

A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa

Fernão Pessoa Ramos

Os caminhos para se debater a questão ética na imagem mediada pela câmera devem ser percorridos na contra-mão de alguns lugares comuns do pensamento contemporâneo. Neste ensaio, tento estabelecer balizas para a análise, centrando-me na narrativa documentária e no que chamarei de 'imagem-intensa paradigmática'. A abordagem certamente não esgota as potencialidades da imagem em movimento, mas busca pensar fatores preponderantes no uso social desta imagem, tendo como referência a dimensão da 'tomada'. Na imagem-câmera, espectador e cineasta são envolvidos em uma relação siamesa, dentro de uma caixa de repercussão de alta sensibilidade. Trata-se de uma espécie de "comutação", entre pólos de matéria distinta, que podem ser fenomenologicamente atados. A imagem intensa é a matéria-prima deste embate que, concretamente, "mata" e "fere", nos solicitando diretamente o estabelecimento de valores.

TOMADA E ENUNCIÇÃO NA NARRATIVA DOCUMENTÁRIA

As imagens (e o som direto) do cinema documentário possuem uma singularidade: são, em sua maioria, constituídas através da mediação de uma máquina que chamamos câmera. Para a praticidade de nossa exposição, o conceito 'câmera' será aqui definido de um modo amplo, englobando a máquina câmera de captação de imagens e a aparelhagem sonora, acoplada ou não, que em geral lhe acompanha. Interessa-nos explorar uma dimensão, singular à imagem-câmera, a partir da qual tentaremos determinar a particularidade da questão ética no documentário: a dimensão da tomada. A tomada é a circunstância de mundo a partir da qual, e no transcorrer da qual, a imagem-câmera é constituída para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera. Parcela significativa das imagens documentárias tem sua origem em situações de mundo onde existe uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância de mundo que a circunda. Na imagem ficcional dominante há uma radical heterogeneidade entre o espaço dentro e fora de campo, o que pode ser exemplificado, entre outros elementos, pelo que chamamos de "cenário". Estilos diversos tornam esta distinção relativa, embora não diminuam sua operacionalidade. Tendo no horizonte a dimensão da "tomada", em sua relação com a circunstância de mundo que a determina, estamos equipados para avançar neste emaranhado que são os campos éticos dominantes na história do documentário no século XX. O percurso deste ensaio fica mais definido ao relacionarmos estes contextos com a questão da intensidade, singular à imagem-câmera.

A tradição do cinema documentário inicia-se dentro de um universo ideológico no qual a utilização de cenários não levanta objeções. Para citar um exemplo, entre dezenas, um dos filmes mais conhecidos do documentarismo inglês, *Night Mail* (Basil Wright, Harry Watt e Alberto Cavalcanti, 1936), traz toda uma seqüência dentro de um vagão de trem, especialmente construído para a filmagem, onde os personagens (interpretados por não atores) balançam para dar impressão de movimento real (hoje, inclusive, este balanço nos parece cômico). Outro clássico contemporâneo do cinema documentário, *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), é elaborado a partir de reconstituições envolvendo cenários, encenações, iluminação fantasista. Toda a filmografia de Robert Flaherty é carregada de encenações.

Encenação e cenário são elementos estruturalmente distintos no modo da tomada constituir-se e ambos compõem, em seu núcleo, a tradição documentária. Na encenação, a homogeneidade espacial in/off pode ou não ser plena. O que a caracteriza é o fato da ação ser fortemente esvaziada em sua carga de espontaneidade. O fato da ação não ser espontânea não sobre-determina a relação entre a circunstância da tomada e o espaço que a circunda. Com a presença de cenário, o espaço fora-de-campo tende a se constituir como radicalmente heterogêneo ao espaço (e à circunstância existencial) que surge no campo da imagem. Esta heterogeneidade radical caracteriza o filme de ficção, embora esteja também presente no documentário. No sentido inverso, há autores de ficção que se sentem atraídos pelos efeitos da homogeneidade espacial in/off, buscando-os nas tomadas em locação (Huston caçando elefantes na África; Stroheim fazendo os atores perambular nos desertos do Vale da Morte na Califórnia; Rossellini com Bergman escalando o vulcão Stromboli; Renoir na Índia, envolto no ritmo e nas cores da cultura local; Kiarostami no norte do Irã devastado pelo terremoto).

Na tradição documentária, o peso da circunstância do mundo em seu transcorrer, que cerca a circunstância da tomada (ou melhor resumindo, o peso da circunstância da tomada), tem uma dimensão infinitamente maior do que no cinema de ficção. Ignorar este dado é ignorar a história do documentário. Em *Nanook. o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922), as encenações são a regra (encena-se a caça ao leão marinho, encena-se a vida no iglu, encena-se a saída da canoa, encena-se a surpresa de Nanook com o gramofone). O filme é inteiramente encenado, como é próprio à narrativa documentária até os anos 1960. Já a utilização de cenários em *Nanook* deve ser vista em sua real medida. O iglu construído para o filme seria um cenário? A partir do conceito de heterogeneidade in/off, podemos estabelecer nuances. Para filmar dentro do iglu, e ter a luz necessária, Flaherty, obrigou Nanook e sua família a encenarem e dormirem (de verdade) dentro de um iglu maior que o habitual, construído sem teto. A história é conhecida e o argumento sempre citado nas análises de caráter desconstrutivista (o procedimento de construção, evidentemente, não é

revelado pelo filme)¹. Embora a utilização deste iglu caracterize-o como cenário de *Nanook*, há uma diferença essencial com a tradição do cinema ficcional que determina a particularidade do cinema documentário: a forte homogeneidade circunstancial entre o espaço dentro e fora de campo. Flaherty não estava em um estúdio aquecido, filmando um imigrante japonês dentro de uma construção de gesso, mas no norte do Canadá, passando a noite junto com o esquimó chamado Allakarialuk, em um lugar (no espaço) onde iglus são construídos.

A presença do sujeito que sustenta a câmera na circunstância da tomada extraordinária (a vida em um meio ambiente gelado e hostil) transparece na imagem, constituindo o que chamaremos de 'intensidade' da imagem-câmera. *Nanook* não é um filme de estúdio: sentimos isto na forma da imagem e também o sabemos. Faz parte da experiência espectral da imagem-câmera, o conjunto de informações sociais sobre as circunstâncias da tomada. No caso de *Nanook*, esta experiência está diretamente relacionada (desde o primeiro lançamento do filme) com o fato de que estas imagens não foram tomadas em estúdio. Mesmo o trabalho recente de desconstruir esta informação não conseguiu diluir a intensidade polar que respiramos na imagem. Esta intensidade (que é a intensidade da vida no mundo) é propriamente a cicatriz da tomada na imagem, constituindo um dos traços diferenciais da tradição documentária. A questão ética no documentário deverá ser pensada sempre em torno da evidência da tomada e seu embate com a circunstância de mundo que a determina, para e pela experiência do espectador. A expressão da tomada no plano e sua articulação em montagem, um tema caro à reflexão contemporânea, será abordada adiante. A extensão do plano coincide necessariamente com a extensão da tomada. Existem planos sem tomada, planos realizados sem a utilização de câmeras. Estes

¹ Ver, em particular, o documentário realizado, em 1987/88, por Sébastien Régnier e Claude Massot, exibido pela televisão francesa, intitulado *Samaumialuk -le grand gaucher*, onde os cineastas entrevistam descendentes de participantes de *Nanook*. As informações coletadas sobre as circunstâncias das tomadas de *Nanook* estão repetidas em diversos artigos (Nanook já conhecia o gramofone, caçava com espingarda, não são leões que marinhos que puxam a corda fora-de-campo, o iglu era cenário, Flaherty dormia com as mulheres que aparecem como esposas de Nanook, etc). Sobre *Nanook* ver também: Rothman William. *Documentary Film Classics*. Cambridge, Cambridge University Press 1977. Winston, Brian. "The White Man's Burden: the example of Robert Flaherty. SIGHT AND SOUND vol. 54, nº1, inverno 1984. Rotha, Paul e Wright, Basil. "Nanook of the North". STUDIES IN VISUAL COMMUNICATION vol. 6 , nº2, verão 1980. Flaherty, Robert. "How I Filmed 'Nanook of the North'". in Geduld, Harry (ed.) *Film Makers of Film Making*. Bloomington, Indiana University Press, 1971.

planos (gráficos, animações computadorizadas) podem ter um papel importante na enunciação documentária, embora não se relacionem com a dimensão da tomada propriamente.

a) a enunciação

A definição do campo documentário, concretamente, se estabelece na oscilação da forma entre duas estruturas: a enunciação e a tomada. A "voz" do documentário é um feliz conceito criado por Nichols² para se referir a esta camada enunciativa. Nichols analisa a "voz" do documentário, dentro de sua evolução histórica, para além da voz 'over' (fora-de-campo), que enuncia como 'voz de Deus', incluindo igualmente o enunciar dialógico (entrevistas, depoimentos, diálogos no modo dramático) e mesmo o que chama de voz "performática", com ênfase maior na primeira pessoa e no discurso interior. Para Nichols, a voz do documentário caracteriza-se por estabelecer argumentos sobre o mundo histórico. Noël Carroll define esta camada do 'enunciar' documentário a partir do conceito de "asserção", herdado da filosofia analítica³. As asserções documentárias para Carroll pressupõem (o que não equivale a dizer que efetivamente concretizem) uma intenção de verdade por parte de seu autor. Dentro de uma abordagem que possui sua dívida com o estruturalismo lingüístico, Roger Odin propõe uma semio-pragmática deslocando a ênfase da análise da enunciação para a construção da leitura no pólo espectral. Define o documentário como processo operativo que constrói um modo de leitura, o documentarizante, estabelecendo uma diferenciação bastante operacional entre a narrativa documentária que narra propriamente (*The Thin Blue Line*), a narrativa documentária que expõe (*Les Statues Meurent Aussi*, Alain Resnais, 1953; *Hotel des Invalides*, Georges Franju, 1952), aquela que mostra (*Le Mystère Picasso*, Georges Clouzot, 1956; *Pour la Suite du Monde*, Pierre Perrault, 1963), a narrativa que mostra de um modo mais participante (*Les Maîtres Fous*, 1954/55, *Moi un Noir* 1957/58, de Jean Rouch), a que mostra de um modo mais pessoal (toda a obra de Richard

² Ver artigo "A Voz do Documentário", presente nesta coletânea (VER PAGINAÇÃO), e também Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

³ Ver "Ficção, Não Ficção e o Cinema de Asserção Pressuposta: uma análise conceitual", texto presente nesta coletânea (VER PAGINAÇÃO) e também Carroll Noël. "From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film" in *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Leacock), ou ainda a narrativa documentária que possui estrutura poética (*Berlin Symphonie de uma Metrópole*, Walter Ruttmann, 1927)⁴.

O modo de enunciação constitui portanto o documentário enquanto singularidade narrativa, dentro de sua transformação histórica. Nas diferentes abordagens que se debruçam sobre o documentário, há uma confluência em determinar a camada enunciativa pela sua característica em estabelecer enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo. O documentário pode ser definido, de forma breve, como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico: "assim vive Nanook", "assim entrega-se cartas na Inglaterra nos anos 30", "assim Randall Adams viu-se envolvido no assassinato de um policial", "assim encontrei, nos anos 80, Elizabeth Teixeira e os camponeses que filmaram, em 64, 'Cabra Marcado para Morrer'", "assim Picasso compõe seus quadros". A camada que enuncia no documentário distingue-se nitidamente daquela que enuncia no cinema de ficção. Evidentemente os sinais podem ser trocados e há cineastas que concentram seu estilo neste movimento. São os chamados 'fake documentaries', ou, na direção inversa, filmes de ficção que trabalham fora do estilo clássico e incorporam a estilística documentária. No Brasil, por exemplo, a obra de Jorge Furtado exaure-se nestas brincadeiras, cara à sensibilidade estética contemporânea. Definições, no entanto, são possíveis, dentro de parâmetros majoritários. Já vimos como o procedimento de encenação é plenamente utilizado pela tradição documentária. Também a figura do personagem é bastante comum no documentário. Ao contrário do cinema de ficção, e estabelecendo uma distinção com este, atores não costumam interpretar personagens no documentário, que são geralmente incorporados por pessoas comuns. Não temos um 'star system' do cinema documentário.

Ainda no aspecto das diferenças estilísticas, é restrita, na ficção, a utilização de imagens de arquivo com tomadas heterogêneas ao processo de realização de tomadas para o filme (o período de "filmagem"). Na tradição documentária, é intenso o aproveitamento de tomadas realizadas em função de circunstâncias espaciais/temporais diferentes daquelas que cercam a intenção do narrador que

⁴ Ver "A Questão do Público: uma abordagem semio-pragmática", presente nesta coletânea (PAGINAÇÃO), e Odin, Roger. *De la Fiction*. Paris, DeBoeck, 2000. pg 131/132.

articula os planos em narrativa. Por exemplo, os arquivos familiares do Tzar Nicolau II e os filmes de arquivo da Rússia pré-soviética, não foram feitos para a narrativa de *The Fall of the Romanov Dynasty* (Esfir Shub, 1927). O mesmo pode ser dito das imagens diversas, tomadas por cinegrafistas militares, que compõem a narrativa da série *Why We Fight* (Frank Capra, 1942/45); das fortes imagens de campos de concentração em *Nuit et Bruillard* (Resnais, 1955); das imagens de nossa história reunidas por Silvio Tendler em *Anos JK, uma trajetória política* (1980) e em *Jango* (1984); ou, mais recentemente, dos trabalhos com forte gama autoral de Péter Forgács, aproveitando tomadas de filmes privados/de família (*The Maelstrom- a family chronicle*, 1997; *The Danube Exodus*, 1998; *Angelo's Film*, 2000); ou, ainda, as tomadas familiares no sucesso recente de *À Captura dos Friedmans* (Andrew Jerecki, 2003). Na narrativa mais tradicional do documentário com filme de arquivo, tomadas de contextos diversos são articuladas em narrativa através de montagem, e cimentadas com enunciação em voz 'over' bem marcada (no gênero *Why We Fight*). Em sua forma mais contemporânea, a voz que enuncia fora-de-campo tem sua presença diminuída, com um espaço maior para a narrativa que utiliza diálogos, depoimentos, entrevistas do 'arquivo', mesclando-os às vozes tomadas para a articulação narrativa do filme propriamente (entrevistas, depoimentos). Destaque pode ser dado, neste aspecto, para a obra do documentarista americano Emile de Antonio, pioneiro na exploração dialógica do filme de arquivo, em sintonia com as demandas de reflexividade do documentário contemporâneo (*In the Year of the Pig*, 1969; *Milhouse: a white comedy*; 1971; *Mr Hoover and I*, 1990).

Chamamos, portanto, de documentário com filme de arquivo, o documentário que utiliza material de fontes diversas, sempre heterogêneas à sua narrativa: de arquivos institucionais propriamente, a filmes de família. A especificidade destes filmes é determinada pela presença de imagens que são tomadas com intenções outras que não a constituição da narrativa fílmica na qual são inseridas. O cinema de ficção não se caracteriza por esta dimensão pois narra essencialmente com imagens obtidas através de tomadas, articuladas explicitamente no processo de filmagem para o filme futuro. No documentário de arquivo há esta cisão entre o contexto da tomada (e a intenção que norteia os agentes da tomada neste contexto), e a utilização das imagens,

em outra época, pela narrativa. Certamente o filme documentário pode se caracterizar pelo que estamos definindo como 'filmagem', realizada segundo um roteiro, ou sem roteiro, mas com imagens obtidas dentro de um processo com duração e orientação previstas para constituir o filme propriamente. A coloração que as imagens de arquivo introduzem no documentário é relativa à intensidade da tomada, modulada por sua articulação com o contexto da montagem/mixagem do filme. Esta tensão, própria às imagens de arquivo quando dispostas em narrativa, é particular ao filme documentário.

Para enunciar, o cinema de ficção não costuma utilizar-se de entrevistas e depoimentos como forma de expressão. O cinema ficcional narra basicamente através de diálogos, de um modo próximo ao modo dramático (podemos adicionar a este modo a dimensão narrativa que Gaudreault aponta através do conceito de 'grand imagier', ou 'mestre de imagens'⁵). A narração de uma história ficcional não costuma ser conduzida por uma voz 'over'/voz-de-Deus, estabelecendo enunciados sobre a diegese representada. A voz fora-de-campo, quando aparece na narrativa clássica ficcional para narrar, surge na forma de uma voz motivada por personagem da trama, geralmente em flash-back. No caso do documentário, é muito comum a enunciação narrativa ser assumida por uma 'voz-de-Deus', sem motivação diegética, estabelecendo a exposição/descrição dos enunciados sobre o mundo. A enunciação através da voz-fora-de-campo é dominante no documentário até o início dos anos 1960, passando então a dividir o espaço com formas enunciativas que utilizam "vozes" mais dialógicas, como entrevistas, depoimentos, diálogos. Com exceção dos diálogos, todas as outras formas enunciativas do documentário mencionadas acima, existem apenas marginalmente no cinema de ficção.

Na análise da diferenciação concreta entre ficção e documentário, Noël Carroll introduz o interessante conceito de 'indexação', que possui boa operacionalidade para caracterizar a dimensão discursiva (enquanto asserções de proposições). Para Carroll, a narrativa documentária costuma vir indexada enquanto

⁵ Ver Gaudreault, Andre. *Du Littéraire au Filmique - système du récit*. Paris, Meridiens Klincksieck, 1989. Sobre a origem do termo 'le grand imagier', a partir da obra de Albert Laffay, escrevi "Albert Laffay: o 'Mestre de Imagens' e a Carne do Mundo" (CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO. Ano I, vol.1, nº2, 1997 .Campinas, UNICAMP).

tal. Esta indexação deve ser pensada socialmente, a partir dos mecanismos de divulgação e afirmação do estatuto da obra que repercutem a intenção do Autor. Estes envolvem agentes e instituições diversas como entrevistas e repercussões na imprensa, resenhas críticas, propaganda, indicações em programação, canais diferenciados no cabo, estantes em vídeo locadoras, produtoras especializadas, etc. Se estivermos, por exemplo, vendo um filme da National Geography sobre a vida das baleias e uma delas sair da água voando, isto provocará um efeito de reticência, sobre nós espectadores, completamente distinto daquele que ocorrerá em um canal que sabemos encontrar filmes de ficção. Segundo Carroll, um filme documentário responde à "expectativas de objetividade, baseadas em nosso reconhecimento da intenção do cineasta de que adotemos uma postura assertiva"⁶. Na definição do que é documentário, a noção de 'intenção' do autor orienta a definição do conceito de indexação, acompanhada da análise das condições necessárias para o enunciado das asserções (ou seja, a de corresponda às expectativas de objetividade)⁷. Carroll esgrima com a reflexão sobre o cinema documentário que está baseada na desconstrução da afirmação da objetividade e que nega a 'intenção', mas, também, a própria 'autoria'. O conceito de indexação supõe que quase sempre sabemos quando estamos vendo um documentário e que desenvolvemos expectativas que orientam nossa experiência espectral, em sintonia com a intenção documental do autor da narrativa. Não vamos ao cinema para descobrir se um filme é, ou não, um documentário. Vamos ao cinema para ver um documentário e para experimentar uma narrativa por imagens dentro do contexto das expectativas que norteiam o que entendemos por documentário.

