos já previamente construídos. Pensar o processo de produção de um documentário como a apreensão de um objeto previamente existente por um sujeito de conhecimento isolado, é ignorar os vários níveis de virtualidades envolvidos na produção audiovisual. É ignorar também que certos elementos só tomam parte do processo virtualmente; elementos que não têm uma forma atual, e que não vão “adquiri-la” sem se transformarem, o que implica a criação de uma grande diferença entre aquilo que existia virtualmente e aquilo que passa a existir atualmente/realmente.

As dinâmicas da virtualização e da atualização, as passagens constantes de uma à outra, permitem, mais do que a noção de representação, estabelecer uma concepção do documentário segundo a qual as virtualidades que o compõem são efetivamente consideradas. Tomar o documentário como uma representação, ao contrário, implicava ignorar virtualidades e fazer do mundo um “objeto-modelo”, cuja única dimensão seria a materialidade dos corpos que o integram. Implicava, portanto, pensar as relações entre o mundo e a imagem a partir da suposição de uma hierarquia do tipo modelo/cópia. A imagem e o documentário não seriam pensados como produtos independentes de uma indicação de correspondência, cuja relação com o mundo se estabelece mais pela sua participação, pelo seu contato e pela sua presença neste mundo, do que pela sua “representação”. A relação do documentário com o mundo se dá, então, na perspectiva que adotamos nesta pesquisa, não essencialmente através da

representação de um objeto ou personagem, mas através da colocação de uma questão que virtualiza os objetos, personagens e toda a matéria encontrada ao longo de seu processo de produção. Para o documentarista, a dimensão virtual de seus temas, “objetos” e personagens acaba sendo tão ou mais significativa do que sua dimensão material, concreta, porque a esta última sempre se somam as virtualidades de sua memória, as indeterminações de sua performance, a heterogênesse produzida por uma determinada questão. Em meio a tantas virtualidades, não há como se estabelecer (a não ser retrospectivamente) um modelo. E se não há modelo, não precisamos mais tomar a imagem, o filme, o documentário, como “cópias” (“bem sucedidas” ou “fracassadas”), e podemos concebê-los em função de outras questões. Enfim, se quisermos pensar o documentário como *acontecimento* (sua unicidade como experiência e como problema no devir-documentário do mundo) e não apenas como “substância” (seu aspecto material, a existência física dos indivíduos e objetos), devemos pensá-lo segundo a dinâmica virtual/real, e não dentro de uma lógica de realização de possíveis.

Mas os conceitos de virtual, real, virtualização/realização, incluindo suas diferenças em relação às noções de real e de possível, podem efetivamente contribuir para contornar certos problemas da teoria e da crítica do documentário, como a questão da referência? Pelo menos em parte, acreditamos que sim, porque eles tendem a nos afastar de certas noções usualmente aplicadas ao documentário, ou então, a nos fazer relativizá-las. Um documentário, por exemplo, é mais do que a representação de um “objeto”, realizada por um “sujeito”. Também não é, simplesmente, um “recorte” ou um “ponto de vista” a respeito do real. Da mesma forma, não é apenas, ou inteiramente, pelo menos, um “discurso”, um conjunto determinado e deliberado de significações, sem ser antes também um *fluxo* de sons e imagens, que, por um lado, estabelece, como diria Bergson, uma forma particular de durar e existir no mundo, e, por outro, uma memória, que só se conserva diferindo de si, transformando-se. Isso significa que, mesmo como “discurso”, um filme guarda certas virtualidades de expressão ou de sentido, já que uma imagem e um som nunca podem ser inteiramente reduzidos a “significados”, dada a materialidade própria que os caracteriza e que os diferencia da linguagem verbal, por exemplo. O que acontece é que, muito freqüentemente, é possível identificar “discursos” (à maneira mesmo de “textos” ou “mensagens”), em documentários, porque muitos deles contêm formulações verbais (a voz *over* de um