⁶ Carroll, Noël. "Ficção, Não Ficção e o Cinema de Asserção Pressuposta: uma análise conceitual" (nesta coletânea, VER PAGINAÇÃO, pg 36 de minha versão digitada)

⁷ Nas palavras de Carroll: "o realizador intenciona que o público entretenha como assertivo o conteúdo proposicional de seu filme em seu pensamento" (Carroll, Noël, "Ficção, Não Ficção e o Cinema de Asserção Pressuposta: uma análise conceitual". idem, ibidem, pg 22 de minha versão / ACERTAR PAGINAÇÃO). O conceito de indexação, presente desde *From Real to Reel: entangled in nonfiction film* (Carroll, Noël, op.cit., o artigo é de 1983), de origem griceana, atravessa a obra recente de Carroll sobre o tema documentário, surgindo como central (talvez em função de sua agilidade para operar com a intencionalidade do sujeito) em análises do campo documentário desenvolvidas a partir do recorte analítico. Ver Plantinga, Carl. *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997; e Ponch, Trevor. *What is Non Fiction Cinema - on the very idea of motion picture communication*. Oxford, Westview Press, 1999.

b) a tomada

Ao lado da dimensão enunciativa, a caracterização da narrativa documentária tem necessariamente em seu núcleo a questão do modo particular que a imagem, mediada pela câmera, se constitui através da 'tomada'. É a dimensão da tomada que nos permite dar pleno significado às questões relativas à enunciação documentária, enquanto "voz" ou "asserção" sobre o mundo. Em nosso ponto de vista, o pensamento sobre o documentário tem se dedicado excessivamente às formas da dimensão enunciativa, sem levar até as últimas conseqüências a reflexão sobre a matéria que singulariza esta enunciação. A dimensão da tomada constitui a outra face da particularidade da enunciação documentária, ainda pouco explorada pela teoria. Caracterizamos atrás o documentário como uma narrativa composta por enunciados sobre o mundo. Esta definição é incompleta pois deixa de lado a carne mesma do documentário, qual seja, a matéria através da qual a enunciação se efetiva. E esta matéria chama-se imagem. E, mais particularmente, imagem mediada pela máquina-câmera. Neste ensaio buscaremos realçar a dimensão da tomada para a definição da imagem-câmera como um todo e, particularmente, para o documentário.

A tomada é o recorte do mundo (constantemente atualizado) que se lança, na forma de imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência. É o quadro da imagem em sua face 'carne do mundo'. Na outra face, enquanto plano, a imagem é fôrma, e não forma, reflexa. Dentro da circunstância da tomada destaca-se um elemento: a câmera e seu modo de estar-ali, enquanto presença. É para a presença da câmera (mesmo se compondo a circunstância "fake" de um cenário) que se lança o olhar do espectador. A unidade plano é a âncora deste lançamento, conforme costurado pela montagem/mixagem, sempre se movimentando em duas mãos, uma abrindo-se para outra: do espectador para a tomada e desta para o espectador. Neste lançar-se (do espectador pela tomada e da tomada pelo espectador, tendo em seu vértice a presença da câmera), configura-se aquele que recebe o olhar do espectador e conforma-se em fôrma reflexa, exprimindo para ele a circunstância da tomada: o sujeito-da-câmera. O sujeito-da-câmera não apenas sustenta a câmera fisicamente (embora este aspecto também o constitua) mas ancora o campo da imagem como um todo na dimensão presencial.

OS TRÊS CAMPOS ÉTICOS DO DOCUMENTÁRIO DO SÉCULO XX

A questão ética no documentário configura-se a partir de três grandes constelações, ou sistemas, em sua evolução histórica. O conceito de ética pode ser entendido, de modo breve, como o conjunto das regras morais de conduta que são valorizadas positivamente, dentro de determinado período histórico. Quando este conjunto de regras morais adquire um recorte mais estreito, de caráter normativo, sem um vínculo orgânico com o sistema amplo da ética de seu tempo, o definimos como "moralismo" e o sujeito que sustenta este discurso como moralista. Não se trata aqui de desenvolver um conjunto de regras morais que devem ser seguidas, de forma "moralista", pela narrativa documentária. Nosso objetivo será o de detectar as estruturas que congregam estes valores morais, em sistemas ideológicos congruentes, dominantes em determinado período histórico. A realização e a recepção da narrativa documentária aparece particularmente vinculada a dimensão moral das condutas dos agentes sociais. É possível determinar como diferentes sistemas éticos se articulam a partir de distintos procedimentos estilísticos. Ao abandonarmos a posição moralista normativa, encontramos a ética em sua relatividade histórica. Entre a normatividade moralista e o relativismo amoral, uma análise ética do documentário deve buscar seu espaço.

a) primeiro tempo: a ética da missão educativa

É instigante pensarmos como sendo relativas as certezas recentes da antropologia visual na crítica que estabelece, aos parâmetros éticos e metodológicos de representação etnográfica, em clássicos da tradição documentária como *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922) ou *O Homem de Aran* (Robert Flaherty, 1934). A valorização da transparência das condições de constituição da imagem aparece, nesta perspectiva, como um valor ético universal/atemporal. Esta demanda, no entanto, choca-se com determinações morais diferenciadas que orientam a realização dos filmes de Flaherty, dentro da época em que foram feitos. Podemos exigir de seu tempo valores que ainda não se colocavam no horizonte? Não estaríamos sendo

ingênuos nesta exigência, ao acreditar que todos os contextos históricos devam possuir valores morais que são essencialmente nossos, da virada do século XX? Valores que, na realidade, daqui algumas décadas, certamente parecerão distantes para outras gerações. É importante frisar que nossos valores, por mais sustentáveis que pareçam, não ocupam o centro irradiador da história.

Um dos padrões éticos que orienta a realização documentária em Flaherty está focado na valoração positiva de padrões de conduta vinculados à necessidade da preservação de tradições em vias de desaparecimento. A missão do documentário está em reproduzir/preservar estas tradições, encenando e recriando procedimentos comunitários extintos. Embora não seja feito exclusivamente para este objetivo, o estilo documentário de Flaherty, dialoga com este pano de fundo, no qual podemos vislumbrar, entre outros, o horizonte do projeto *The North American Indian* do fotógrafo Edward Curtis. O importante é realçar que a visão de mundo de Flaherty, assim como sua visão da função do documentário, não toca em nenhum ponto a circunferência da curva participativa/reflexiva que domina ideologicamente nossa época (o mesmo pode ser dito do primeiro pensamento do documentário de John Grierson e Paul Rotha). A dimensão "rousseauiana" de seus filmes, nos remetendo ao bom selvagem, inocente, isolado e corajoso, corresponde a uma forma de se lidar com a alteridade que domina plenamente o século anterior e avança sem resistência no século XX, até a década de 1960.

No contexto ideológico em que Flaherty filma (na primeira metade do século XX) ainda encontramos presente a possibilidade de valorar positivamente a luta entre homem e natureza, enfatizando o lado 'homem' deste enfrentamento enquanto expressão de coragem e desprendimento (hoje, o enfrentamento com a natureza, particularmente a natureza animal, nada mais conota a não ser covardia ou diletantismo). Mas não é apenas na primeira voga do documentário (e particularmente em Flaherty), que este contexto ideológico está presente. Faz parte de um conjunto que emigra diretamente de alguns romances de aventura do século XIX (*Moby Dick* de Herman Melville, é um bom exemplo) para ser central, já no século XX, na obra de autores como Jack London, Ernest Hemingway, John Huston e mesmo, já em outra veia, Joseph Conrad. A metodologia com viés desconstrutivo da antropologia recente,

quando utilizada para abordar a representação de comunidades nos filmes de Flaherty, torna-se reducionista ao negar a complexidade ideológica de seu tempo. Ao analisar a representação do esquimó Nanook, ou do pescador de Aran, centra-se unicamente na problematização da representação enquanto "encenação", mais ou menos reflexiva/transparente, deixando de lado a apreensão da obra do diretor, inserida nos valores de sua época. Se Flaherty não respeita o mundo de Nanook, transformando-o para configurar o personagem, também podemos dizer que a análise antropológica dominante não respeita o mundo de Flaherty, reduzindo-o de modo a permitir a utilização pragmática do ferramental desconstrutivo. Sintomático desta posição é, a meu ver, a demanda ética que transparece no documentário *How the Myth Was Made* de George Stoney. Ao retornar à ilha de Aran, em 1979, Stoney irá decompor a construção de cada unidade temática de *O Homem de Aran*, dentro de uma crítica implícita ao fato do movimento desconstrutivista (que seu documentário, da década de 1970, realiza), não tenha sido realizado, cinquenta anos antes, por Flaherty. A não existência da dimensão desconstrutiva/reflexiva em *O Homem de Aran*, leva Stanley a classificar o filme como não-documentário, reduzindo sua definição às exigências ideológicas próprias à forma de se fazer documentário nos anos 60.

Este recorte analítico esquece que a tradição documentária emerge dentro de um contexto ideológico distinto daquele marcado pelo questionamento pós-estruturalista do posicionamento subjetivo valorando a dimensão da alteridade. A proposta documentária - enquanto proposta de constituir uma narrativa com imagens e sons -, tem basicamente em seu núcleo a preocupação de poder se considerar "arte", utilizando-se para tal de sua sintonia com preocupações formais presentes nas vanguardas francesas e russas da década de 20. Além disto, a proposta documentária é inicialmente pensada tendo no horizonte a interação com um modo de produção que permite seu financiamento com recursos do estado. Isto ocorre em países diversos, na década de 30, como Inglaterra, Itália, Alemanha e Brasil. O discurso que sustenta conscientemente esta articulação entre produção estatal e ética documentária é desenvolvido, pioneiramente, por John Grierson, dentro de uma visão educativa/republicana da função social do documentário. A visão do documentário como tendo uma "missão", e esta missão caracterizada com educativa (educação das

massas para a democracia, no caso griersoniano), delinea o sistema de valores éticos do primeiro documentário, a partir do qual o conjunto de espectadores/cineastas destes filmes estabelece valores que norteiam sua conduta com relação ao que está sendo veiculado/produzido. Este primeiro horizonte ético do documentário tem, portanto, em seu centro, a dimensão "educativa" em suas diversas variantes e ramificações. Na escola documentarista inglesa a dimensão educativa do documentário (modulada com a preocupação "artística") fica claramente estabelecida, funcionando como base para formulações sobre a validade do documentário e sua função social. Os filmes são feitos por cineastas com visões de mundo à esquerda do espectro ideológico e a questão educativa permite trabalhar com estes valores de esquerda dentro do estado britânico (em boa parte dos anos 1930, gerido por governos de direita). Também a missão educativa serve para modular as contradições derivadas do fato do documentário, em sua primeira fase (1928/1933), ser produzido por um órgão diretamente operador do imperialismo britânico ("Empire Marketing Board").

A visão do documentário tendo como missão educar as massas está no embasamento ético que sustenta o discurso documentarista em todo o planeta na primeira metade do século XX. No caso brasileiro, esta visão do documentário enquanto "educação" manifesta-se inclusive no nome do órgão de estado que centraliza a produção documentarista: Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado em 1936. Em seus 30 anos de existência, o INCE mantém sempre viva a chama da questão educativa como substância e razão de ser do cinema documentário, até, de modo tardio, na segunda metade da década de 1960, quando o mote educativo torna-se uma fachada anacrônica mas necessária⁸. Quando ainda discurso pertinente, a retórica da missão educativa no documentário ocupa o espaço da valoração ética da atividade cinematográfica do Instituto, conforme podemos verificar em escritos de Roquette-Pinto, nas palestras de Humberto Mauro e, principalmente, nos próprios filmes. Esta atividade (já nomeada, em diversos momentos, como "documentária", embora o conceito de 'cinema educativo' esteja

⁸ Sobre cinema educativo e documentário ver as boas intuições de Ana Cristina César, que atravessa com agilidade o campo do discurso educativo nos anos 30 e 70, sem se embaralhar. A forma narrativa do "cinema educativo" compõe integralmente o campo ético e estilístico do que estamos definindo como documentário clássico. César, Ana Cristina. *Literatura Não É Documento* (Rio de Janeiro, Mec/Funarte, 1980).

mais em voga), justifica-se através da missão educativa de seu produto, sustentando assim a inserção no aparelho do estado e os recursos que estão sendo alocados para sua produção. A distância com o eixo griersoniano pode ser percebida em uma visão estritamente operacional do 'cinema educativo' (ver Canuto Mendes, Francisco Venancio e Jonathas Serrano⁹), longe de qualquer diálogo com a cinematografia de vanguarda. Mesmo Canuto, que esteve ligado à produção de cinema, não pensa a questão estilística de modo mais denso, problematizando o cinema a partir de questões metodológicas para sua utilização como ferramenta educacional, dentro de uma ênfase acentuada na formação moralista.¹⁰

A dimensão educativa veiculada nos filmes do INCE, sob a tutela autoral de Humberto Mauro, expressa-se através de um viés cientificista/culturalista¹¹. Educar pela ciência, educar através do folclore, educar para recuperar a cultura popular, educar para sanear, educar para formar o povo para a cidadania. O viés cientificista/culturalista dá coloração particular à dimensão educativa, colocando-a sob a sombra da ciência e do resgate do folclore popular, em si mesmo ou para fins educativos. A educação popular possui um outro objetivo nobre, determinado por um discurso exaltativo, que vai valorar o estado brasileiro enquanto esforço conjunto e uníssono dos cidadãos. A cidadania expressa-se de modo totalitário, na adequação a este tom de congruência de esforços. Mitos históricos são configurados com a preocupação de estabelecer a postura exaltativa e nela tornar indispensável a identificação superlativa. Na afirmação do estado autoritário, a primeira produção do INCE cumpre a função de louvar fatos e personagens do passado e do presente que possam servir como exemplo para atitudes não dissidentes de ação política. A exaltação histórica e a ciência cumprem o mesmo papel na lógica totalitária. Não se questiona a positividade da ciência, assim como não se questiona a idealidade do

⁹ Mendes, Joaquim Canuto. *Cinema Contra Cinema - bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo, Editora Nacional, 1931. Serrano, Jonathas e Venancio Filho. *Cinema e Educação*. São Paulo, Melhoramentos, 1930.

¹⁰ Sobre Canuto Mendes ver o bom panorama de Saliba, Maria Eneida. *Cinema Contra Cinema - o cinema educativo de Canuto Mendes (1922/1931)*. São Paulo, Annablume, 2003.

¹¹ Abordo a questão educativa na produção documentária do INCE em ensaio intitulado *Humberto Mauro (Humberto Mauro, documentarista)*, publicado em Paranaguá, Paulo Antonio (org.) *Cine Documental en America Latina*. Madri, Ediciones Cátedra, 2003. Sobre a obra de Humberto Mauro em geral, com ênfase para o período INCE, ver também Schwartzman, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (tese de doutorado). Campinas, IFCH, Unicamp, 2000.

mito. A valorização e a presença da cultura popular ocorrem de modo progressivo nos filmes do INCE, principalmente na produção que avança nos anos 1940 e 1950.

A ação da educação traz inerente a percepção do outro pelo vínculo altruísta. Este 'outro', para quem o discurso educativo enuncia suas verdades, é o povo, definido enquanto pólo passivo. Este pólo recebe e tira proveito da condescendência de quem educa.. A alteridade definida como "povo" existe a partir de para a ação altruísta do sujeito que educa. Também no INCE, como em Flaherty ou em Grierson, a visão pós-estruturalista da alteridade, que domina a questão ética no documentário a partir dos anos 1960, está a léguas de distância. Educar, para o documentário da primeira metade do século, tem sua justificativa ética no conteúdo propriamente que está sendo veiculado, que possibilita a postura missionária do sujeito que o emite. Jamais na preocupação com a forma pela qual a representação do outro é mediada pela enunciação.

Estabelecido o eixo educativo como substrato ideológico da primeira produção documentarista, podemos detalhar seus traços estilísticos. Trata-se de uma enunciação predominantemente não dialógica, estabelecida através da presença de uma voz-fora-de-campo (usamos também a terminologia em inglês, voz "over"), sem motivação diegética de personagem, que estabelece, na forma de uma "voz-de-Deus", os enunciados sobre o mundo. A voz-de-Deus, embora largamente dominante, está longe de esgotar as características estilísticas do primeiro documentário. No próprio caso do documentarismo inglês (em obras chaves como *Night Mail* ou *Song of Ceylon* - Basil Wright, 1934), como na obra do americano Pare Lorentz (*The Plow that Broke the Plains*, 1936; *The River*, 1937) a dimensão poética da voz que enuncia, evidencia as fraturas na voz-de-Deus onipotente.¹² O horizonte, portanto, não é uniforme, embora o substrato educativo marque nitidamente a forma de produção do documentário nos anos 30, 40 e parte dos 50. Sente-se em boa parte destes filmes a influência das propostas de montagem ao estilo soviético. O estilo fotográfico é

¹² Podemos citar toda uma série de filmes com características estilísticas documentárias (feitos por diretores que, em seguida, aprofundariam carreira no gênero), onde localizamos uma forte marca do contato com as experiências formais das vanguardas dos anos 20. Trata-se de um estilo documentário que não irá adentrar os anos 30, sendo posteriormente recuperado. Além do caso Vertov (em particular, *O Homem da Câmera*, 1929), podemos citar Joris Ivens em *A Chuva* (1929) e *A Ponte* (1928); Walter Ruttmann (*Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade*, 1927); Alberto Cavalcanti (*Rien que les Heures*, 1926), e mesmo o Jean Vigo de *A Propos de Nice* (1929/30).

marcado pela luz presente nas composições de estúdio. A câmera tende a ser estática ou é movimentada em travellings tradicionais. O som direto é exceção. No caso do documentário inglês, a mixagem em diversos filmes é bastante sofisticada e sofre a influência do contato de Alberto Cavalcanti com as vanguardas francesas.

A enunciação fora-de-campo impessoal, detentora de um saber e com uma missão educativa financiada pelo estado (há também, secundariamente, sindicatos e pequenas produtoras que produzem), caminha rapidamente para um esgotamento na virada dos anos 1950 para os 1960. O esgotamento revela-se também no aspecto ideológico, com novas valorações sociais entrando em jogo através da eclosão do quadro ético da contracultura. Os diferentes procedimentos estilísticos abertos pela revolução tecnológica da máquina-câmera irão ter papel primordial neste momento. A evolução técnica incide principalmente nos aspectos da gravação sonora direta da tomada. Irá permitir a introdução do som do mundo na narrativa documentária e, em particular, da fala em seu ritmo próprio de enunciar-se na circunstância da tomada. Embora não seja uma novidade absoluta (diversas experiências com som direto em documentário já haviam sido feitas), as dimensões menores dos novos equipamentos introduzem uma agilidade que faz valer o diferencial tecnológico, com rápidas conseqüências estilísticas. O som, e a fala, do mundo invadem a produção documentária dos anos 1960 como um raio de sol nascente. Câmeras menores e mais ágeis (na "mão"), conformam uma imagem nova, veiculada em planos-sequência, acompanhando o movimento de um mundo em ebulição. O chamado "cinema-direto" foi conformado neste momento que, historicamente, situamos entre o final dos anos 1950 e a primeira metade da década seguinte.

b)segundo tempo: mas quem abriu a lata de vermes? ou a ética do recuo

A ética da missão educativa do primeiro documentário rapidamente perde terreno face à nova estilística. O novo estilo é determinado por um momento ideológico bastante diverso daquele no qual o binômio educação/estado serviu de base para pensar a produção documentária. A ética que está por detrás do surgimento do cinema-direto, seja em sua versão americana, em torno do grupo Drew (Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert e David Maysles), seja em sua versão canadense

em torno do National Film Board (NFB) (Pierre Perrault, Michel Brault, Gilles Groux, Allan King, Terence Macartney-Filgate, Roman Kroitor, Wolf Koenig) apresenta um nítido deslocamento com relação ao discurso educativo griersoniano. Em entrevistas da nova geração de documentaristas, este aparece como "cinema de papai e mamãe". A própria trajetória de Grierson passando do documentarismo inglês, para a fundação do NFB (ou ONF - Office National du Film como querem os canadenses francófonos) é representativa deste processo. Em um livro chave para entender este percurso, *L'Aventure du Cinéma Direct*¹³, publicado em 1974, Gilles Marsollais (que viveu de dentro a época), mostra claramente o descompasso entre a tradição do documentário educativo -que inaugura a produção do NFB partir dos pressupostos do documentarismo britânico-, e os novos tempos do direto, abertos pelas tecnologias de captação de imagem/som. Trata-se de um choque de gerações, sobre-determinado pelo ressentimento francófono do domínio britânico no NFB. É surpreendente constatar como a passagem do tempo fez com que uma visão dinâmica e modernista do documentário (em seu primeiro momento em plena sintonia com as vanguardas das primeiras décadas do século XX e, depois, sustentada, em sua evolução nos anos 1940, por um projeto igualmente dinâmico de produção documentária mantido pelo governo canadense) caminhou rapidamente para um completo esclerosamento estilístico. Um novo campo de valores se anuncia no horizonte, com a voracidade dos momentos históricos que não se fazem esperar.

Deve-se dar o devido destaque à proximidade entre o contexto ideológico que sustenta o neo-realismo e aquele que fundamenta a postura ética que está na concepção do primeiro cinema-direto. Esta concepção estabelece nitidamente uma ruptura com o cinema documentário clássico, constituindo-se no ponto nevrálgico, na esquina da história do documentário no século XX. Em sua forma original, este momento é breve e chega um pouco tardiamente à cena. A sustentação ética que o cinema-direto faz de seu estilo é rapidamente superada e passa a ser criticada a partir de um outro foco, o qual chamaremos aqui de 'participativo-reflexivo'. Trata-se já do recorte que está em sintonia com a carga ideológica do pós-estruturalismo, vindo

¹³ Marsollais, Gilles. *L'Aventure du Cinéma Direct*. Paris, Seghers, 1974. Uma nova edição expandida foi publicada em 1997, com título de *L'Aventure du Cinéma Direct Revisitée*. Laval, Québec, Ed. Les 400 Coups, 1997.

constituir-se no horizonte ético dominante da produção documentária até os dias de hoje. O curto verão da ética do cinema-direto merece, no entanto, ser destacado pela absoluta singularidade no panorama geral, pelos créditos da ruptura e pela delicadeza de sua posição frágil entre os dois irmãos ursos bem maiores (o urso educativo e o urso participativo/reflexivo). Além disso, a real dimensão deste breve verão costuma ser vista de modo reduzido, através da lente das preocupações reflexivo-participativas que marcam o discurso crítico dominante.

O discurso que sustentou o primeiro cinema-direto surpreende hoje pela distância que tomou das ambições de saber e da ética educativa do primeiro documentário. Na realidade, o verão do cinema-direto foi curto por ter sido tardio. Traz para a cena, já na antevéspera da traumática eclosão da tematização pós-estruturalista da subjetividade em 68, temas caros à contextualização ética do imediato pós-guerra, com colorações existencialistas sartreanas (liberdade, responsabilidade, ambigüidade). O discurso que valoriza a estilística do direto não está muito distante dos parâmetros, através dos quais, Bazin valoriza a estética neo-realista. A proximidade é evidente na elegia do recuo do sujeito que enuncia, movimento necessário para sustentar uma ética que o documentário educativo desconhece. A afirmação do recuo (tangenciando a ausência do cineasta), como eixo da postura ética, é o ponto de flexão que leva à ruptura definitiva com o quadro do documentário educativo.

Noël Carroll possui uma frase precisa para definir o breve verão da ética do cinema-direto: "o cinema-direto abriu uma lata de vermes e acabou sendo devorado por eles"¹⁴. A lata de vermes aberta pelo cinema-direto foi o questionamento da dimensão ética embutida na "missão educativa" do primeiro documentário. Em outros termos, para a ética do cinema-direto, o estatuto do valor positivo própria à ação de "educar" não consegue mais se sustentar por si próprio, exatamente por embutir, necessariamente, a afirmação de um saber pelo sujeito. O caminho está aberto para o solapamento da posição subjetiva mas, neste primeiro momento, tudo o que o cinema-direto consegue propor é o recuo deste sujeito que enuncia (no limite de sua ausência, como 'mosca-na-parede'). O momento seguinte (já com o verme devorando o abridor

¹⁴ Carroll, Noël. *From Real to Reel*. op. cit., pg 225.

de latas), irá nos ensinar que a ausência/recuo do direto possui igual dimensão de interferência que aquela do documentário que se propõe articular o real com fins educativos. O que importa, no entanto, é mostrar que neste primeiro momento o eixo educativo já se mexeu e o crédito pelo deslocamento pode ser debitado ao primeiro cinema-direto, que funda o momento de transição instaurando a virada estética. Neste movimento, passamos de uma ética centrada no conteúdo da representação para outra, que só consegue se pensar através das modulações do estatuto da posição subjetiva, na constituição da enunciação. Na fenda aberta pelo direto instaura-se a sensibilidade pós-estruturalista que lhe nega.

Mais concretamente: a ética do recuo não questiona o saber em si (passo que seria dado a seguir pelo verme que "comeu" a ética do direto), mas aponta para a necessidade deste saber ser constituído pelo próprio sujeito no exercício de sua liberdade. E para que o exercício da liberdade seja possível, e que o espectador possa exercer sua responsabilidade, defende a necessidade que a representação seja ambígua. A ambigüidade do mundo só pode ser conquistada com o recuo do sujeito que enuncia, transformando-se na mosca-na-parede, bom achado metafórico para descrever a posição do sujeito que sustenta a câmara no cinema-direto. É este recuo absoluto do sujeito que enuncia que permite que o mundo seja oferecido como um 'paralelepípedo' ao espectador (aqui a metáfora é de Bazin) e que este exerça sua liberdade/responsabilidade de constituir o próprio saber sobre o mundo, em uma postura com sabor existencialista. A estilística do direto, sua nova forma de aderir ao transcorrer (de aderir à circunstância do mundo), permite potencializar uma sensibilidade estética próxima da que orienta e valoriza a produção neo-realista. Contra o saber, a ética do recuo oferece a ambigüidade; contra o aprendizado, oferece a liberdade e a responsabilidade; contra a voz-de-Deus, oferece o recuo do discurso documentário e a estética mosca-na-parede; contra a voz-fora-de-campo, a fala do mundo.

c)terceiro tempo: o verme que comeu o cinema-direto, ou, a ética participativo/reflexiva e além

O mundo da liberdade do espectador, o mundo em que a ética da ausência e o recuo do documentarista eram louvados, revelou-se um breve sonho de verão. O cinema-direto mostra como a tradição documentária, paradoxalmente, chegou tarde à festa neo-realista. Ao ser o sujeito que, sem piedade, abre a lata de vermes que corrói a ética educativa-republicana, o cinema-direto acaba devorado com a mesma voracidade, e na mesma posição, onde havia começado a devoração. Agora, o recuo não existe mais e, pior, passa a ocupar a posição de onde era enunciado o saber educativo. O verme que comeu o verme revelou ter um estômago bem maior e constitui, de modo duradouro, o horizonte ético de nossa época. A artilharia do eixo "participativo/reflexivo" será intensa, atingindo, sem distinção, a postura de recuo do cinema-direto e a visão de mundo que sustentou o primeiro documentário. É interessante notar, em entrevistas da década de 1960, a rápida mudança de posição de cineastas como Leacock, Wiseman e Drew que, de um primeiro posicionamento favorável à ética do recuo e a postura 'mosca-na-parede', buscam rapidamente se atualizar com os novos tempos, passando a repetir os lugares comuns (não tão comuns em um primeiro momento) da ética participativo/reflexiva. Cineastas mais teimosos e renitentes a esta ideologia, como é caso dos irmãos Maysles, acabam por ter nítidas dificuldades em sustentar seu ponto de vista, sendo às vezes ridicularizados por colegas já imbuídos da missão reflexiva.

O contexto ideológico participativo/reflexivo torna-se às vezes de difícil percepção por constituir a ideologia dominante de nosso tempo. Contextualizá-lo historicamente exige um esforço analítico, acompanhado da "suspensão", mesmo que provisória, de alguns de nossos valores mais caros, de modo que os possamos enxergar em perspectiva. O que nos ensina a cartilha participativo/reflexiva? Que é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a conformação desta enunciação. Que o sujeito que enuncia, o cineasta, inevitavelmente imprime sua visão de mundo ao discurso que veicula e que o espectador deve estar atento a este fato. Qual é, então, a postura eticamente válida, tanto para o espectador como para aquele que enuncia? Fazer o caminho inverso da construção da representação, através das estratégias desconstrutivistas que a crítica contemporânea coloca a nossa disposição. Este é o percurso ideal para ética

participativo/reflexiva, conforme irá sendo aceita progressivamente pelo conjunto da comunidade acadêmica e, em uma medida um pouco menor, pela mídia em geral. Essa última incorpora de modo cada vez mais presente este discurso, particularmente atenta, a partir dos anos 70, para procedimentos envolvendo construção de imagens¹⁵ Mostrar que existe construção no discurso, que a imagem não é transparente, que o recuo é apenas mais uma presença, que a imagem mostra necessariamente um ponto de vista, que sempre poderá ser manipulada, etc, conforma os postulados do padrão ético dominante, onde nos colocamos para analisar a imagem. Este é o ponto de partida da maior parte dos trabalhos estudantis que recebemos, mostrando a forte difusão desta ideologia. Mostra-se igualmente como o fundamento estrutural recorrente (a ponto de revelar-se repetitivo) de elaborações teóricas mais sofisticadas. Nosso ponto de vista, é que este padrão de análise é histórico, embora não seja hoje percebido enquanto tal.

Ao negar validade à posição de recuo, a ética participativo-reflexiva irá pregar a necessidade de um corpo-a-corpo com a circunstância do mundo em situação de tomada. No documentário 'direto', a posição de recuo leva a voz que enuncia enunciar através de diálogos. No novo documentário, o procedimento estilístico por excelência será a entrevista¹⁶. Também muito utilizada será a imagem da própria câmera, a imagem da tomada realizada por uma segunda câmera mostrando a primeira em atividade, ou, melhor ainda, o cineasta (o sujeito-da-câmera) sustentando a câmera em atividade e fazendo o documentário acontecer dentro do documentário. Outra imagem recorrente é o próprio documentário sendo exibido para os agentes do documentário. Exemplar é o caso do filme pioneiro (e por isso particular) nesta tendência, *Crônica de um Verão* ("Chronique d'un Été", Jean Rouch, 1961), ou do já citado *How the Myth Was Made*, ou de *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). A questão central é trabalhar o estilo de modo que o dispositivo cinematográfico torne-se evidente (e de preferência visível) em seu trabalho de representação. O nome deste tipo de documentário (pois é sempre preciso um nome) será 'cinema-verdade'. Nele,

¹⁵ Seria necessário nos deter aqui sobre a estilística do documentário cabo, do gênero History Channel, BBC, GNT, Discovery e sua relação com este horizonte.

¹⁶ A receita para a utilização de entrevistas em sintonia com a ética participativo-reflexiva, está em Nichols, Bill. "A Voz do Documentário", texto presente nesta coletânea, pgs (VER PAGINAÇÃO).

enquanto tipo ideal, haveria esta junção entre a ética participativo-reflexiva e a estética do corpo-a-corpo que a estilística do cinema-direto, pioneiramente apontou.

Historicamente, "direto" e "verdade" são estilos que convivem e misturam-se, quando pensados em termos autorais, embora com uma ligeira precedência para o direto, em seus primeiros esboços no Canadá e na Inglaterra do final dos anos 1950 e, em seguida, com o grupo Drew. Robert Drew efetivamente explora e aprofunda as dimensões estilísticas do som direto e da câmera móvel, mas com objetivos mais ligados a mídia televisiva. A dimensão estilística do recuo, o choque desta imagem (Kennedy pensando na vida e fumando um charuto no canto da sala, como surge em *Primary*, 1960), aparece nitidamente nos filmes com produção Drew, mas subordinada a uma estruturação narrativa (a 'crises-structure')¹⁷ que está longe de simplesmente aderir ao transcorrer qualquer do mundo. O estilo autoral de Wiseman deve muito a esta visão do cinema-direto. Na obra de alguns cineastas do grupo Drew, quando já fora da produção de origem (particularmente o cinema dos irmãos Maysles), o explorar da estética do recuo pode ser encontrado de modo mais aprofundado. Também o grupo canadense ligado ao NFB avança com mais facilidade nesta linha, sem a necessidade da articulação mais marcada em "crise" dos americanos, como podemos ver na trilogia de Pierre Perrault (*Pour la Suite du Monde*, 1963; *La Règne du Jour*, 1966; *Les Voitures d'Eau*, 1969).

Se a ética que sustentou o cinema-direto teve a duração de um breve verão, a produção que lida com seus referenciais estilísticos teve um alcance maior, permanecendo de forma duradoura. *Crônica de um Verão* é, neste sentido, um filme chave. Aprofunda a experiência canadense (Michel Brault fotografa o filme), a partir do forte estilo autoral de Rouch, compondo estratégias de encenação mescladas à dimensão direta. *Crônica de um Verão* significou, principalmente, a abertura da tecnologia do direto para um tipo de corpo-a-corpo com o mundo que não estava no horizonte ideológico que sustentava a ética do recuo. Deixando para trás o contexto do realismo baziniano, *Crônica* já nos aponta para o coração dos anos 1960 e para os dilemas que envolvem a intervenção na tomada e a construção da reflexividade como

¹⁷ Ver análise de Stephen Mamber dos filmes do grupo Drew, in Mamber, Stephen. *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, MIT, 1974.

saída ética. Em outras palavras, aponta para nossa época. Brian Winston sugere que esta cisão entre o modo 'direto' e o modo 'verdade' configura-se de modo exemplar em um Congresso sobre o novo documentário organizado em Lyon, em 1963, pela televisão francesa¹⁸. Segundo o autor, neste Congresso, delineia-se uma espécie de racha na comunidade documentária (que iria além da língua), entre a delegação de diretores americanos, mais vinculados ao direto e às experiências de Drew, e os franceses/canadenses, já sob o primeiro impacto das demandas participativo/reflexivas, tendo no filme de Rouch e nas polêmicas da nouvelle-vague/CAHIERS as referências. Logo em seguida, em dezembro de 1963, Godard escrevendo no CAHIERS sobre Leacock, deixaria claro esta distância: "Leacock e seu grupo não percebem (e o cinema nada mais é do que perceber) que seu olho, no ato mesmo de olhar no visor, está simultaneamente aquém e além do dispositivo que serve a este olho (...) Desprovida de consciência, a câmera de Leacock, apesar de sua honestidade, perde duas qualidades fundamentais de uma câmera: inteligência e sensibilidade"¹⁹. Mas o próprio Leacock, rapidamente, caminha para a autocrítica das primeiras posições ainda não sintonizadas devidamente com a nova época, cumprindo, com mérito, a guinada em direção a desconstrução que a quase totalidade de sua geração efetiva.

Na realidade, a única "alteridade" que o pós-estruturalismo não conseguiu pensar de modo satisfatório foi o outro de si mesmo. O único movimento em direção ao "outro" que não realizou, foi o pensar-se a si próprio, enquanto radical alteridade face ao que lhe antecedeu e ao que lhe seguirá. Ao frisar a necessária interferência do cineasta, a inocência de uma representação constituída em si mesmo, deve reconhecer a inevitável marca desta sua perspectiva enquanto construção de narrativa. E a necessidade da construção da construção então se revelaria apenas mais um ponto de vista. A ênfase nas condições da enunciação, pode gerar uma análise excessivamente marcada pela preocupação com a posição do sujeito que sustenta esta enunciação, em

¹⁸ Winston, Brian. "The Documentary Film as Scientific Inscription". in Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. Nova York, Routledge, 1993, pg 45/46. Uma versão bastante modificada deste texto aparece como capítulo em Winston, Brian. *Claiming the Real - the documentary film revisited*. Londres, BFI Publishing, 1995.

¹⁹ Godard, Jean-Luc. *Richard Leacock*. CAHIERS DU CINÉMA n° 150/51, dezembro 1963/janeiro 1964, pg 140. Citado por Winston, Brian, op. cit.

detrimento de outros elementos. Como resultado desta preocupação muitas vezes emerge uma subjetividade amputada na afirmação de seu saber sobre o mundo, ou mesmo em sua capacidade de recuar para representá-lo. O sujeito do documentário contemporâneo, conforme visto desta perspectiva, é um sujeito apequenado, para o qual resta o caminho reflexivo para afirmar-se. As necessidades éticas desta limitação, com efeito, estão baseadas em fatos históricos concretos que levaram à sua constituição (a própria necessidade de combater o colonialismo e a mentalidade etnocêntrica, as deformações do produto cultural mercantil nos meios de comunicação de massa). Podemos localizar uma espécie de "arrogância da pequenez", firmada dentro deste estreitamento da ambição do sujeito na sensibilidade pós-estruturalista, defendida dentro de um escudo protegido pela má-consciência.

A ética que valoriza a subjetividade estilhaçada terá no documentário um degrau a mais, onde a dimensão participativo/reflexiva surge radicalizada em outro patamar. A ética do documentário contemporâneo de vanguarda vai então além da reflexividade, para se situar inteiramente no campo da fragmentação. A crítica contemporânea da arrogância do sujeito do saber não se limita a enfatizar a necessidade de se colocar em evidência a posição do sujeito na enunciação. A partir de determinado ponto, a própria figuração da reflexividade (a câmera da câmera, entre outras figuras) não deixa de ser também encarada como uma forma de saber, uma maneira do sujeito afirmar-se enquanto entidade epistemológica. Levar a ética participativo/reflexiva até o fim da linha, significa levar a figuração do corpo-a-corpo com o mundo até o limite da desintegração do sujeito, que ainda enuncia neste embate. Significa explodir com este sujeito e com o que ele, ainda de forma arrogante, crê poder enunciar. A estratégia da parte mais influente do pensamento contemporâneo, de raiz pós-estruturalista, é a de uma guerrilha surda com esta arrogância. Criticamente, vislumbro neste ponto uma ética da humildade (de fundo cristã), defendida pela camada da má-consciência culturalista, afirmando uma outra arrogância, a da pequenez.

A trilha para chegar à ética humilde da fragmentação, parte de procedimentos estilísticos precisos (utilização de entrevistas, por exemplo, dentro de padrões dialógicos que flexionem a narrativa como um todo), pregando o combate de

metodologias (como a antropológica) que tentam estabelecer categorias estruturais para análise da alteridade (nesta linha, é exemplar a obra crítica e documentária da cineasta vietnamita-americana Trinh T. Minh-ha²⁰). A trilha da radicalização, em direção à elegia da negação do sujeito que enuncia, encontra eco na sobre-determinação da subjetividade em primeira pessoa e na abertura do documentário para a sensibilidade desta posição²¹. Nega-se aqui a sustentação de um sujeito enunciador que se arrisque para além do espaço egóico do "eu". O caminho, nesta direção, desemboca em uma espécie de fragmentação caleidoscópica da subjetividade que, no fim da linha, achata a própria figura do sujeito que enuncia e suas potencialidades epistemológicas. Vertov é um paradigma conceitual forte neste contexto, principalmente a partir da análise contemporânea de sua obra, inteiramente voltada para a metodologia do cine-olho e a dimensão construtivista deste método. Não apenas mais um 'outro ponto de vista' de um olho nas coisas (mais um 'ponto de vista de outrem') -nos diz Deleuze, radicalizando de certo modo a epistemologia proposta por Michelson²².-, mas "um olho que está nas coisas", um olho das coisas, metáfora vertoviana precisa para as fronteiras da ética pós-estruturalista e a bandeira que esta consegue fixar no extermínio do sujeito, após estilhaçá-lo ("o que Vertov retirou do espírito, isto é, o poder de um todo que não pára de se fazer, vai agora passar através do correlato da matéria, de suas variações e interações"²³). Com efeito, nada resta para o 'espírito' aqui, o que não deixa de apontar para uma relação preocupante com valores humanistas. É difícil imaginar um ponto para além deste na lógica da alteridade, o que talvez nos revele o próprio princípio de seu esgotamento.

Dentro de uma visão mais pragmática, Bill Nichols desenvolve um conceito interessante para trabalhar com a ética do estilhaçamento, para além do regime participativo-reflexivo. Trata-se da evolução do quadro conceitual esboçado em

²⁰ Ver o documentário *Reassemblage* (1982) e, em particular, seu ensaio "Documentary Is/Not a Name". OCTOBER n°52 (Verão, 1990), pg 76/98.

²¹ Ver trabalho de Michael Renov, particularmente "The Subject in History - the new autobiography in film and video". AFTERIMAGES, verão 1989, vol. 17, n°1.

²² Michelson, Anette. "L'homme à la caméra: de la magie à l'épistémologie". *Cinéma, Théorie, Lectures*. Paris, Klincksieck, 1978.

²³ Deleuze, Gilles. *Cinema. A Imagem-Movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985, pg 107/108. Na bibliografia em português, Andrea França trabalha com elegância dentro do horizonte ético da subjetividade deleuziana (sua análise lida com filmes de ficção) em França, Andrea. *Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2003.