locutor, as declarações de um entrevistado, letrados) a que se associam organizações de montagem que *tendem* a ressaltar certas virtualidades do sentido em lugar de outras. Essas noções (representação, recorte, ponto de vista, discurso) apontam apenas para a participação do sujeito no processo de produção, como se tudo fosse unicamente resultado de seu trabalho e propriedade de suas decisões e de seus objetivos. Ou ainda, como se tudo simplesmente confluísse, de forma conjunta, para formar *o* ponto de vista ou *o* discurso *do* documentarista, *do* produtor, *da* rede de tv, *da* instituição financiadora. Como vimos, há questões de acaso, de trans-subjetividade e de pré-subjetividade que colocam essas idéias em dúvida. Há participação efetiva de diversas virtualidades (elementos pré-subjetivos, trans-subjetivos, acasos e etc) que condicionam a visão do “sujeito” e as feições do “objeto”. Um documentário é, então, a atualização de um conjunto de questões (que passam, eventualmente, por objetos, temas, sujeitos, objetivos, etc), segundo determinadas condições. É a transformação de todos esses elementos em (mais do que um discurso apenas) um discurso-fluxo de imagens e sons.

Ao final do percurso aqui desenvolvido, as possíveis contribuições de uma teoria da virtualização do documentário parecem começar a surgir de maneira mais clara. A crítica da representação no documentário costuma enfatizar, por exemplo, os efeitos da presença/interferência da câmera sobre o que é filmado, os diversos acordos que devem ser feitos para permitir a filmagem, as maneiras de se posicionar, de iluminar ou de enquadrar, como elementos que mostram como um documentário não é simplesmente a expressão verdadeira da realidade. Mais do que isso, no entanto, esses elementos servem, freqüentemente, para empreender uma leitura “textualista” dos filmes – como faz, em grande parte, Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo*, por exemplo. Este tipo de leitura se concentra na análise do “conteúdo” dos documentários, nas formas de expressão e nos recursos utilizados para “significar” alguma coisa, ou ainda, na “dissecação” do discurso, das intenções e da ideologia que estariam “por trás” da realização do filme. Não por acaso, a leitura “textualista” se encaminha, muitas vezes, na direção de uma crítica da manipulação, indicando (ou até condenando) as “inadequações” entre os filmes e a “realidade”, apontando as “manipulações”, os “erros históricos”, os desvios de interpretação do diretor, as falhas, imprecisões, “abstrações” ou distorções por ventura existentes.

Já uma teoria ou uma crítica da virtualização no documentário,

especialmente aquela que se voltasse para a sua prática, não centraria seus esforços na análise do “conteúdo textual” ou da produção de significado no filme, ainda que pudesse se valer, de maneira instrumental, das leituras textualistas. Os elementos da técnica audiovisual (formas de enquadrar, iluminar, montar, etc), bem como as virtualidades do processo de produção de um documentário (condições de filmagem, trans-subjetividade, pré-subjetividade, etc), seriam considerados indicadores de como o próprio documentário resolveu, positiva e esteticamente, as suas questões e as suas condições singulares de produção. Mais do que mostrar as “inadequações” entre filme e “realidade”, uma crítica da virtualização enfatiza como cada filme pode ou escolhe resolver, diferentemente, as variáveis e virtualidades que encontra. Isso não significa, no entanto, uma proposta de abordagem “neutra”, mas uma mudança de perspectiva, já que é no aspecto especificamente estético envolvido nas diferenças dos filmes que se encontraria uma possibilidade de avaliação crítica. A diferença de análise não se situaria, então, em relação à “isenção” ou à “fidelidade” do documentário frente àquilo que ele mostra, tampouco quanto à possibilidade dele ser uma “boa representação” do mundo, nem como indicação de como escolhas e opções estéticas refletiriam a maneira dos produtores do filme “representarem” a realidade. Esta diferença estaria na relação estética produzida entre o filme e os elementos e recursos usados (como o acaso e as condições de trans-subjetividade são afirmadas, como “linhas de fuga” e “linhas de passagem” são constituídas a partir de uma pré-subjetividade, etc), ou seja, em como o filme mostra o que é mostrado<sup>102</sup>. Trata-se, portanto, de uma avaliação antes estética do que ética ou moral. Por ser imagem e som, por só ser “discurso” sendo ao mesmo tempo fluxo, um documentário deve ser avaliado esteticamente, e qualquer avaliação ética, deve passar também por uma avaliação estética. Cada movimento de virtualização/atualização (uso de voz *over*, de estratégias de controle ou de “correção”, afirmação ou negação do acaso, etc) tem um valor/efeito estético determinado que, por sua vez, produzirá complicações éticas à medida em que as virtualidades da sua recepção se atualizarem de maneiras particulares para cada espectador.