Representing Reality e que caminha de mãos dadas com um estilo documentário de forte presença nos anos 1990, centrado na enunciação em primeira pessoa. A uma enunciação duplamente subjetiva, acrescenta-se um estilo de forte presença poética, onde os enunciados sobre o mundo são arcados por uma sensibilidade esteticista que se afirma e se estampa enquanto estilo. Longe do saber objetivo, este enunciado turvado/poético volta-se para a fala em ritmo e o discurso da poesia, valorizando formas imagéticas que distorçam a fôrma perspectiva da imagem-câmera. Nichols chama este estilo documentário de 'performático'²⁴. O documentário performático sobre-determina a reflexividade/participativa da enunciação, constituindo-se através subjetividade pessoal da performance, do próprio encenar da representação pelo sujeito em frente da câmera. Este encenar, carregado da camada estilística do 'eu' se expressando, estampa a evidência de quem enuncia, ao mesmo tempo em que a deforma pela lente do estilo. Em meados dos anos 90, o documentário 'performático' passa a ocupar, como uma nova categoria, o topo da influente classificação dos "modos" do estilo documentário que Nichols havia elaborado no final da década anterior. A ética 'performática', se assim a ela podemos nos referir, vai portanto além da dimensão reflexiva, na trilha evolutiva que se afasta do passado griersoniano e da missão educativa.

PRESENÇA DO SUJEITO-DA-CÂMERA NA TOMADA

Os dois principais campos teóricos que trabalham hoje com o documentário encaram de maneira restritiva a singularidade que a mediação da câmera fornece à imagem documentária. O campo pós-estrutural mostra-se desconfiado quando, aos enunciados da narrativa sobre o mundo, se adiciona a marca de um ponto de percepção, um 'corpo', que sustenta alguma forma de saber ou objetividade, na forma de presença na tomada. A escola com viés analítico mantém igual desconfiança da singularidade da imagem mediada pela câmera, negando qualquer especificidade em sua constituição imagética. Ao centrar suas categorias conceituais no receituário

²⁴ Nichols, Bill. "Performing Documentary". in *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indianápolis, Indiana University Press, 1994.

lógico-analítico, temperando a análise da recepção com preocupações cognitivistas e a enunciação com categorias lógicas, este recorte vê na caracterização de uma especificidade da mediação da câmera, um elemento potencialmente desagregador da amarra lógico-cognitivista²⁵. Em outras palavras, se a análise irá se constituir a partir da constelação lógica dos enunciados, válidos para o conjunto das asserções de linguagem, sem distinção do meio utilizado (e é esta ambição que está em jogo), torna-se aberrante a singularização da mediação da câmera na análise das asserções documentárias. A abordagem lógico-analítica percebe o dilema que o realçar da mediação da câmera pode introduzir e trata de o descartar. Aproxima a imagem-câmera da imagem pictórica, de um lado, e, de outro, sobrepõe as condições de enunciação do cinema documentário às das narrativas escritas de um modo geral. A exceção neste campo deve ser debitada a Kendall Walton, em sua interessante reflexão sobre a transparência da imagem fotográfica²⁶, sendo também significativo seu relativo isolamento, nesta questão, dentro do campo analítico. Também no campo da exceção, em um desenvolvimento distinto do horizonte de Walton, mas próximo do campo analítico, encontra-se o interessante embate de Stanley Cavell com a sensibilidade baziniana da imagem-câmera²⁷.

Pensar a questão ética no documentário exige uma reflexão detida sobre a mediação da câmera e a singularidade que esta mediação confere à imagem-câmera no universo das imagens. A mediação da câmera conforma um universo de imagens que possui uma singularidade: traz, em sua aparência imagética, pelo espectador, a dimensão da tomada. As imagens-câmeras são constituídas em uma circunstância de mundo que denominamos 'tomada'. Na fruição desta imagem o espectador realiza um movimento que poderíamos, metaforicamente, caracterizar como um "lançar-se" em direção à tomada e sua circunstância. A imagem-câmera dá ensejo a este "lançar-se" por ser conformada por um maquinismo, a câmera, que permite a circunstância da tomada deixar seu traço na forma de uma marca (um índice), em um suporte que

²⁵ Ver Carroll, Noel. "Concerning Uniqueness Claims for Photographic and Cinematographic Representation". op. cit.

²⁶ Walton, Kendall. "Sobre Imagens e Fotografias, respostas a algumas objeções". Texto presente nesta coletânea, pgs (PAGINAÇÃO). Ver igualmente o artigo onde Walton introduz sua análise, "Transparent Pictures", CRITICAL INQUIRY, nº11 :2 (1984), pg 246-77.

²⁷ Cavell, Stanley. *The World Viewed - reflections on the ontology of film*. Nova York, Viking Press, 1971.

"corre" na câmera (película, chip digital, suporte videográfico). O correr do suporte na câmera relaciona-se de forma 'proporcional' (iremos adiante tentar pensar esta proporcionalidade) com o transcorrer do mundo. Ou seja, o mundo transcorre enquanto o suporte também 'transcorre'. Esta característica da imagem-câmera nos permite aderir ao mundo em sua forma de constelar-se para nós, em atitude de "retenção" ou "protensão"²⁸.

O traço do mundo configura a marca de uma presença. Em geral trata-se de uma presença subjetiva, ou que passa a ter este estatuto em função das potencialidades da imagem-câmera. Há imagens-câmeras sem presença, tomadas em lugar onde jamais houve uma presença subjetiva sustentando a percepção, como nos casos de imagens do espaço sideral. Nunca ninguém viu o planeta Terra de Marte, mas esta imagem existe enquanto índice da Terra na forma de uma imagem-câmera, conotando uma presença que sustenta a tomada da imagem. Na maior parte das imagens-câmeras, no entanto, é a presença de um sujeito que funda sua constituição. Vamos chamar a dimensão subjetiva que funda toda imagem-câmera de sujeito-da-câmera. O sujeito-da-câmera não é propriamente a pessoa física que está segurando a câmera, embora também o seja. O sujeito-da-câmera é composto pelo conjunto da circunstância de mundo no qual a câmera está inserida em sua abertura para o espectador (em seu "lançar-se") através da mediação da câmera. O sujeito-da-câmera não existe em si, embora se configure como presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada. Ele existe para, e pela, experiência do espectador. Neste sentido, a fruição espetatorial da imagem-câmera é centrípeta, sugada pela presença do sujeito-da-câmera na tomada. A presença do sujeito-da-câmera envolve com uma espécie de "aura" a imagem-câmera, inclusive nos procedimentos de encenação do cinema ficcional.

O sujeito-da-câmera não existe em si (pois senão seria um sujeito como outro qualquer). Sua singularidade é existir para a circunstância de mundo na qual está inserido, sendo determinado em comutação pelos outros sujeitos que também vivem

²⁸ Ver Jean-Pierre Meunier no interessante, mesmo se datado, *Les Structures de l'Expérience Filmique: l'identification filmique* (Louvain, Librairie Universitaire, 1969). "Retenção" e "protensão" definem-se para o autor a partir da experiência fílmica da imagem, expressando o movimento em atualidade ou abrindo-se para ações que lhe antecederam ou que surgem como potenciais.

esta circunstância, ao mesmo tempo em que se lança e existe através da experiência do espectador: sujeito que nunca está presente na circunstância da tomada. O sujeito-da-câmera existe para o espectador e é conformado na experiência da imagem. O sujeito-da-câmera não só vê e é visto mas também fala e ouve, e este é um ponto importante a ser realçado. Mais especificamente: o sujeito-da-câmera começou a falar no final dos anos 50. Antes disso era mudo. Ou melhor, podia ter sua fala acrescida posteriormente ou obtida na tomada através de grandes esforços tecnológicos, mas isto não contava muito estilisticamente. A chegada da fala do sujeito-da-câmera ao documentário é um fato de grande magnitude e está no centro da revolução tecnológica, referida atrás, que irá desdobrar em três o campo ético do documentário.

O MAQUINISMO DA IMAGEM E A FÔRMA REFLEXA

Há um ponto que deve ser realçado nesta comutação entre a presença do sujeito-da-câmera e a experiência do espectador. Um elemento que está na raiz da intensidade desta relação e compõe sua particularidade. A fruição espectral, no encontro do movimento do lançar-se do espectador e do sujeito-da-câmera, ocorre dentro de uma forma determinada. Em outras palavras: o que constitui o sujeito-da-câmera e permite sua percepção pelo espectador é o traço, a marca, de caráter indicial, que o sujeito-da-câmera deixa em um suporte que "transcorre" na câmera na medida em que "transcorre" a circunstância. É importante frisar que o traço da circunstância percebida pelo sujeito-da-câmera não possui uma forma qualquer. Em outras, palavras não se conforma a partir de um referencial livre dentro do qual os traços dos volumes do mundo são dispostos pelo sujeito que sustenta a câmera. Estes traços são dispostos pela máquina câmera a partir de um referencial que nos é bastante familiar na história da humanidade e para qual, desde nossa mais tenra infância, estamos cientes de suas potencialidades: a forma reflexa. Este é um ponto que a teoria contemporânea também tem deixado de lado, talvez em função da necessidade de marcar a espessura enunciativa, indispensável para o primeiro movimento do trabalho desconstrutivista. Dizer que a imagem possui traços ou aparência reflexa está longe de dizer que a imagem é reflexo do mundo. Trata-se apenas de constatar uma

evidência. Neste sentido, consideramos que o termo *fôrma* designa de modo mais preciso. Mais do que uma forma, a imagem-câmera é uma *fôrma reflexa*, pois traz em si o movimento de articulação dos volumes dentro de características que estão previamente delimitadas. E estas características assemelham-se aquelas que encontramos em superfícies reflexas.

Um artista plástico pode conformar um índice (de sua mão por exemplo) em uma tela. Uma obra como a de Jackson Pollock, por exemplo, é voltada para a exploração da disposição de um jato de tinta lançado sobre a tela como índice de intensidade. A imagem-câmera tem uma singularidade sobre outras imagens indiciais: possui uma forma que, graças à sua aparência reflexa, lança sobre a percepção do espectador características que geralmente debitamos às formas reflexas. Entre elas, a de refletir. Isto não significa que a imagem-câmera coincida com a imagem reflexa, ou que a representação do mundo sustentada por esta imagem seja o reflexo deste mundo. A imagem-câmera aparenta ser um espelho, mas não é. A começar pela diferença essencial: ela não reflete, por natureza, o corpo presente. Ela pode mostrar o mundo presente (imagem-câmera ao vivo), mas também nos mostra a circunstância passada que a imagem reflexa não mostra. A *fôrma reflexa* é, certamente, construída e aqui a análise reflexiva tem um ponto (e como não esquecer este ponto hoje). A *fôrma reflexa* é construída necessariamente através da dimensão da tomada. Nas superfícies refletoras o mundo reflete diretamente, na *fôrma reflexa* a imagem emerge através da mediação da câmera. A desconstrução da *fôrma reflexa*, sua relativização e mesmo sua historicidade (a aparência reflexa e sua dimensão perspectiva seriam uma forma "burguesa", correspondendo a necessidades históricas da representação²⁹), têm sido constantemente realçadas pela teoria. Em nossa análise, frisamos que a singular 'comutação' entre a 'expressão' do sujeito-da-câmera e a 'experiência' do espectador, dá-se sempre sob a guarida das potencialidades da *fôrma reflexa* da imagem-câmera e que esta experiência é marcada por nossa familiaridade com a experiência das superfícies que refletem.

²⁹ "O aparelho cinematográfico é um aparelho ideológico, é um aparelho que difunde a ideologia burguesa, antes mesmo de difundir o que quer que seja. Em outras palavras, trata-se de uma câmera produtora de um código perspectivo diretamente herdado, construído sobre o modelo da perspectiva científica do Quattrocento" in Comolli, Jean-Louis. "Technique et Idéologie - Caméra, perspective et profondeur de champ". CAHIERS DU CINÉMA n° 229, maio/junho 1971, pg 6.

Às potencialidades das imagens reflexas em superfícies polidas, líquidas, metais, espelhos, podemos acrescentar, após a invenção da fotografia, aquelas particulares à imagem-câmera. A imagem-câmera é obtida através de um procedimento automático que envolve um maquinismo: aquele da câmera. Trata-se de uma máquina automática que funciona de modo independente da manipulação humana. Certamente a máquina câmera foi construída por homens e o automatismo sofre inevitavelmente a mediação da intencionalidade subjetiva quando de seu funcionamento. Estes são pontos também exaustivamente apontados pela reflexão contemporânea. Na realidade, o que devemos buscar estabelecer é a relação entre o automatismo maquínico da imagem-câmera e o conformar do mundo em fôrma reflexa pela câmera. Automatismo do maquinismo sobrepondo-se, portanto, ao automatismo inerente à constituição do reflexo em superfícies que refletem³⁰. O automatismo da imagem-reflexa nos assusta e comove, determinando a forte carga de emoções que cerca a configuração desta imagem. A imagem reflexa é uma imagem particularmente intensa. Ao adicionar a dimensão maquínica ao automatismo da forma reflexa, constituindo uma fôrma através do trabalho do sujeito-da-câmera, a imagem-câmera herda as intensidades primárias dedicadas à constituição imagética especular, abrindo novas fronteiras para sua manipulação (Epstein). O maquinismo da imagem-câmera e sua configuração automática surgem como elementos determinantes para pensarmos a dimensão ética da presença do sujeito-da-câmera na narrativa documentária. Podemos afirmar, então, que a imagem-câmera é obtida através da mediação de um dispositivo maquínico, heterogêneo ao corpo humano na situação de tomada, e que, esta heterogeneidade, é determinante para a valorização ética que cerca a utilização deste maquinismo no documentário.

O automatismo do maquinismo, agregado à aparência reflexa, conforma o modo pelo qual a presença do corpo do sujeito-da-câmera é percebida pelo espectador. E o corpo do sujeito-da-câmera se constitui nesta percepção, na capacidade que tem de se remeter, pela fôrma reflexa do traço, à dimensão da

³⁰ Em "Transparent Pictures" (op.cit.) e em "Sobre Imagens e Fotografias, respostas a algumas objeções", Kendall Walton debruça-se sobre a questão do automatismo da imagem-câmera e aquele próprio ao que chama "próteses" do olhar, maquínicas ou não (telescópios, microscópios, espelhos, periscópios, etc). Sente-se presente em seu horizonte a discussão baziniana da ontologia de imagem fotográfica, embora distancie-se por completo deste referencial a partir da terminologia lógico-analítica.

presença na tomada. O corpo do sujeito-da-câmera é o que este percebe através de sua presença na situação de tomada e expressa, moldado que é pela fôrma reflexa de origem maquínica. A fôrma maquínica-reflexa dá realidade a comutação perceptiva/expressiva entre o sujeito-da-câmera e espectador, na maneira pela qual este conforma aquele, retrospectivamente, no momento da fruição. Seu prazer espectral parece dizer: "eu posso então experimentar outrem através da máquina".

Trata-se de uma experiência mediada pela conformação (pela fôrma) maquínica do mundo na câmera. Esta fôrma varia (transforma) a forma reflexa dentro de um leque limitado de possibilidades. Este leque de variações da fôrma maquínica da câmera acentua, na estranheza de sua variação, o modo da experiência de outrem pelo espectador. A modulação da fôrma é definida a partir da noção de proporcionalidade reflexa, onde as variações de ritmo e velocidade entre as formas dos volumes, dentro do plano, são constantes e as relações entre estas formas invariáveis. Deformações digitais e algumas trucagens podem quebrar esta proporcionalidade mas, de uma maneira geral, podemos considerar a proporcionalidade entre as formas como uma constante estrutural da imagem-câmera. Em outras palavras: as formas/volumes da imagem-câmera são invariáveis em sua reprodução, variando apenas na proporcionalidade constante de seus movimentos. Na unidade plano da imagem-câmera, dentro de uma tomada contínua que capta uma extensão temporal/espacial do transcorrer do mundo, os movimentos entre as formas desta imagem são sempre proporcionais entre si, variando apenas, nesta proporcionalidade, o seu ritmo (acelerado, câmera lenta, retrocesso). As formas da imagem-câmera em movimento, salvo exceções (por exemplo, quando submetidas ao chamado efeito 'morphing'), mantêm constantes, em sua reprodução, os contornos da forma reflexa de seu traço, assim como, proporcionalmente (variando no ritmo e na ordem - retrocesso, p.e.), a relação espaço-temporal entre elas.

A transfiguração do mundo pela fôrma reflexa da imagem-câmera e as possibilidades abertas para sua manipulação marcaram fortemente a primeira reflexão sobre cinema, dando origem ao conceito de fotogenia. A idéia de uma proporcionalidade, constante mas variável, estabelecendo a singularidade da fôrma reflexa da imagem-câmera, encontra-se em Jean Epstein, através do interessante

conceito de "mística do algarismo"³¹. O algarismo designa a proporcionalidade fixa na manipulação do retrocesso, da aceleração e da câmera lenta, onde as formas reflexas permanecem constantes, dentro da variação de sua interação. Esta variação, ao se contrapor ao referencial invariável da imagem especular natural que temos como referência, comove (principalmente ao primeiro contato com a imagem-câmera) e instaura a sensação animista na experiência de lançar-se a outrem, ainda contraditoriamente reflexo e já transfigurado. A fotogenia aparece, então, como uma "mística".

MONTAGEM E RADIÂNCIA DA TOMADA

Afirmar a necessidade da dimensão da tomada estar no centro do pensamento sobre documentário e sobre a imagem-câmera, não significa negar a montagem/mixagem. A enunciação documentária mais clássica (através da voz-fora-de-campo) é fortemente marcada por procedimentos de mixagem de ruídos, falas, música, etc. A presença da música na trilha sonora do documentário tem, para a fruição do espectador, um estatuto similar ao que encontramos no filme de ficção. A questão da montagem/mixagem possui evidência inegável para Grierson e para a reflexão do primeiro documentário que se pensou enquanto tal. Já mencionamos sua presença no documentário que, buscando se afirmar enquanto "arte", se estabelece em contraposição ao modelo hollywoodiano de construção ficcional, tendo no horizonte o construtivismo russo. Neste aspecto, é interessante notar que Dziga Vertov, o verdadeiro precursor do construtivismo no documentário, está ausente do Panteão documentarista, ocupado por Eisenstein que defendia sem receios a força ideológica do cinema de ficção. A "vida de improviso", não encenada, do cine-olho, não parecia causar atração aos britânicos, do mesmo modo que a sensibilidade construtivista de Vertov (tão próxima de nós, quanto distante da missão educativa do primeiro documentário). A reflexividade de *O Homem da Câmera* é percebida nos anos 30 como um maneirismo estilístico, explorando de modo vazio as potencialidades

³¹ Ver *Photogénie de l'Imponderable; Intelligence d'une Machine* e particularmente *Cinéma du Diable*. in Epstein, Jean *Écrits Sur le Cinéma*, tome I. Paris, Seghers, 1975.

maquínicas da câmara. Vertov atravessa toda a primeira metade do século incógnito para ser recuperado, inicialmente, por George Sadoul, em um engano que o próprio crítico reconhece posteriormente³². Na realidade, a recuperação de Sadoul (em artigos escritos a partir de 1963³³, que culminam na monografia prefaciada por Jean Rouch³⁴), é bastante confusa sobre o que recuperar: encontramos a valoração do "cinema-verdade" de Vertov a partir da sensibilidade ética do "cinema-direto" (recoo do cineasta para captar o "paralelepípedo" baziniano). Sadoul valoriza em Vertov a "vida de improviso", o recoo da câmara oculta (e evidentemente a ideologia comunista), mas não a desconstrução do método do cine-olho. A segunda recuperação do diretor (para a qual também Rouch não está sintonizado em um primeiro momento), ocorre em seguida e é cristalizada com o grupo 'Dziga Vertov' de Godard, já apreendendo a estilística de Vertov nas balizas de nossa época.

Hoje a montagem é valorizada como procedimento estilístico, ocupando lugar de destaque na metodologia analítica desenvolvida para mostrar o trabalho do discurso. Uma ponte mais ampla une a afirmação da montagem a valores como diversidade cultural e alteridade, em detrimento à constituição de um sujeito do saber que, sorrateiramente, se aproveitaria da transparência discursiva. A montagem surge como ferramenta através da qual o sujeito que enuncia pode mostrar seu trabalho e enfatizar sua posição, buscando simultaneamente dinamitá-la ao deixá-la explícita. A importância do elemento estilístico montagem/mixagem, deve ser pensada a partir de sua oscilação em um pêndulo histórico. O realismo baziniano tentou puxá-la para um lado. O período histórico em que pôde sustentar sua posição, de modo normativo, acabou sendo bastante curto. Seja através do construtivismo das vanguardas dos anos 1920; seja pelo viés da narrativa clássica hollywoodiana; seja em sua intensa valoração a partir dos anos 1960 como procedimento desconstrutivo; a relevância para a análise da composição da narrativa com planos através de montagem/decupagem, ocupa um claro lugar destaque.

³² A conhecida confusão em torno das conotações da palavra "pravda" (verdade) e "kino-pravda", nome do cine-jornal do jornal Pravda e não "cinema-verdade".

³³ Sadoul, Georges. "Actualité de Dziga Vertov". CAHIERS DU CINÉMA, n° 144 (junho 1963) e n° 146 (agosto, 1963).

³⁴ Sadoul, Georges. *Dziga Vertov*. Paris, Ed. Champs Libre, 1971.

A questão que se coloca é: podemos pensar o cinema, e em particular a narrativa documentária, para além da montagem, ou, ao menos, tirando-a do centro da análise? Talvez um bom ponto de partida seja a constatação de que a montagem não existe para o espectador. O espectador vê o filme como um longo plano-sequência, como uma imensa tomada para a qual a presença do sujeito-da-câmera lhe abre as portas. Dentro dos procedimentos estilísticos mais comuns da tradição narrativa clássica (usados também fartamente no documentário), estão os raccords de continuidade, procedimento de montagem desenvolvido especificamente para compor esta impressão de um longo plano-sequência, negando a decupagem. Se o trabalho do filme, na contra-corrente da desconstrução analítica, aponta para a montagem que se apaga e para o "engano" do espectador, por que não centrar a análise na valorização da experiência deste espectador, conforme esta lhe aparece? Desembocaremos, então, na sobre-determinação da dimensão da tomada, fundada na continuidade do plano (e não na continuidade dos planos na cena), e em seu poder de irradiação para a narrativa como um todo. A questão da continuidade do plano é central. É nesta continuidade que se ancora a presença do sujeito-da-câmera para constituir a carne da tomada. A análise não seria direcionada para os limites da tomada e para a articulação das unidades-plano em montagem, mas para a irradiação da âncora do plano, impregnando a narrativa cinematográfica como um todo.

Não se trata aqui de estabelecer, ou querer recuperar, algum tipo de normatividade estilística sobre como deve ser o cinema. A dimensão da presença na tomada realiza-se dentro da unidade plano, e é este o ponto que estamos realçando. Chama atenção a capacidade de irradiação do plano e sua âncora (a presença do sujeito-da-câmera), a ponto de precisarmos, enquanto espectadores, realizar grande esforço para detectarmos a composição da montagem. A alternância brusca da constituição espacial de dois planos pouco significa para nossa percepção, que necessita se fixar em atenção para perceber a passagem de um plano a outro. Uma fenomenologia do sujeito-da-câmera deve necessariamente ser pensada a partir da unidade plano, preocupada com a tensão que esta espalha pela narrativa como uma tinta. A âncora da expressão da presença está relacionada à continuidade do plano e dá-se dentro deste intervalo. A comutação entre sujeito-da-câmera e espectador é

marcada pela unidade plano mas não se esgota nela. A análise que tem a presença do sujeito-da-câmera no horizonte irá inevitavelmente descobrir a unidade-plano e suas potencialidades, construídas através da mediação da câmera e da fôrma com aparência reflexa. Como a narrativa documentária é constituída essencialmente através de procedimentos de montagem que articulam planos, o espectador lança-se para a circunstância da tomada através de doses contínuas de unidades de corpo-presente. Estas se expressam como uma presença totalizadora, na sucessão das unidades-planos. Este é o ponto a ser realçado: a expressão do sujeito-da-câmera é percebida como unidade contínua de presença e a experiência do espectador a articula em sua percepção como corpo presente.

A montagem pode ser, portanto, trabalhada na sintonia que estabelece com a dimensão da tomada. Como motor que realça e amplifica as ressonâncias que a âncora da presença do sujeito-da-câmera espalha sobre a narrativa, como um pó que paira no ar. A articulação da continuidade através de unidades plano pela montagem é cimentada por este pó de presença que a tomada expele. A tomada é um rodaminho que tem em seu vórtice a intensidade própria da vida, com a qual o sujeito-da-câmera interage e expressa. Isto é claro mesmo em filmes próximos da tradição direta (Maysles, Wiseman, por exemplo) onde um número imenso de horas de filmagem é afunilado pela montagem na constituição de uma narrativa (o filme propriamente). Muitas vezes ultrapassa-se largamente a proporção de 50 horas de tomadas para uma hora de filme. O talento do montador está em estabelecer esta redução, realçando personagens e ações congruentes, sem deixar que a bússola perca o norte da intensidade na tomada. Este é um eixo estrutural em torno do qual os documentários alinham-se, em maior ou menor proximidade.

A intensidade da tomada, para a qual a montagem converge, é a carne do corpo do sujeito-da-câmera, enquanto vida que se vive. É a vida na tomada que se lança, pela mediação maquínica, ao espectador e comuta-se enquanto percepção/expressão neste lançar-se, determinando-se como corpo do sujeito-da-câmera. E é esta vida, no que tem de intensidade de presença na tomada, que vem constituir a singularidade da imagem-câmera flexionando, em maior ou menor grau (mas sempre de modo marcante), a articulação narrativa da tradição documentária. A

carne do sujeito-da-câmera é, portanto, a vida, ou a intensidade da vida, sendo a vida inerentemente intensa, pois local por excelência do existir do sujeito que sustenta a câmera na tomada, enquanto expressão do sujeito-da-câmera. É com este eco da vida, com este som de fundo ininterrupto, que a montagem inevitavelmente irá lidar, modulando suas potencialidades.

A IMAGEM-QUALQUER

A névoa da presença que cobre a narrativa documentária possui, portanto, na montagem, um elemento que ressoa e amplifica sua dimensão de origem, interior à unidade plano. A vida na tomada dá a medida da intensidade desta imagem, balizada pela mediação da fôrma reflexa. O 'som e fúria' do mundo encontram, na mediação da câmera, um aparato por excelência adequado à sua representação, que se expressa na comutação com a experiência do espectador, conforme descrevemos. A imagem-câmera caracteriza-se por ser a imagem, entre todas, capaz de absorver esta intensidade e lançá-la em direção ao movimento de se lançar à tomada que parte da posição espectral. A mediação da fôrma reflexa é um dos componentes que permitem a intensidade desta relação. O debate da questão ética passa pela abordagem da intensidade particular da imagem-câmera em si e das narrativas que dela se utilizam. A presença do sujeito-da-câmera na tomada determina a tábua de valores a partir dos quais avaliamos a dimensão social da imagem-câmera.

Ao definirmos o 'som e fúria' da vida como a dimensão intensa que a presença do sujeito-da-câmera na tomada expressa, teremos no inverso da vida, na imagem da morte, o paradoxo desta intensidade. Numa de suas intuições precisas, Bazin diz que "a morte é um dos raros eventos que justifica o conceito de especificidade cinematográfica"³⁵. A imagem da morte real, como imagem do extraordinário, amplifica a intensidade da imagem-câmera, levando a representação da vida ao seu extremo. Aumenta a força centrípeta do vórtice 'presença' na imagem. Uma imagem de morte real, ao vivo, não é uma imagem, é a própria tomada e a sua circunstância que irrompem no espaço da fruição, quebrando a postura espectral. Uma imagem

³⁵ Bazin, André. "Mort tous les après-midi" in *Qu'est-ce que c'est le cinéma?* vol. I. Paris, Cerf, 1958, pg 68.

intensa age com força inversamente proporcional à sua constituição discursiva, tendendo fortemente à transparência, na experiência do espectador que a configura. A tomada se abre para que o espectador se lance em sua circunstância intensa.

A imagem-câmera intensa possui uma escala na qual a imagem do sexo e da morte ocupa um extremo e a imagem-qualquer (imagem cotidiana de uma câmera de vigilância, por exemplo), ocupa o outro. A constituição desta escala não é fixa e está relacionada à indeterminação e à ambigüidade da imagem, em sua forma de aderir ao transcorrer. A intensidade da imagem-câmera relaciona-se diretamente à indeterminação inerente do transcorrer, abrindo-se no presente. Esta indeterminação visceral é experimentada com angústia pelo sujeito/espectador. Indeterminação que é ainda mais intensificada na imagem ao vivo, mas está também presente na imagem da tomada, conforme posteriormente o espectador a percebe em sua experiência. O acontecer de uma imagem em movimento está sempre aberto para o espectador e por isso a reflexão de raiz fenomenológica costuma afirmar que o cinema é uma arte do presente. Não seria extrapolar dizer que esta sensação de angústia, inerente à forma da imagem-câmera aderir ao transcorrer, está na raiz de alguns procedimentos estilísticos da narrativa clássica ficcional (também usados pela narrativa documentária), como a montagem paralela e o suspense.

A indeterminação visceral da presença do sujeito-da-câmera, em seu aderir ao transcorrer da circunstância da tomada, faz com que a intensidade possa eclodir ou desaparecer a qualquer momento, transformando a imagem-qualquer em imagem-intensa, ou vice-versa. Na passagem da imagem-qualquer à imagem-intensa muitas vezes delinea-se a veia cômica, ao lado da dominante angústia. É o caso das imagens chamadas de "vídeo-cacetadas", que possuem uma forte atração sobre o espectador, sendo exibidas em televisões de todo o mundo. São imagens, a maior parte imagens de família, nas quais a indeterminação, inerente a toda imagem-câmera, eclode em imprevisto. Imprevisto que não se configura em tragédia, onde a dimensão do cômico não caberia. A partir de uma imagem bastante marcada pela posição 'qualquer', dentro da escala 'qualquer-intensa', estes vídeos retratam eventos quaisquer, com interesse para um grupo restrito de pessoas. Estes eventos se desenrolam de modo banal, até que o imprevisto eclode e constelações excepcionais e excêntricas de ações/reações

assomem com toda a força da indeterminação do acontecer: uma noiva cai do altar no colo do padre, um cachorro derruba o dono numa piscina, um bebê faz um carro começar a andar. A brusca introdução da intensidade na indeterminação, sem que seja necessário o investimento afetivo correspondente para lidar com ela (a angústia), provoca o alívio e o efeito cômico (o riso). O imprevisto presente neste gênero de vídeo é singular à imagem-câmera 'qualquer' e demonstra bem seu modo particular de constituição, expressando sua visceral indeterminação ao largo da intenção do sujeito-da-câmera. Ao se constituir de modo independente do sujeito, a imagem-câmera realça seu maquinismo, em sintonia com o automatismo da dimensão reflexa. O riso também está relacionado a este deslocamento do campo intencional.

Na análise do fenômeno televisivo das chamadas 'video-cacetadas', torna-se presente o debate sobre a encenação destas imagens. Encenação para satisfazer não às expectativas do espectador familiar (sobre as quais se debruça, secundariamente, a fruição cômica mais ampla), mas diretamente as de um público espectador mais amplo, mediadas em sua produção por empresas de mídia. Nestes casos específicos, saímos do universo da imagem-qualquer e passamos a lidar com imagens encenadas, já dentro de um universo próximo ao cinema de ficção. Ao fruir como imprevisto o encenado, o espectador é logrado em sua relação de confiança com a intenção de quem está sustentando a câmera na imagem e que tem esta intenção repercutida e 'indexada' socialmente. Na dimensão do 'logro', o ferramental desconstrutivo encontra um material caro à sua postura analítica. Em alguns casos de câmera-oculta, em programas televisivos populares, a dimensão do pastelão é tão evidente que não há mais a preocupação em ocultar a encenação. Esta se conforma nitidamente enquanto tal, embora o verniz do falso imprevisto esteja presente e seja necessário para dar o tom na fruição do espectador.

A "imagem-qualquer" é a imagem-câmera conta-gotas do transcorrer do mundo, na infinidade das constelações espaço-temporais que se sucedem no escorrer do tempo. Imagens de câmera de vigilância, imagens de câmera-oculta, caracterizam tipicamente a imagem-qualquer. A dimensão da expressão do sujeito-da-câmera da imagem-qualquer pode ser definida pela frase, presente hoje em lugares públicos: "sorria você está sendo filmado". Além de indicar a circunstância da tomada, esta

frase sintetiza o lançar-se do sujeito-da-câmera em sua comutação com o espectador. Aponta, neste lançar-se, para a dimensão espectral, sugerindo uma conduta adequada a esta condição (não roube, pois seu roubo está sendo conformado, em sua expressão, para a percepção/expressão de um espectador). Toda a imagem-câmera é, em princípio, a imagem-qualquer do mundo que transcorre para o sujeito-da-câmera. Dentro do transcorrer ela é absolutamente singular, na medida em que é única em sua sucessão. Não há jamais duas imagens-câmera iguais e a medida de sua absoluta singularidade é a expressão de sua presença no presente. A imagem-qualquer é singular em sua adesão ao transcorrer mas torna-se qualquer pela insignificância e multiplicidade das constelações espaço-temporais que representa³⁶.

Na passagem brusca da imagem-qualquer para a imagem-intensa está o fulcro do trauma que marca a imagem do extraordinário, embora a experiência da imagem-intensa, em si, seja igualmente traumática. A eclosão do extraordinário tem o poder de sobre-determinar a singularidade do instante qualquer, fazendo com que, à singularidade, se sobreponha a dimensão da 'unicidade'. A imagem-intensa do extraordinário além de singular é única. Esta unicidade é definida por sua capacidade de exponenciar a fenda na qual a presença do sujeito-da-câmera vira-se para o espectador. O movimento espectral desloca-se: não mais "sorria você está sendo filmado" mas "treme e tema, você está sendo lançado".

A IMAGEM-INTENSA

A imagem-intensa é uma imagem-qualquer que, na sucessão das infinitas constelações espaciais de ação/reação dos agentes, recebe a carga do extraordinário transformando-se em "única". Intensidade e unicidade caminham juntas nas imagens-

³⁶ Albert Laffay é um autor que escreveu nos anos 50, influenciado pelo existencialismo sartriano. Possui uma interessante concepção da circunstância da imagem-qualquer e sua articulação com a dimensão narrativa. Para Laffay a imagem do cinema é "precisa e dura" (um pouco como algarismo de Epstein), onde "o presente explica o presente", em sua abertura para a articulação narrativa (a falha no "diamante" do mundo). Em outras palavras: "dizer que o cinema é uma arte do sólido, do que tem um lugar determinado, ou ainda, que é uma arte do presente, já é dizer que ele evolui na maneira fortuita do 'ser em conjunto' que têm os seres e as coisas, o puro tal qual da existência". In Laffay, Albert. "L'Evocation du Monde au Cinéma". LES TEMPS MODERNES, nº 5, fev. 1946, pg 921. Este artigo seria incluído na coletânea do autor *Logique du Cinéma. Création et Spectacle*. Paris, Masson et Cie Editeurs, 1964. Ainda sobre Laffay, ver "Albert Laffay: o 'Mestre de Imagens' e a Carne do Mundo" (op.cit.).

câmera. Imagens-qualquer proliferaram com o advento/amadurecimento das tecnologias vídeo e digital na década de 90, permitindo a multiplicação das constelações intensas. Um primeiro exemplo: os irmãos Jules e Gedeon Naudet estão realizando um documentário sobre a vida de um bombeiro em Nova York, em seus primeiros dias de trabalho. Filmam o atendimento banal de um vazamento de gás. Não estamos no grau zero de unicidade da singularidade da imagem-qualquer (a imagem-câmera de vigilância), mas a dimensão qualquer das imagens que estão sendo tomadas é evidente. Filma-se a banalidade do atendimento de um vazamento de gás por bombeiros, quando a imagem-intensa configura-se em todo seu trauma, marcando a transição singularidade/unicidade: subitamente um boeing passa a baixa altitude e choca-se com as torres do World Trade Center. No documentário *9/11* (Jules Naudet e Gedeon Naudet, 2001), temos a única tomada conhecida, realizada por Jules Naudet, do primeiro boeing atingindo as torres gêmeas. De modo exemplar constela-se esta abertura ao indeterminado, em um percurso que só a imagem-câmera pode percorrer. Em *9/11*, o documentário original (um filme sobre os primeiros dias de trabalho de novos recrutas no Corpo de Bombeiros novaiorquino) não é abandonado, mas flexionado inteiramente pela imprevisibilidade da imagem-câmera voltada ao transcórrer. Jules Naudet segue com coragem e agilidade a imprevista eclosão da intensidade na circunstância da tomada, mantendo-se colado ao chefe dos bombeiros, dentro dos edifícios das torres gêmeas (únicas imagens tomadas no espaço interior dos prédios). Mergulha na nova circunstância intensa e em sua indeterminação, colocando dentro desta abertura, em suspenso, o destino da própria vida.

Um outro exemplo: Abram Zapruder está filmando Kennedy desfilar em um carro aberto quando este tem sua cabeça estilhaçada por uma bala, configurando, através da intensidade, uma imagem paradigmática de nossa época. Partimos de uma imagem que não é qualquer (Kennedy visitando Dallas em carro aberto), mas que também não possui sua unicidade exponenciada. Partimos de uma imagem amadora, com utilização familiar ou restrita, para a constelação de uma imagem que atrai para o vórtice da presença de seu sujeito-da-câmera, a espectadorialidade de várias gerações, em diversos países do mundo contemporâneo. É a dimensão do extraordinário que

abre a fenda, o trauma, para o qual o espectador comovido é sugado, instaurando, a partir do traço qualquer, a intensidade da imagem-câmera que chamaremos de 'paradigmática' (paradigmática quando, à intensidade, se adiciona vasta reprodutibilidade pela mídia). Kennedy desfilando em um carro aberto, já é uma imagem com maior carga de unicidade que a imagem da mesma rua de Dallas, aberta ao tráfego, no cotidiano qualquer do dia de sua morte. Mas esta intensidade torna-se paradigmática, exponenciando sua unicidade, ao figurar, subitamente (automática-maquinicamente) em seu campo, a imagem de uma bala rompendo o crânio do presidente americano.

Em *Gimme Shelter* (David Maysles e Albert Maysles, 1970), os irmãos Maysles acreditavam estar filmando uma apresentação dos Rolling Stones em Altamont, em um dos grandes shows de rock dos anos 60. Certamente não era a imagem-qualquer daqueles campos, expressando o transcorrer da vida da natureza e da atividade rural. Era a imagem, como o documentário nos mostra, daqueles campos sendo transformados e invadidos por uma multidão de jovens e músicos. Posteriormente, ao verem o filme na moviola, os diretores perceberam haver registrado, não intencionalmente, no fundo da imagem, o assassinato de um dos espectadores em uma briga com os seguranças (os Hell Angels) contratados pela produção do show. A distância desta imagem-intensa com a imagem-qualquer de Altamont, atinge aqui sua máxima circunferência. O filme *Gimme Shelter* incorpora posteriormente o acidente do assassinato (a intenção neste estágio já é nítida) e trabalha com o dispositivo (a mesa de montagem) para estabelecer uma reflexão sobre o evento. Passa então a ter em seu centro esta imagem intensa, dando vazão ao estilo "direto" de colar a câmera no transcorrer e abrir-se à sua indeterminação. O cinema-direto percebeu logo cedo (e sua composição tendo como eixo a 'crises structure' é a testemunha mais clara disto) que a intensidade atrai naturalmente para seu vórtice a estrutura narrativa, ainda que nos deixemos levar livremente pela dispersa configuração qualquer do acontecer.

Em *Gimme Shelter*, os Maysles convidam Mick Jagger e os Stones para comentarem o evento a partir de sua experiência (como espectadores) da expressão do sujeito-da-câmera, que esteve presente na circunstância intensa da tomada onde uma

pessoa foi morta. Trata-se não apenas de um comentário sobre a morte do jovem (isto foi realizado nos dias seguintes ao show, através da repercussão da morte na mídia cotidiana), mas da expressão (um outro sujeito-da-câmera filma os Stones na moviola) da experiência espectral de lançar-se para a circunstância da morte que houve em seu show. É através deste lançar-se que se estabelece a discussão do evento. Em outras palavras, assistir às imagens do filme enquanto 'tomadas' e reagir a elas. A imagem-câmera da morte não é um desenho da morte. Os Stones e os Mayles não estão apenas discutindo a representação pictórica do assassinato no evento. Estão discutindo a marca de uma presença (a do sujeito-da-câmera) na vida daquele tempo presente, no qual esta presença "experimentou", à revelia da intenção do sujeito que corporificava o sujeito-da-câmera, a morte de um jovem espectador. A experiência espectral de uma imagem-câmera, em sua abertura para tomada, não equivale à experiência de uma imagem outra, na qual esta dimensão esteja ausente.