Compreender esteticamente o documentário significa que as diferenças entre as práticas são fundamentais, e que essas diferenças devem ser pensadas para além

---

<sup>102</sup> Uma genealogia da teoria e da crítica da virtualização no documentário seria, neste sentido, muito bem vinda, principalmente se procurasse identificar traços desta possibilidade de teoria mesmo no âmbito de leituras mais textualistas.

do que “dizem” os filmes. Todas as distinções que existem entre uma postura de afirmação e uma de negação do acaso são, como vimos, exemplos de como se podem estabelecer diferenças importantes na prática documentária, diferenças que sempre têm conseqüências estéticas e, portanto, éticas. Afirmar o acaso (assim como negá-lo) não pode, certamente, ser considerado uma postura que detém um “valor em si”, que garantiria, segundo algum critério de avaliação, a “qualidade” e o “interesse” do filme, mas sim como alguma coisa que funda uma diferença ética-estética entre as várias práticas. É neste sentido que buscávamos dizer que não pode haver acasos “melhores” ou “piores”, a não ser para uma postura que ainda nega, de alguma forma, o acaso. O que existe é uma grande variação na capacidade de os cineastas identificarem, nos acasos que lhes ocorrem, aqueles que eles podem ou desejam “afirmar”, “aproveitar”.

Dizer que um documentário não é uma representação significa dizer também que o problema da referência não passa necessariamente pela questão das relações imagem/objeto (representação), mas pela questão “das relações entre as imagens”, entre as estéticas, aceitando a sugestão bergsoniana. A imagem é uma virtualização, assim como a memória, o pensamento, o discurso. Assim como qualquer ato de criação, ela também atualiza determinadas virtualidades que coexistem com o real. Isso não quer dizer que ela o distorça ou “manipule”. Antes, significa que, uma vez des-atualizado e “des-instanciado” sob a forma da imagem, o real só pode ser “reencontrado”, na imagem, como diferença dele mesmo, como virtualidade, ainda que as significações dos discursos permeiem essas virtualidades. Se a dinâmica da virtualização/atualização caracteriza a referência audiovisual ao real, então, essa referência não pode existir senão como “diferença do real”. E se o real se impõe mesmo inevitavelmente ao documentário – ou mesmo ao cinema como um todo – ele se impõe como *indiferença*. O cinema e o documentário, por sua vez, respondem à indiferença do real se apresentando como uma completa *diferença* em relação a ele. Desta forma, o que distingue o documentário de outras possibilidades de expressão cinematográficas ou audiovisuais não é uma maior proximidade ou uma maior *semelhança* com o real. A “semelhança” com o real, se ela existe de forma manifesta, é um dos “casos particulares” da diferença: é um *efeito da diferença*, como afirma Deleuze em *Diferença e Repetição*, que certo processo dinâmico particular de virtualização produziu. O que distingue o documentário de outras formas de expressão – e o que distingue as várias

formas, tradições e modalidades documentárias, e mesmo os vários documentários, entre si – é, justamente, a diferença que cada um produz no meio diverso e complexo em que se encontra.

## BIBLIOGRAFIA

ANDREW, Dudley. *As Principais Teorias do Cinema – Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_ & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros Tempos*. In Estudos de Cinema – Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARSAM, Richard. *Non-Fiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. [Edição original de 1973].

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso – Ensaios Críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_ *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

\_\_\_\_\_ *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BAZIN, André. *O Cinema - Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. [Primeira edição Francesa: 1896]

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_ *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_ “A Entrevista”, in *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BONITZER, Pascal. *Le Champ Aveugle*. Paris: Cahiers du Cinéma – Gallimard, 1982.

\_\_\_\_\_ *Decadrages – Peinture et Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma – Éditions de l'Étoile, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1997.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1973.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976.

COMOLLI, Jean-Louis. *Le Détour par le Direct*. In Cahiers du Cinéma, n° 209 e 211, fevereiro/ abril de 1969.

\_\_\_\_\_ *Technique et Idéologie*. In Cahiers du Cinéma, n° 229 e 240, 1971-1972.

\_\_\_\_\_ *Sob o Risco do Real*. In Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte: 2001 (pp.99-108).

\_\_\_\_\_ *Filmar para ver – Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg, 2002.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer – On vision and Modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1995.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. [Dissertação de Mestrado em Comunicação – 1995].

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_ *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_ *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_ *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_ *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_ & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_ *Mil Platôs, vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_ & PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_ *A “foto-autobiografia” – A fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno*. In Revista Imagens nº 4, abril de 1995 (pp. 64-76).

FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Miriam Moreira (orgs.). *Desafios da Imagem*. Campinas: Papyrus, 1998.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_ *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.

\_\_\_\_\_ *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_ *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 1996.

FURHAMMAAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GAUTHIER, Guy. *La Malédiction Naturaliste*. In *Cinémaction* nº 41 – Le Documentaire Français. Paris: Éditions du Cerf, 1987.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão – Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Horizonte, 1981.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JACOBS, Lewis (org.). *The Documentary Tradition*. Nova York: Norton, 1979.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Estampa, 1972.

LEBLANC, Gérard. *La Réalité en Question*. In Cinémaction, nº41 – Le Documentaire Français. Paris: Éditions du Cerf, 1987.

LEITE, Sidney Ferreira. *O Cinema manipula a Realidade?* São Paulo: Paulus, 2003.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência – O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_ *O que é o Virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

LINS, Consuelo da Luz. *Deux Voyages à Travers l' Amérique: Une Approche Kaleidoscopique du Documentaire*. Tese de Doutorado inédita. Paris: Université Paris III, 1994.

\_\_\_\_\_ *Cinema Documentário e suas Linhas de Fuga*. In Publicação da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, nº 5. Rio de Janeiro: 1997.

\_\_\_\_\_ *Imagem e Tempo na Série Futebol de João Salles*. In Estudos de Cinema – Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

\_\_\_\_\_ *O Documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MACHADO, Arlindo. *O Cinema Conceitual*. In Revista Cine-Olho, nº 4, 1975.

\_\_\_\_\_ *A Ilusão Especular – Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_ *Máquina e Imaginário – O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993

\_\_\_\_\_ *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

MARSOLAIS, Gilles. *L' Aventure du Cinéma Direct*. Paris: Seghers, 1974.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_ *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOLFETTA, Andrea. *O Documentário Performativo no Cone Sul*, in Estudos de Cinema – Socine Ano V. São Paulo: Panorama, 2003.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

\_\_\_\_\_ *Blurred Boundaries – Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

\_\_\_\_\_ *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

OMAR, Arthur. *O Anti-Documentário provisoriamente*. In Cinemais, nº 8, 1990, pp.179-203.

\_\_\_\_\_ *A Preparação de um Curta-Metragem*. In Filme Cultura, nº 35/36, 1980, pp.41-44.

\_\_\_\_\_ *A Lógica do Êxtase*. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 2001.

PARENTE, André (org). *Imagem-Máquina – A Era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_ *O Virtual e o Hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

\_\_\_\_\_ *Narrativa e Modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

- PELBART, Peter Pál. *O Tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PENNEBAKER, Don Allan. *Bob Dylan – Don't Look Back*. Nova York: Ballantine Books, 1968.
- RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. “L’historicité du Cinéma”, in *De l’histoire au Cinéma*. Bruxelas: Éditions Complexe, 1998.
- REISZ, Karel & MILLAR, Gavin. *A Técnica da Montagem Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1978.
- RENOV, Michael (org.). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- REZENDE Filho, Luiz Augusto Coimbra de. *Do Direto a Moretti*. In Estudos de Cinema – 2000 Socine. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- ROSENTHAL, Alan (org.). *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*. Los Angeles: University of California Press, 1972.
- \_\_\_\_\_ *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988.
- ROSSET, Clément. *Lógica do Pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Le Réel – Traité de l’idiotie*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – Volume II*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

\_\_\_\_\_ *Dicionário de Filmes*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1993.

SCHWARZ, Roberto. “O fio da meada”, in *Que Horas São? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SENNA, Orlando (org.). *Panorama do Documentário Brasileiro – 1995/2001*. Brasília: Ministério da Cultura, 2002.

SERRES, Michel. *Atlas*. Tradução de João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido – Literatura e Cinema de Desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_ *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SUSSEX, Elizabeth. “Cavalcanti na Inglaterra”. In CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TULARD, Jean (org.). *Dicionário de Cinema – Os Diretores*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1996.

VEYNE, Paul. “Foucault révolutionne l’histoire”, in *Comment on écrit l’histoire*. Paris: Seuil, 1978.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_ *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência*.  
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à Distance – Déplacement virtuel et réseaux numériques (Pourquoi nous ne croyons plus la television)*. Paris: Harmattan, 1997.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)