Barthes, em seu livro sobre fotografia³⁷, desenvolve o conceito de 'imagem traumática' para apontar esta marca da intensidade. A imagem traumática não traz o trauma da vida (não necessariamente negativo), tencionado em seu momento extremo, mas faz este trauma bater no espectador pela mediação da câmera. Sua repetição compulsiva aponta para a elaboração traumática do soco da vida. Aponta para a forma traumática através da qual o espectador digere a intensidade, buscando atenuá-la, mas sempre lidando com a cicatriz de sua marca. As imagens-câmera traumáticas constituem uma singularidade de nossa época, tornada ainda mais evidente recentemente. As imagens que inauguram este tipo de percepção traumática, em sua forma contemporânea, são as imagens dos campos de concentração nazistas, apreendidas pelos soldados americanos em sua chegada na Alemanha e no leste europeu. No decorrer do século XX, diversas imagens cristalizaram em nossa memória, o momento traumático: o dirigível Zepelim explodindo em Hindenburg na década de 30; as imagens do assassinato de Kennedy, tomadas por Zapruder; o religioso budista se auto-imolando em protesto contra a Guerra do Vietnã; crianças vietnamitas correndo em uma estrada com napalm nas costas; o general vietnamita atirando na cabeça do vietcongue; o estudante chinês desviando uma coluna de

³⁷ Barthes, Roland. *A Câmara Clara* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

tanques; Rodney King sendo espancado; os sem-terra sendo alvejados no Pará; o carro de Ayrton Senna se espatifando a 320 km por hora; a explosão da nave Discovery; os aviões atingindo as torres em Nova York; o prisioneiro iraquiano nu sendo puxado com uma coleira pela soldado Lynndie England.³⁸

TIPOLOGIA DA PRESENÇA NA IMAGEM-INTENSA DA MORTE: SOBCHACK E NICHOLS

A questão da presença do sujeito na tomada é desenvolvida por alguns analistas contemporâneos através da noção de 'corpo'. O conceito de 'corpo' é recorrente na primeira abordagem sistemática de Bill Nichols sobre o documentário, conforme aparece em *Representing Reality*, sendo trabalhado a partir da valorização de procedimentos estilísticos reflexivos³⁹. Em outra linha, Vivian Sobchack desenvolve uma intrincada fenomenologia para apreender a comutação da experiência espectador/imagem. Em *The Address of the Eye - a phenomenology of film experience*⁴⁰, detalha o movimento de 'endereço-se' do espectador à carne do mundo que a imagem-câmera expressa, centrando-se no conceito de corpo para delinear as "duas visões corporificadas" que compõem a inteligibilidade e a significação da experiência fílmica: "Há sempre dois atos corporificados de visão na sala de cinema, duas visões corporificadas constituindo a inteligibilidade e a significação da experiência fílmica. A visão do filme e a minha não se fundem, mas se encontram na fruição do mundo, constituindo uma experiência que não é apenas dialeticamente intra-subjetiva mas dialogicamente inter-subjetiva⁴¹. Em "Inscrevendo o Espaço Ético: Dez Proposições sobre Morte, Representação e Documentário"⁴², debruça-se sobre questões éticas relativas à presença na tomada do que estamos chamando de sujeito-da-câmera. Desenvolve, neste artigo, uma espécie de tipologia da presença na

³⁸ Abordo de modo mais detalhado a imagem-intensa da violência e sua utilização pela mídia em "Imagem Traumática e Sensacionalismo". IMAGENS, nº2, agosto 1994.

³⁹ Nichols, Bill. *Representing Reality*. op.cit. Ver Capítulo VIII "Representing the Body - questions of meaning and magnitude", pgs 229/266.

⁴⁰ Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye - a phenomenology of film experience*. Princeton, Princeton University Press, 1992.

⁴¹ Sobchack, Vivian. idem, ibidem, pg 24.

⁴² Sobchack, Vivian. "Inscrevendo o Espaço Ético: Dez Proposições sobre Morte, Representação e Documentário". Texto presente nesta coletânea. (VER PAGINAÇÃO).

tomada, bastante influente na teoria do documentário. Nichols a retoma literalmente no capítulo dedicado à ética em *Representing Reality* ("Axiographics: Ethical Space in Documentary Film")⁴³. Podemos sentir em ambos autores a sensibilidade para com a imagem-intensa e a questão da presença na tomada, sensibilidade que permite a exposição da dimensão da questão ética em toda sua evidência.

A noção de "corpo" na tomada percorre o pensamento de Nichols e marca a proximidade de suas primeiras formulações com o campo da fenomenologia. Em *Representing Reality* a indicialidade corporal surge configurada em unidade subjetiva: "O documentário exige a presença do corpo. Ele possui uma implacável demanda de *habeas corpus*. Como em nosso sistema jurídico, o discurso documentário exige o princípio de que devemos estar presentes, com o corpo"⁴⁴. Esta noção de 'corpo presente', quando potencializada pela intensidade (Nichols usa o termo 'extraordinário'), é trabalhada pelo autor através do conceito de 'magnitude', conceito com viés marcadamente fenomenológico. A 'magnitude' da imagem documentária, refere-se ao que estamos chamando 'intensidade', conforme esta possui a potencialidade de espalhar a aura de seu sentido pela narrativa. A 'magnitude' em Nichols (o autor inclusive refere-se, para defini-la, à barthesiana dimensão 'obtusa' da imagem fotográfica) é o que perfura a camada da enunciação propriamente ("argumentar, persuadir, convencer, se dirigir a, parecer resolver contradições"), para estourar, na intensidade da vida, no colo do espectador: "Questões de magnitude referem-se à nossa experiência do texto e não à sua estrutura formal ou cognitiva"⁴⁵. Questões de magnitude referem-se à imagem do extraordinário: "A magnitude envolve um tipo diferente de engajamento. O conceito mantém-se no nível do emocional, experimental, visceral. Estamos nos referindo a uma vivificação [intensidade da vida] que permite tornar efetivamente experimentado o que na representação é só aludido"⁴⁶. O corpo possui uma característica que o define antes de todas outras: sua mortalidade. O corpo mortal experimenta o limite de sua condição, na circunstância em que sua experiência de vida é tencionada pela proximidade da

⁴³ Nichols, Bill. *Representing Reality*. op. cit. pgs 76/106.

⁴⁴ idem, ibidem, pg 232

⁴⁵ idem, ibidem, pg 232.

⁴⁶ idem, ibidem pg 234.

morte. A situação extraordinária da imagem-intensa atinge aqui sua "magnitude" maior.

As detalhar os dilemas determinados pela representação da intensidade no documentário, Nichols segue de perto a trilha delineada por Sobchack em "Inscrevendo o Espaço Ético". Nichols e Sobchack aproveitam as condições excepcionais que cercam a imagem da circunstância da morte, como base para o estabelecimento de balizas éticas que vão sustentar a representação no campo documentário. Trabalham com o conceito de 'visão'/'olhar' para analisar diferentes modos de presença na tomada e de 'experiência' espectral face à imagem da morte. Para Nichols, as diferentes posturas da subjetividade na tomada, são "diferenças que podem ser ilustradas considerando o olhar da câmera em categorias antropomórficas"⁴⁷. Para Sobchack, a 'visão' define-se como "inscrição da atividade visual do cinegrafista", sendo que "aponta reflexivamente para um corpo vivo que ocupa um espaço concreto e o molda, com outros corpos, em relações sociais concretas que descrevem uma estrutura moral. A visão possui simultaneamente uma localização subjetiva, sendo objetivamente visível ao escrutínio e ao julgamento ético de outros sujeitos corporificados e de olhar intencional (...)"⁴⁸.

A 'visão', portanto, é a maneira pela qual o sujeito que sustenta câmera, abre-se, interage, para/pelo mundo em situação de tomada, na eclosão da intensidade extraordinária. As diferentes posições do sujeito-da-câmera são caracterizadas em seis tipos (formas gerais de se estar, de se agir, na tomada): 'acidental', 'impotente', 'ameaçada', 'intervencionista', 'humanitária' e 'profissional'. Esta tipologia aparece (tanto em "Inscrevendo o Espaço Ético", quanto em *Representing Reality*), descrevendo a presença do sujeito-da-câmera na tomada da imagem-intensa e, particularmente, na tomada da morte. Estes tipos podem ser pensados de uma maneira mais ampla, apresentando um panorama resumido da evolução histórica da questão ética no documentário. Neste panorama podemos sentir a dominância do ponto de vista participativo-reflexivo.

⁴⁷ idem, ibidem, pg 82.

⁴⁸ Vivian. Sobchack, Vivian. "Inscrevendo o Espaço Ético: Dez Proposições sobre Morte, Representação e Documentário". op.cit., pg 23 minha versão (VER PAGINAÇÃO NA COLETÂNEA).

a) a posição acidental

Na tipologia Nichols/Sobchack da presença na tomada, o termo "olhar acidental" define o primeiro tipo de presença face à imagem-intensa/da morte. Sua ocorrência pode ser localizada na passagem da imagem-qualquer para a imagem-intensa, conforme trabalhamos atrás. No olhar acidental, o sujeito-da-câmera está imerso na circunstância qualquer do mundo em seu transcorrer, quando o extraordinário subitamente eclode. Este sujeito não sai em busca da imagem do extraordinário, nem se propõe encontrá-la. O extraordinário simplesmente surge em sua frente. Esta imprevisibilidade, para além da intencionalidade do sujeito na tomada, é um dos paradoxos da constituição da subjetividade maquínica do sujeito-da-câmera. A câmera pode captar aquilo que o sujeito não espera. O sujeito-da-câmera pode expressar o que o sujeito que sustenta a câmera não percebe. Independência e imprevisibilidade andam juntas no olhar acidental. Já mencionamos atrás exemplos da expressão acidental do sujeito-da-câmera, seja quando a dimensão 'qualquer' eclode em intensidade/horror, exponenciando a angústia própria ao transcorrer indeterminado do acontecer (o Boeing entrando nas torres), seja quando o indeterminado configura-se em comicidade, ao criar constelações de ações imprevisas (a imagem "cacetada").

O horizonte ético que está por detrás da fruição espectral do "olhar acidental" se aproxima do horizonte ético do cinema-direto, conforme descrito atrás. Encontra-se embasado em uma ética que envolve o recuo do sujeito-da-câmera. Dentro do recorte marcado pelos valores reflexivo-participativos, Nichols vê neste recuo e na "ética do olhar acidental" apenas uma "ética da curiosidade", "uma baixa ordem ética, com certeza, mas uma ética intimamente relacionada a concepções culturais específicas de conhecimento e saber"⁴⁹. Bastante crítico, analisa a ética deste "olhar" como inerente "a uma ética da curiosidade que pode levar a uma patologia (...) colorindo o olhar com tonalidades de voyeurismo, sadismo, masoquismo ou fetichismo"⁵⁰. Seria esta crítica, significativa da distância que a reflexão do autor abre para com o campo da imagem 'direta'? O recuo da subjetividade marca a

⁴⁹ Nichols. Bill, op. cit., pg 83.

⁵⁰ idem, ibidem, pg 83.

independência da constituição da imagem acidental, com relação à intencionalidade do sujeito na tomada. A postura na tomada que permite a expressão do olhar acidental é caracterizada como portadora de "mórbida fascinação". 'Mórbida', pois atraída pelo horror e pela dor (pela morte) de outrem; 'fascinada' pois compõe uma posição espectral que sente atração na expressão do horror pelo horror, constelando-se para si. Configuração no limite automática (pois acidental), sem que o sujeito-da-câmera tenha estabelecido algum tipo de baliza ética em sua interação com a circunstância da tomada para expressá-la. Este 'para si' do horror encontra sua medida adequada na fruição cruel/voyeurista do espectador.

b)a posição impotente

O segundo modo da tipologia Sobchack/Nichols define uma posição de impotência: o sujeito-da-câmera ainda está longe do evento extraordinário, mas progressivamente desloca-se da posição voyeurista. Encontra-se, na realidade, impedido de uma aproximação maior e o embate com a circunstância da tomada delinea-se de modo mais "participativo" (o que é avaliado positivamente por Nichols). Existe uma circunstância concreta do mundo (de perigo ou dificuldade), que impede uma intervenção efetiva do sujeito-da-câmera, fazendo com que este se mantenha à distância. A distância do sujeito-da-câmera do evento extraordinário é expressa através de procedimentos estilísticos como o uso do zoom, planos gerais e lentes para grande distância. O quadro é geralmente fixo, em sua distância. Sobchack cita a filmagem de execuções legais onde o cinegrafista está impedido por lei de intervir. A dimensão ética da não intervenção é sustentada de um modo distinto daquele presente no discurso do cinema-direto. O sujeito-da-câmera não se propõe intencionalmente à não intervenção, mas está obrigado a ela. Nichols frisa nesta postura a existência de obstáculos que impedem qualquer intervenção mais efetiva, configurando a impotência através da distância e de uma 'ética da simpatia'. A impotência não é neutra, mas opta pelo recuo, de modo que a presença do sujeito-da-câmera na circunstância extraordinária possa ter solução de continuidade, com o mínimo de turbulência possível. As imagens que nos mostram Rodley King sendo espancado, ou as imagens das arbitrariedades praticadas pela polícia paulista na

Favela Naval, são exemplos de "olhar impotente". A ética do cinema-direto não é a ética do "olhar impotente" mas está próxima. Na realidade, o cineasta do direto não é constrangido à impotência mas opta conscientemente por esta alternativa, numa espécie de metodologia estilística que configura uma distância impotente. A impotência do direto é uma 'simpatia'. Sua impotência é uma forma de intervir no que filma, pois o cineasta faz a opção estilística de ter as mãos amarradas. Nesse caso, não haveria o fator 'constrangimento' aludido no olhar impotente por Sobchack. Do 'constrangimento' à 'simpatia' vai a distância que marca o posicionamento ético de Nichols/Sobchack com relação à posição impotente.

c) a posição ameaçada

A postura impotente é definida pela distância do sujeito-da-câmera com a dimensão extraordinária na qual se vê inserido. Quando esta distância (que possibilita também a segurança física daquele que sustenta a presença da câmera) é negada pela proximidade inquietante da morte ou do perigo, a posição impotente transforma-se na posição 'ameaçada', terceira posição da tipologia. O sujeito-da-câmera 'ameaçado' expressa sua presença em situação de risco de vida ao sujeito que o sustenta. Imagens em situação de guerra são características desta postura. Uma imagem forte da postura ameaçada é a do cineasta argentino Jorge Müller filmando sua própria morte em *Batalha do Chile* (1974/79) de Patricio Guzman. O olhar ameaçado ainda mantém o recuo, mas oferece a própria integridade física como ponte para a figuração desafiadora de sua presença. A proximidade com o extraordinário, ou com a morte, é intensa. Os traços estilísticos são a câmera tremida, fora de foco, rápidos deslocamentos, elipses, interrupções na imagem. No caso da morte de Jorge Müller, o fim da presença de seu corpo, enquanto sujeito que interage com a circunstância de sua morte, coincide com o fim da imagem, enquanto expressão do sujeito-da-câmera. Esta é a integração plena, a maior possível, entre sujeito e sujeito-da-câmera, e ocorre no momento de intensidade máxima da imagem, o da figuração da morte. Revela a curva assíntota de não coincidência entre estes dois "sujeitos", conforme existe em toda imagem-câmera, mas que aqui tragicamente compõe o momento em que se tocam: morte do sujeito e morte do sujeito-da-câmera, coincidindo no fim da imagem.

d) a posição intervencionista

O corpo ameaçado na tomada, abre espaço para o detalhamento da ética participativo-reflexiva. O corpo ameaçado rompe com o recuo das posições anteriores e instaura-se plenamente, enquanto vítima, na posição participativa. A passividade, própria à posição de vítima, não pode aqui ser eticamente criticada. Como o próprio Nichols coloca, na posição ameaçada "o que legitima a continuidade da tomada, apesar do perigo, é uma ética da coragem"⁵¹. A posição 'ameaçada' é, portanto, o primeiro degrau para o estabelecimento das posições seguintes ('intervencionista', 'humanitária', 'profissional') que satisfazem mais diretamente o quesito 'participação' da ética contemporânea. Dentro deste eixo, é interessante notar a diferenciação Sobchack/Nichols na abordagem da quarta posição: a 'intervencionista'. Em Nichols, a imagem da morte de Müller é citada dentro do conjunto de imagens que portam um 'olhar' ameaçado. Sobchack cita também esta imagem (a partir de uma bela passagem de Bela Balázs, sobre morte e indeterminação, escrita pelo autor ainda sob o impacto da morte de cinegrafistas na I Guerra Mundial⁵²), mas já a caracteriza como exemplo de 'olhar interventivo'. Nichols parece ser mais rígido na composição do campo interventivo, pois nesta posição já está plenamente delineada a ética participativo-reflexiva que constitui o centro das preocupações. Para o recorte fenomenológico de Sobchack, o olhar que o ser morrendo lança sobre aquele que o mata, já é propriamente uma intervenção, na medida em que figura sua expressão.

Na dimensão 'interventiva', o campo ético constela-se plenamente numa tematização abrangente, caracterizando a sensibilidade de nossa época. Boa parte do questionamento epistemológico da antropologia visual sobre a questão do

⁵¹ idem ibidem, pg 84.

⁵² Transcrevo a citação de Balázs: "(Essa questão) do destino do artista criativo é (...) um fenômeno novo na história cultural, específico da arte do cinema. A apresentação da realidade por meio do filme cinematográfico difere essencialmente de todos os outros modos de apresentação porque a realidade, que está sendo apresentada, ainda não se completou: ela está sendo construída à medida que se prepara a apresentação. O artista criativo (...) está presente ao próprio acontecimento e participa dele. (...) O operador da câmera se encontra, ele próprio, na perigosa situação que vemos em sua tomada e de forma alguma tem certeza de que sobreviverá para ver seu filme. Até que a fita chegue ao fim, não temos como saber se será concluída. É esse tangível 'estar presente' que confere ao documentário a tensão peculiar que nenhuma outra arte consegue produzir". in Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Nova York, Dover, 1970, pg 170/171.

documentário (ou melhor, boa parte do questionamento epistemológico da antropologia visual sobre a metodologia em seu campo de trabalho), gira em torno dos dilemas abertos pela posição interventiva. A antropologia visual exerceu uma forte influência na ética dominante no documentário do final de século, ao deslocar para este campo, ainda pouco maduro, uma metodologia de análise voltada para temas bastante estudados da epistemologia das ciências humanas, buscando questionar regras de apreensão científica de seu objeto. Inicialmente definindo paradigmas para a constituição de um saber preciso do outro, e, depois, ao ostentar repetidamente sua insatisfação em torno da constituição do próprio eixo subjetivo, numa espécie de má-consciência epistemológica.

O dilema interventivo também é caro à ética do profissional caracterizado por atuar na circunstância da tomada: o repórter/cinegrafista jornalista. Abandonar o corpo do sujeito-da-câmera para interagir, sem ele, com o mundo, é uma opção radical para o sujeito que sustenta a câmera. A dimensão interventiva se caracteriza neste corpo-a-corpo cerrado com o mundo em situação extraordinária. A questão ética coloca-se na "incorporação" do sujeito-da-câmera: coloca-se para o corpo, propriamente, enquanto sustentáculo para a corporificação maquínica do sujeito-da-câmera, em sua forma de 'lançar-se para' e 'receber pelo' olhar do espectador. Jean Rouch possui um termo interessante para descrever o extremo desta incorporação na dimensão interventiva: o cine-transe. No transe, a intencionalidade do sujeito-da-câmera desaparece em sua fôrma maquínica, mesclando por inteiro sua subjetividade pelo transe de outrem, que percebe e expressa. Rouch é o diretor que coloriu, com as cores contemporâneas, a dimensão participativa no documentário, e as levou até a extremidade. O conceito de "transe" aponta para este percurso.⁵³

e) a posição profissional

Dentro do eixo interventivo, duas posturas são nomeadas, particularizando a participação do sujeito-da-câmera: a 'profissional' e a 'humanitária'. Trata-se, na realidade, de sistemas de valores que cercam e sustentam a intervenção na tomada da imagem-intensa, no paroxismo da situação de morte. A intervenção 'profissional' está

⁵³ Em *Documentary Film Classics* (Cambridge, University of Cambridge Press, 1997), um livro bastante marcado pela ideologia participativo-reflexiva, William Rothman nos apresenta uma interessante abordagem do conceito de 'transe' em Rouch.

modulada por uma ética própria a um conjunto de agentes que atua de acordo com princípios diferenciados, aceitos consensualmente pela sociedade. Do mesmo modo que temos uma ética particular para a ação de médicos, padres ou advogados, temos uma ética que flexibiliza a presença do sujeito-da-câmera jornalista na tomada. No caso do profissional de jornalismo, a ética para a ação na tomada intensa é particularmente delicada. Citamos uma questão ética determinante para o sujeito-da-câmera jornalista, que não se coloca da mesma maneira para outros: filmar ou salvar? Filmar aquele que morre, proporcionando sua inserção/denúncia nos meios de comunicação de massa, ou abandonar a incorporação da câmera e a profissão, fornecendo o copo de água que irá lhe salvar. O fechamento da ética em um conjunto de valores normativos facilita esta ação, do mesmo modo que a isola, através da noção de profissionalismo. O jornalista, respondendo à ética profissional, é regido por um conjunto de expectativas de condutas que tem um contexto maior por detrás, determinado pela constituição dos meios de comunicação de massa e seu papel na sociedade. Na medida em que não está mais interagindo com a circunstância extraordinária enquanto indivíduo, mas enquanto membro pago para fazer funcionar uma estrutura maior, está sujeito às regras desta, definidas em sintonia com a dimensão socialmente aceita da instituição 'jornalismo'. Mas as fronteiras nem sempre são claras e o posicionamento ético do jornalista pode ser bastante polêmico. Sobchack, em seu artigo, transcreve, de modo crítico, declarações de jornalistas que acreditam estar além do bem e do mal em sua missão. O dilema nos coloca dentro das contradições que a ética participativo-reflexiva prima por denunciar, a começar pela ilusão do posicionamento neutro ou objetivo do sujeito-da-câmera na tomada: “Sempre desconsidere os acontecimentos que estava cobrindo. Estava ali apenas para registrar os fatos, não para pensar sobre eles.” ou “Quando está filmando alguma cena horrível, você tem que deixar de lado seus sentimentos humanos; tem que se preparar psicologicamente para cobrir a notícia e ignorar seus sentimentos pessoais”.⁵⁴ A idéia de que se pode "apenas registrar os fatos", relacionando-se estritamente com o conjunto ético de normas profissionais, é considerada pueril pela postura que aponta

⁵⁴ in Vivian Sobchack, op.cit. pg 31 minha versão digitada, PAGINAÇÃO NA COLETÂNEA,

para a necessidade de se pensar, em termos de valores, a inevitabilidade da interferência na tomada.

f) a posição humanista

A crítica à possibilidade de uma dimensão estritamente objetiva (ou profissional) do 'olhar jornalístico', coincide com o recorte analítico utilizado para valorizar a posição 'humanista'. Próximo da posição 'impotente', a posição 'humanista' adquire dimensão participativa por não se restringir ao registro da intensidade, mas ser construída através da crítica ou modulação humanista do horror. Seu ponto ético advém da certeza que o sentimento de empatia com a desgraça alheia deve coibir qualquer prazer esportivo, cerceando o contato com a imagem-intensa. A intensidade da morte, sendo fruída de per si, faria a 'posição humanista' escorregar para a 'posição acidental', ou mesmo 'impotente', incidindo na postura cruel/voyeurista do espectador e na carga ética negativa que esta carrega para os autores analisados. Através do humanismo, a intensidade pode ser modulada na representação progressiva e gradual da morte. A extensão do tempo permite a proximidade e o estabelecimento de uma postura de "respeito e simpatia em relação àqueles que morrem"⁵⁵. A presença cotidiana do sujeito-da-câmera na situação progressiva da morte, abre espaço para a dimensão humanista ao sobrepor, à experiência da dor do outro, uma presença que não tem interesse esportivo no espetáculo da intensidade. Em *Nick's Film - Lightning Over Water* (Wim Wenders e Nicholas Ray, 1980), Wenders acompanha durante meses, em Nova York, a morte progressiva do diretor Nicholas Ray, vítima de um câncer. A representação dos últimos dias de Ray é forte e não nega a dimensão extraordinária do que está acontecendo. No entanto, através do acompanhamento mais extenso, no tom poético/saudosista que cobre a presença da equipe na vida cotidiana do diretor americano, está constelada a dimensão humanista que emoldura a imagem da morte e torna ética sua experiência.

A fruição da imagem-intensa por sua intensidade mesma, como curiosidade voyeurista ou sensacionalismo, nos conduz ao espectador cruel, nos conduz à questão ética da obscenidade, conceito trabalhado por André Bazin para designar os perigos

⁵⁵ idem, ibidem. VER PAGINAÇÃO, pg 28 digitado.

próprios à fruição desta imagem⁵⁶. É nítida a proximidade de Sobchack com este autor, na valoração da coloração humanista. A postura humanista é a brecha possível, antevista pela ética do "recuo", para possibilitar a experiência da imagem-intensa. Dentro de uma abordagem mais marcada pela exigência participativo-reflexiva (caso da análise de Nichols), a postura 'humanista' perde espaço para a valorização da ação 'intervencionista'. Como Bazin ainda não vislumbra o continente da dimensão participativa (ou não sabe ainda valorar a postura intervencionista), restringe a ética da fruição da imagem-intensa à demanda pela postura humanista. É ela que cria densidade para liberar o espectador da carga voyeurista. Por que é obsceno assistir uma morte todas as tardes? Ou, porque é obsceno olhar para a imagem de japoneses suicidas, mortos em um abismo submarino⁵⁷? Seja pela repetição da imagem, seja pela ausência de justificação moral ou estética, a fruição da imagem intensa por ela mesma, nos transforma em meros necrófilos. O espetáculo, a estética, pode ajudar a carregar o caminhão do humanismo, modulando a intensidade "obscena" (caso da morte do toureiro, na arena, em *A Corrida dos Touros* de Pierre Braunberg, 1949). Não se trata de uma estética da morte, mas da morte com um motivo estético: a morte sublime propriamente. A posição humanista face ao extraordinário da morte permite a definição de uma camada altruísta que conforma o sublime na intensidade, para além do abjeto e do horror.

IRAQUE, IMAGENS-INTENSAS PARADIGMÁTICAS E A DOR DOS OUTROS

Em *Diante da Dor dos Outros*⁵⁸ (2003), Susan Sontag estabelece uma autocrítica explícita à idéia (debitada à época em que escreveu *Ensaio Sobre a Fotografia*⁵⁹, 1977) de que "os martírios da guerra, graças à tevê, se transformaram na banalidade de todas as noites"⁶⁰. Lembra de sociedades nas quais a sensação de

⁵⁶ Ver Ramos P. Fernão. "Bazin Espectador e a Intensidade na Circunstância da Tomada". Revista IMAGENS, nº 8, maio/agosto 1998.

⁵⁷ Ver Bazin, André. *Information ou Nécropagie*. RADIO, CINEMA, TV, nº408, 10/11/57.

⁵⁸ Sontag, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. Particularmente sobre as fotografias e vídeos de prisioneiros iraquianos sendo torturados por americanos, Sontag publicou o artigo "Diante da Tortura dos Outros" (O Estado de S. Paulo, 06/06/2004, Caderno 2, pg 6 e 7).

⁵⁹ Sontag, Susan. *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, Dom Quixote, 1986.

⁶⁰ Sontag, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. op.cit., pg. 90.

banalidade é impossível, devido à proximidade com os fatos: "dizer que a realidade se transforma num espetáculo é de um provincianismo assombroso"⁶¹. *Diante da Dor dos Outros* marca uma posição de ruptura com alguns postulados da ideologia pós-moderna, dentre eles a noção de que vivemos em uma "sociedade do espetáculo", que reduziria a intensidade e a capacidade de designação das imagens a uma espécie de grande simulacro. No centro da autocrítica de Sontag, está a noção de que estas imagens continuam, sim, a possuir o frescor de sua intensidade e a provocar indignação, mesmo quando submetidas a condições de forte reprodutibilidade técnica. A ética pós-moderna, enfatizando o esvaziamento de sentido na representação pela proliferação da reprodutibilidade, realçou o esgotamento do edifício epistemológico moderno-iluminista, apontando para a impossibilidade da edificação de um sujeito do saber num reino onde sombras e simulacros se equivalem. As análises da imagética-câmera mais fechadas com esta ideologia tendem a realçar este aspecto, em um embate com a evidência indicial e a intensidade da presença do sujeito-da-câmera. Este esforço é nítido na bibliografia sobre a imagem fotográfica (Dubois⁶², Schaeffer⁶³, Machado⁶⁴, Lier⁶⁵), que a partir da primeira metade dos anos 80 dedicase a diluir as evidências indiciais da imagem através de tortuosas análises desconstrutivistas. Sontag (*On Photography*, 1977⁶⁶) e Barthes (*La Chambre Claire*, 1980⁶⁷), em função talvez do pioneirismo, possuem uma sensibilidade que se abre com menos resistência à intensidade da imagem-câmera⁶⁸. Pode-se sentir na reflexão recente sobre a imagem um certo esgotamento da sensibilidade pós-modernista, conforme presente no conceitual desenvolvido por Baudrillard, nas pegadas de Lyotard e outros. É significativa a constatação deste fato em Sontag, pensadora influente que esteve em sintonia com o discurso pós-modernista sobre a imagem,

⁶¹ idem, ibidem, pg 92.

⁶² Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas, Papirus, (original 1990).

⁶³ Schaeffer, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas, Papirus, 1996. (original publicado em 1987)

⁶⁴ Machado, Arlindo. *A Ilusão Especular - introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

⁶⁵ Lier, Henri Van. *Philosophie de la Photographie*. Paris, Les Cahiers de la Photographie, 1983

⁶⁶ Sontag, Susan. *On Photography*. Londres, Penguin Books, 1977.

⁶⁷ Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

⁶⁸ No caso do cinema, a influência do pensamento deuleuziano confere mais nuances ao debate sobre a força indicial da imagem-câmera cinematográfica, particularmente em Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas, Papirus, 1997; e Aumont, Jacques. *A Imagem*. Campinas, Papirus, 1993.

quando este batia pleno vento, redobrado pela ascensão das mídias digitais e dos novos horizontes da reprodutibilidade técnica.

As imagens que permeiam a mídia contemporânea sofrem de modo particular o efeito da reprodutibilidade técnica e da proliferação imagética. São imagens que denomino "imagens-intensas paradigmáticas", compondo o núcleo da dimensão imagética de nosso tempo. Unem reprodutibilidade técnica, em escala antes inimaginável (de Benjamin a Baudrillard), com as características indiciais da intensidade, detonadas pela presença do sujeito-da-câmera na circunstância da tomada. As imagens-intensas paradigmáticas tendem a possuir forte intensidade, o que singulariza e destaca a confluência extraordinária (e súbita) de ações que levam à sua constituição. O forte impacto das imagens dos eventos de 11/9 nos Estados Unidos deu nova dimensão a um processo em curso cada vez mais marcado, desde a década de 1960. A reprodução acentuada não dilui a capacidade da imagem-intensa paradigmática de apontar para a circunstância de sua tomada: quantas vezes já vimos o Boeing entrando no WTC e explodindo?; quantas vezes já vimos o jovem chinês desviando uma coluna de tanques?; quantas vezes já vimos o carro de Senna espatifar-se contra um muro?; quantas vezes já vimos o general-de-brigada vietnamita Nguyen Ngoc Loan atirando na cabeça do vietcong?; quantas vezes já vimos Rodley King sendo espancado?; quantas vezes já vimos a manifestação de sem-terra no Pará sendo alvejada por tiros?; quantas vezes já vimos a imagem da soldado Lynndie England fazendo sinal de positivo ao mostrar o corpo nu de prisioneiros iraquianos? A reprodução sistemática destas imagens interage com as instituições de nossa sociedade, cada vez mais relacionadas à capacidade da imagem-câmera designar, apontar, para a circunstância da tomada. A análise desconstrutivista roça apenas a superfície, ao insistir na dimensão discursiva e aberta à manipulação, das imagens-câmera.

O núcleo da dimensão social destas imagens está na mediação da máquina câmera e, em particular, na singularidade da dimensão da tomada, em sua característica de apreender a marca do traço do mundo. Nosso posicionamento ético em relação a estas imagens dá-se no interior deste círculo. Pensar a imagem no contrapelo da ideologia desconstrutivista exige um esforço extra. Na realidade,

contrariando expectativas, a nova constituição digital das imagens-câmera não veio abalar sua dimensão indicial, nem diluir a dimensão da presença na circunstância da tomada. Acentuou fortemente sua reprodutibilidade, abrindo a veiculação digital (internet, por exemplo) para sua circulação, mas pouco influenciou sobre seu estatuto social, de expressão da marca/traço daquilo que ocorreu na circunstância da tomada. A expressão da circunstância da tomada na imagem, dimensão inaugurada historicamente pela máquina câmera, manteve suas características estruturais inabaláveis na mídia digital. Socialmente, a imagem digital pode ser manipulada, do mesmo modo que a imagem fotográfica sempre pôde. A diferença quantitativa não se transformou em um traço qualitativo. Efetivamente, não se configurou a proximidade, antevista em vários ensaios, entre a imagem-câmera com suporte digital e a imagem pictórica. A imagem-câmera digital é, em seus usos e em sua função social, uma imagem fotográfica, possuindo a mesma singularidade própria destas imagens: a dimensão da tomada. Ao se revoltar com o que expressam as recentes imagens de prisioneiros iraquianos, quem se lembra que foram feitas com câmeras digitais? A reprodução acentuada das imagens-câmera (seja qual for o suporte no qual o mundo deixa seu traço) não dilui de modo automático seu conteúdo, instaurando uma dimensão de imagens designando apenas imagens. Reprodutibilidade técnica e dimensão indicial são estruturas que não estão diretamente relacionadas, nem variam em proporcionalidade inversa.

A reprodução intensa das imagens de Rodney King sendo espancado pela polícia de Los Angeles não diminuiu a capacidade destas imagens de designar uma circunstância na tomada, considerada ultrajante. Meses após sua divulgação, estas imagens, reproduzidas a cada telejornal, provocaram um grande tumulto social, ao não ter seu conteúdo interpretado corretamente em um julgamento, segundo a grande maioria da população negra que patrocinou esta revolta. O fato da imagem-câmera, como qualquer outra imagem, ser aberta à interpretação (ou à falsificação) não possui relação direta com o fato de ser constituída em situação de tomada, através da presença do sujeito-da-câmera. A dimensão da tomada (e o traço que dela emerge, com forma reflexa), que permite o espectador lançar-se à sua circunstância, não anula a possibilidade de interpretação desta imagem. Esta interpretação continuará

dependendo da leitura que este espectador fará da expressão desta tomada. A sobreposição entre duas estruturas distintas (leitura/interpretação, de um lado, e marca da presença na tomada, de outro) acaba por levar a uma das falácias mais persistentes do pensamento contemporâneo sobre a imagem: a de que a evidência da dimensão indicial implicaria na negação da interpretação. Também aqui temos duas dimensões da análise (índice e interpretação) que não caminham de mãos dadas.⁶⁹ O trabalho de interpretação que sofre uma imagem pictórica é bastante diferente daquele que pode sofrer uma imagem-câmera e esta diferença chama-se 'tomada'. Um desenho de King sendo espancado (ou dos sem-terra sendo alvejados), realizado por uma testemunha oculta de crédito, dificilmente levaria alguém aos tribunais. Caso levasse, e fosse interpretado como mostrando, não um espancamento, mas apenas uma reação dos policiais (argumento da defesa no processo de King), dificilmente provocaria comoção social. O fato de serem possíveis distintas interpretações da imagem-câmera, não contradiz, portanto, seu caráter indicial: King esteve lá, na circunstância da 'tomada', deixando seus traços para e pela experiência do espectador. É sobre esta dimensão designativa (a imagem-câmera pode apontar, como o fazem algumas partículas da língua) que parte o diferencial interpretativo. A interpretação de uma imagem-câmera está então carregada de um fator diferencial, na raiz da comoção que provoca: ainda que venha a ter o mesmo formato ou aparência de um desenho, a imagem-câmera traz em si a marca de uma presença, a do sujeito-da-câmera na tomada. O diferencial, na soma, é qualitativo, e tira da subtração zero da forma, a marca da presença. E esta marca tem tamanha intensidade que leva a crítica desconstrutivista a enganar-se, sentindo necessário negar a dimensão indicial para poder abrir a imagem à interpretação.

A mídia contemporânea globalizada é, em sua essência, composta pelo que estou chamando de 'imagens paradigmáticas da intensidade'. A partir de abril de 2004, começaram a ser divulgadas fotos que conformaram uma nova série de imagens-intensas paradigmáticas, provocando a comoção social que lhes é particular. São fotos e vídeos de iraquianos sendo torturados na prisão de Abu Ghraid, tomadas

⁶⁹ Sobre relação entre indicialidade e interpretação no caso Rodney King, ver o interessante artigo de Bill Nichols, "The Trial and Tribulations of Rodney King". in Nichols, Bill. *Blurred Boundaries - questions of meaning in contemporary culture*. Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

por recrutas e agentes do serviço secreto norte-americano. A mediação da câmera e a presença do extraordinário na circunstância da tomada, são elementos estruturais da imagem intensa. Acrescento o termo 'paradigmático' para designar sua ampla interatividade social, através da reprodutibilidade técnica. Na proliferação da reprodução, estas imagens se constituem em paradigmas das imagens originais, embora tragam para a situação paradigmática as mesmas características estruturais de sua primeira condição. O conceito de 'imagem paradigmática' deve ser entendido em seu movimento de esvaziar a dimensão de simulacro no espetáculo das imagens midiáticas, recuperando seu poder de designação (o poder lançar-se, em dupla mão, da tomada ao espectador).

O que chama a atenção, à primeira vista, nas imagens de Abu Ghraid, é o fato delas existirem. Por que a proliferação de imagens que atestam, em princípio, o que deveria estar oculto? As fotos parecem falar: "eu existo pois sustento a câmera; a dimensão da importância de minha pessoa é proporcional à minha capacidade em infligir dor aos outros e poder mostrar isso". Historicamente, quem usa capuz são os carrascos, mas aqui a situação inverte-se. Os carrascos não só tiram o capuz, mas o prazer de testemunhar sua presença na circunstância da tortura parece ser maior que o de infligir a dor. Qual o estatuto ético que podemos conferir ao prazer em provocar o horror, ou, mais difícil de responder, ao prazer em olhar o horror? Nesta última questão estamos todos nós envolvidos (e não só os agentes das tomadas de Abu Ghraid), como espectadores voluntários do horror e da dor dos outros. Sobre-determinando a compulsão à documentação, podemos adicionar nestas imagens a dimensão da 'pose'. Na pose, a circunstância da tomada é construída explicitamente para o espectador.⁷⁰ Toda imagem-câmera constitui a presença do sujeito-da-câmera pela experiência do espectador, mas na pose este movimento para o espectador é sobre-determinado pela arrumação, explícita e intencional, do espaço (luz e volumes), configurando a tomada.

⁷⁰ Devemos explicitar aqui a diferença entre pose e fraude, este último aspecto constituindo um dos pontos caros à análise desconstrutivista. Algumas das imagens de tortura no Iraque aparentemente foram fraudadas. Junto às imagens de tortura em Abu Ghraid, nos chegaram outras, envolvendo o exército britânico, provavelmente falsificadas. Indícios apontam que as fotos não foram tomadas no Iraque, mas posadas na Inglaterra. Mostram armas e caminhos que jamais estiveram naquele país. A análise da imagem-câmera é como uma pedra lisa, onde é fácil escorregar. Para percorrê-la, informações circunstanciais de sua constituição são indispensáveis. O caminho da desconstrução, no entanto, está longe de esgotar estas trilhas.

Ao contrário de outras imagens-intensas paradigmáticas de nossa época, as tomadas de Abu Ghraid não foram apreendidas através de câmeras ocultas ou pelo sujeito-da-câmera em situação de impotência, ameaçado ou através do olhar acidental. Elas foram feitas especificamente para o prazer do espectador em sua posição de voyeur, o que lhes assemelha, de modo surpreendente, tanto na forma quanto na constituição, às imagens pornográficas. Não a qualquer pornografia, mas a pornografia explícita: aquela na qual os agentes submetem-se ao que não se interpreta (a dor real ou a penetração), explicitamente oferecendo o corpo degradado para o exercício envergonhado/oculto do sadismo na posição espectral. O prazer sádico de infligir dor aos outros, não parece bastar aos agentes da tortura na tomada. A ele deve ser acrescido o prazer espectral, o prazer de se lançar ao espectador e receber seu olhar (agora cruel). O espectador é trazido explicitamente, pelo olhar do agente da tortura, em direção à câmera, para dentro da cena. É significativo que os torturados estejam encapuzados e não olhem para o espectador, configurando duplamente a construção da fruição voyeurística pela imagem. O dedo polegar para cima e o rosto risonho completam esta postura em uma espécie de cumplicidade: "venha, junte-se a nós, você é da turma do prazer, não da dor".

A questão ética que se coloca para nós espectadores destas imagens, é a de como se relacionar não só com a circunstância da tomada exibida (os corpos torturados e o prazer estampado do torturador) mas com o fato de que estas imagens foram feitas para serem olhadas. Podemos marcar distância do olhar que elas pedem (através do reclame da presença humanista na tomada do extraordinário), mas não há como negar que as fotos pedem explicitamente um espectador e nós somos este espectador, seguindo à revelia a trilha do olhar cúmplice. O sentido do polegar para cima e do olhar risonho, em contraste com a miséria e a dor, marca a distância entre dilaceramento e prazer, em uma espécie de fetichismo da intensidade. A pose permite que a intensidade da imagem seja fechada, embalada em celofane, e oferecida explicitamente como fetiche da dor do outro. Não vemos diretamente a dor, mas a experimentamos mediada pela pose que a envelope, explicitando sua composição. O olhar risonho para a câmera dos chefes-de-cerimônia da pose e o corpo de outrem negado (apenas volume de corpo, mas não rosto), compõe os pólos extremos,

permitindo, na distância das extremidades 'miséria'/'jactância', a figuração da situação espectral em totem fetichista.

O corpo sem rosto, sem olhar, não existe por/para outrem. Dentro da dialética do olhar que cerca a constituição do dispositivo-câmera, a negação do olhar é a negação, por quem sustenta a pose, do direito à imagem⁷¹. O rosto negado/degradado compõe a imagem fetiche como luva. O olhar aterrorizado, congelado no horror, pode ser aceito, mas o olhar/rosto humano para a câmera quebraria a dominação da pose pelo mestre-de-cerimônias. Ameaçaria, na realidade, pela dimensão humanista (o rosto de um homem olhando), a distância necessária para a instauração da tela do fetiche. O envelope da posição fetichista pode ser perfurado pela expressão.

A pose acentua a presença do sujeito-da-câmera incorporando, à dimensão maquínica, a evidência redobrada do corpo físico que se mostra para a câmera. É clara a distância com a noção de espetáculo, que a pose poderia indicar. A carne do mundo, na miséria de seu acontecer, está lá, exposta, e nós nos debatemos com este convite ao olhar que nos repugna. A circunstância da tomada deixou a marca traumática de seu traço: o corpo torturado e o torturador. A ação de posar exemplifica o modo do sujeito-da-câmera se lançar para e pelo espectador, possibilitando uma identificação direta com o mestre-de-cerimônias (aquele que posa e designa). A posição voyeurista exigiria um esforço maior se o mestre-de-cerimônias não estivesse lá, conformando o sujeito-da-câmera para aparar e receber o olhar cruel, no isolamento fetichista da intensidade. É ele que dá a medida do efetivo caráter ético que a visão destas imagens demanda. A posição cruel do sujeito-da-câmera, a partir da variante 'pose', não foi pensada na tipologia Sobchack/Nichols como sendo própria à posição intervencionista, em contraste à postura humanista. A dimensão da pose, na tomada intensa do corpo torturado, demonstra a experiência cruel do espectador midiático contemporâneo, com uma evidência bem mais significativa do que antes suspeitada.

As imagens de Abu Ghraid mostram o traço da tortura (este é o traço que o mundo deixou), designando também (aqui através da figuração do posar) o modo pelo

⁷¹ Ver implicações mais amplas da questão do olhar, na sutura do espaço da narrativa clássica, em Browne, Nick. "O Espectador-no-texto: a retórica de *No Tempo das Diligências*. (texto presente nesta colêânea, pgs PAGINAÇÃO).

qual a comunidade planetária se lança repentinamente a uma constelação de ações e reações extraordinárias, em situação de tomada. É através da marca do corpo torturado e sua reprodução que se constelam significados sociais mais amplos, remetendo ao contexto histórico de nossa época: a mesma prisão de Abu Ghraib e o que já significou para o Iraque, a prepotência na guerra de uma nação que se diz libertadora, a arrogância e degradação de seus jovens no trato com a alteridade, o esgotamento de um país às voltas com excesso de bens e poder. Este movimento adquire sua real dimensão ao ser pensado através do valor que, para nossa sociedade, possuem imagens com mediação de câmeras. Imagens-intensas paradigmáticas não são apenas imagens de imagens, mas trazem nelas a violência do traço, em fôrma reflexa, que caracteriza o modo de nossa época experimentar a história.

MAIS SOBRE A FRUIÇÃO DA IMAGEM-INTENSA: OBSCENIDADE E INTERDIÇÃO DE 'KAPO'

A contradição própria ao aspecto 'paradigmático' da imagem-câmera, oscilando entre intensidade e reprodutibilidade técnica, foi trabalhada por um conjunto de autores franceses, na segunda metade do século passado, tendo em seu núcleo a reflexão de André Bazin. Neles sentimos a presença da ética reflexivo-participativa batendo na porta, mas ainda hesitante. Bazin foi o grande moralista do pensamento sobre cinema e a preocupação com a questão ética é constante em seus escritos. O tema da intensidade da imagem-câmera está no núcleo desta ética e serve de fundamento para a restrita normatividade estilística do 'bom' cinema. A grande 'bête noir' do moralismo baziniano é o efeito de 'obscenidade', que eclode na imagem quando a intensidade não adquire a necessária gordura humanista. Para o crítico, a intensidade torna-se 'obscena' na transgressão da singularidade ontológica da imagem-câmera. A ontologia de Bazin é construída de modo impressionista (Bazin não era filósofo), no início de sua carreira, mas de lá podemos vislumbrar de um ponto privilegiado seu pensamento. Designa o modo que o sujeito-da-câmera, segundo terminologia que estamos utilizando, "adere", expressa, o transcorrer em sua sucessão pela e para a experiência do espectador. A noção de ontologia designa a

adesão da imagem ao mundo que transcorre, enquanto elemento que compõe inerentemente o ser da imagem-câmera, em seu modo de estar. A estilística cinematográfica, para o autor, deve oscilar dentro do leque aberto pela ontologia da imagem, leque que não é muito amplo, embora sofisticado (inclusive em sua relação com o teatro e a literatura): profundidade de campo, plano seqüência, continuidade do espaço in/off, montagem "proibida", etc. O recorte normativo de Bazin faz parte daqueles traços ideológicos para os quais nossa época está excessivamente próxima, mas já completamente distante, para dialogar de modo produtivo. Fora do leque normativo, resta a obscenidade (no caso da imagem intensa), o logro (no caso da montagem proibida), ou simplesmente o filme ruim. O paradoxo obsceno da mediação maquínica começa na apreensão do traço do instante qualquer pela máquina câmera, quando, contraditoriamente, através da reprodutibilidade técnica, a possibilidade infinita da reprodução da singularidade nega contraditoriamente a ontologia mesma desta singularidade. A expressão deste paradoxo inexistente, enquanto tal, na reprodução da imagem-qualquer. Aumenta e torna-se obsceno quando, no instante qualquer, eclode a intensidade. É na transição da singularidade para a unicidade que emerge o efeito obsceno. E o espectador da obscenidade, fruindo a unicidade sendo violada na reprodução de sua expressão ontologicamente única, é o espectador cruel.

Como em Nichols e Sobchack, também a reflexão surgida no pós-guerra francês possui na intensidade da imagem da morte seu ponto de inflexão. Ao expressar a intensidade da morte real como imagem-qualquer, como imagem singular, a imagem-câmera choca-se com o resguardo ético que se deve à unicidade ontológica da morte. Morre-se apenas uma vez, ou só se vive apenas uma vez a própria morte. A reprodução infinita daquilo que é único ao ser que morre, constitui a negação extrema do campo ético, definindo a obscenidade. Este é o grande movimento que encontramos nos fundamentos da ética baziniana e na normatividade estilística realista que promove. A proibição da montagem quando decompõe o espaço da circunstância intensa; a elegia da elipse como forma máxima de realismo (a câmera tremida e a imagem negra como índices da experiência extrema do sujeito-da-câmera); a sensibilidade para as marcas indiciais mais fortes da imagem-câmera no

cinema (o envelhecimento dos atores, por exemplo), surgem como estruturas que têm em sua raiz a valoração ética provocada pela contradição entre intensidade e reprodutibilidade da imagem.

Podemos encontrar a outra metade do paradigma da imagem intensa na designação baziniana de "pequena morte": a imagem-intensa do sexo, chamada também de "sexo explícito". Sexo real e morte real são dois extremos de intensidade nos quais a dimensão 'qualquer' da imagem-câmera perde sua "ontologia" e vê, simultaneamente, negada sua dimensão ética. Também na imagem do sexo explícito a contradição 'reprodutibilidade técnica/ontologia' dilata a camada obscena, na escala que vai da singularidade à unicidade. O espectador é cruel pois frui a expressão da intensidade em si, e para si, diretamente construída para ele pelo sujeito-da-câmera na circunstância da tomada. Enquanto na imagem da morte a camada humanista pode diluir a crueldade, compondo o campo ético (*Nicks Movie*), também no sexo explícito encontramos a gordura que acolchoa a fruição ética, através da expressão da intensidade para além do fechamento fetichista. Procedimentos artísticos/estilísticos são elementos que podem esvaziar a carga da intensidade/unicidade, compondo a expressão estética para além da obscenidade cruel (*O Império do Sentido*, Nagisa Oshima, 1976; *Filme de Amor*, Julio Bressane, 2004). De qualquer modo, a imagem do sexo explícito pode ser encenada precariamente em sua unicidade (penetração ou ejaculação), enquanto a imagem da morte, por definição, não o pode (morre-se apenas uma vez). A mítica da encenação da morte real deu origem ao chamados "snuff movies", onde supostamente estaria expressa na imagem a intensidade cruel desta "encenação".

Para o Bazin católico, assim como para outros críticos menos sutis de sua época, como Henri Agel⁷² ou Amedée Ayfre⁷³, há um outro momento de unicidade exemplar, onde a obscenidade da imagem adquire uma expressão intensa distinta: o da epifania. A epifania é uma obscenidade com sinais trocados. No banal, na dimensão qualquer da imagem-câmera, emerge o instante da 'revelação', da transubstanciação da dimensão divina, presente na forma de estar das coisas no

⁷² Agel, Henri. *O Cinema Tem Alma?* Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1963.

⁷³ Ayfre, Amedée. *Cinema et Mystère*. Paris, Cerf, 1969.

mundo. A expressão maquínica e a dimensão da reprodutibilidade técnica, não violam aqui a constituição ontológica da imagem-câmera. Pelo contrário, através da conformação maquínica do qualquer, abre-se a porta da expressão inefável da Presença. Nos primeiros teóricos do cinema, como Jean Epstein⁷⁴ ou Béla Balazs⁷⁵, encontramos uma sensibilidade similar, que vê na expressão da presença do sujeito-da-câmera (na imagem transfigurada pela fôrma da câmera) a revelação da 'alma' do mundo pelo cinema, revelação carregada pela marca do deslumbramento com a nova imagem (a noção de fotogenia cresce neste fundamento). No pós-guerra, o sistema de crenças do catolicismo parece descer sobre esta sensibilidade mais abertamente animista. A alma das coisas, agora, é transsubstanciação e a Presença do sujeito-da-câmera é experimentada como Revelação.

A reflexão sobre os limites éticos da intensidade na imagem permanece, até o final do século XX, sendo trabalhada dentro do intervalo da 'obscenidade' baziniana. Da nova geração, Jacques Rivette é quem se mantém mais próximo do mestre, criando um termo, 'travelling de Kapo', bastante útil (e popular) para designar o campo ético na imagem intensa. Seu argumento é conhecido⁷⁶: em *Kapo* (*Kapò*, 1960), Gillo Pontecorvo dirige um movimento de câmera esteticista (um travelling), quando a intensidade da imagem (mostrando a encenação de um prisioneiro eletrocutado em uma cerca de campo de concentração) exige circunspeção. Para Rivette, a imagem da morte deve ser experimentada através do "temor e tremor". É a partir do paradigma de Kapo, que Godard irá formular sua conhecida frase de que um travelling é, antes de tudo, um assunto de moral (frase que evolui, em sua relatividade anos 60, para a asserção estampada em *Vent d'Est* (1969): "ce n'est pas une image juste mais juste une image"). Pascal Bonitzer, em um texto de 1976⁷⁷, no qual podemos notar a influência da sensibilidade barthesiana, aponta uma "mancha obscena do real" na fotografia de um adepto do budismo se auto-imolando para protestar contra a guerra do Vietnã, ou na foto de uma jovem seminua olhando aterrorizada para uma câmera no gueto de Varsóvia. Seguindo esta linha, Bonitzer

⁷⁴ Epstein, Jean. *Le Cinématographe vu de l'Etna*. in Epstein, Jean. *Écrits sur le Cinéma*. vol 1, op.cit.

⁷⁵ Balazs, Béla. *L'Esprit du Cinéma*. Paris, Payot, 1977.

⁷⁶ Rivette, Jacques. *De l'Abjection*. CAHIERS DU CINÉMA n° 120, junho 1961, pg 54/55.

⁷⁷ Bonitzer, Paschal. *La Surimage*. CAHIERS DU CINÉMA n°270, setembro/outubro 1976, pg 29/34.

retorna ao conceito obsceno/cruel de Bazin para afirmar que "toda fotografia é obscena", sendo sua particularidade relativa à capacidade de nos transmitir um "grito" do objeto. Em textos posteriores, como em *Le Grain du Réel*⁷⁸, refina este conceito, em um diálogo implícito com o recorte pós-estruturalista que se impõe progressivamente de modo hegemônico. A tensão com um conceito como 'figura', demonstra a personalidade de seu pensamento e a dívida, ainda que distante, para com a fenomenologia: "há sempre um 'grão de real', um grão de loucura, na fotografia e no cinema, que excede toda figuração"⁷⁹.

Serge Daney compõe a herança mais profícua deste pensamento com um pé na ética existencialista e que, sob a marola dos anos 60, oscila em seus paradigmas. Em *L'Écran du Fantasme*, texto escrito a quatro mãos com Bonitzer⁸⁰, Daney desenvolve dois conceitos precisos para abordar os dilemas éticos do sujeito-da-câmera na tomada, entre a crueldade voyeurista e o humanismo choramingas. São eles, o 'paradoxo-da-fera', e o seu oposto complementar, o 'complexo-de-Nero', ambos demarcando posições espectatoriais na tomada. O paradoxo-da-fera designa a ética cruel presente no que Daney define como "fetichismo da tomada". Para o espectador cruel não basta mais mostrar o leão (intensidade ética), se ele não devora o cinegrafista (intensidade a-ética)⁸¹. O paradoxo-da-fera aponta para uma posição espectatorial que delimita um 'desejo de ver' não-ético, pois não coincidente com o do sujeito-da-câmera em expressar (este, efetivamente, não pode desejar expressar sua própria devoração pela fera). A não coincidência compõe a crueldade e define a posição voyeurista na experiência espectatorial.

O complexo-de-Nero aponta para o outro lado da linha, fechando um mesmo círculo da posição espectatorial, agora em inteira sintonia com a ação do sujeito-da-

⁷⁸ Bonitzer, Paschal. *Le Grain du Réel*. in "Décadrages - Peinture et Cinéma". Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985.

⁷⁹ idem, ibidem, pg 23.

⁸⁰ Bonitzer, Pascal. Daney, Serge. *L'Écran du Fantasme*. CAHIERS DU CINÉMA, n° 236/237, pg 30/41. Texto publicado conjuntamente com Pascal Bonitzer no Cahiers e que tem as assinaturas dos dois autores em colunas distintas. Posteriormente, aparece com o título *L'Écran du Fantasme (Bazin et les bêtes)* na coletânea Daney, Serge. *La Rampe - Cahiers critique (1970-1982)*. Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1996. Na coletânea somente é publicada a coluna que leva a assinatura de Daney. Sobre vínculo Daney, Bonitzer e Bazin, ver Ramos, Fernão. "A Imagem-câmera - alguns aspectos estruturais". CINEMAIS, n°5, maio/junho 1997.

⁸¹ A frase de Bazin, na qual Daney inspira-se para definir o complexo-de-Nero e a ética cruel/voyeurista, é "il ne suffit plus de chasser le lion s'il ne mange les porteurs".

câmera. Aqui é o sujeito-da-câmera que age especificamente para conformar a intensidade e satisfazer a crueldade do espectador: por fogo em Roma para que este experimente a 'visão' de Roma pegando fogo. Neste caso, não basta o risco da morte do sujeito-da-câmera para saciar a fruição espectral cruel. Nem o degrau acima nesta linha, quando atingimos a situação descrita pelo paradoxo-da-fera: desejar que o risco se efetive e a devoração ocorra. Na crueldade-de-Nero é o próprio sujeito-da-câmera que, com sua presença/intervenção, provoca a morte na circunstância da tomada. Do voyeurismo, caminhamos para o fetichismo da intensidade. O paradoxo desta imagem é a pose, conforme analisamos nas imagens de Abu Ghraid. A soldado Lynndie England e seu companheiro Charles Graner amontoam corpos despidos, compõem quadros dantescos, encenam a crueldade da tortura para a câmera, intervindo na tomada para compor a intensidade sádica e o espectador cruel. É através de nossa cumplicidade (e nosso olhar) que realizam seu prazer. No fetichismo da intensidade, a posição voyeurista do olhar acidental descobre-se no outro extremo: a posição sádica do sujeito-da-câmera fecha a intervenção na circunstância da tomada inteiramente para o fetiche do espectador. Ultrapassada a fruição mais tímida na etapa do paradoxo-da-fera (no qual ainda nos arrependemos de ter desejado a devoração do sujeito-da-câmera - caso do espectador Bazin⁸²), a fruição fetichista do complexo-de-Nero assume plenamente o prazer com a dor dos outros. Infelizmente esta parece ser uma imagem em sintonia não somente com nossa época, mas com uma nova dimensão 'paradigmática' da imagem-câmera no mundo contemporâneo.

O mapeamento da posição do sujeito-da-câmera, entre Nero e fera, realizado por Daney, delinea um campo ético bastante similar ao traçado na tipologia Sobchack/Nichols. Impotente, ameaçado, humanista, cruel, são termos que designam a posição do sujeito-da-câmera na tomada, expressa para/pela experiência do espectador. Já na década de 1990, em um texto intitulado "Le Travelling de Kapo"⁸³, Daney volta ao tema numa sensível abordagem, desenvolvida no final de sua vida, fazendo um balanço de sua carreira. Afirma que "toda sua história" está contida no paradoxo da imagem abjeta, conforme levantado por Rivette em seu artigo de 1961.

⁸² Ramos P. Fernão. "Bazin Espectador e a Intensidade na Circunstância da Tomada". op.cit.

⁸³ Daney, Serge. *Le Travelling de Kapo*. TRAFIC n°4, outono 1992, pg 5/19.

Daney tenta estabelecer os paradigmas para uma análise contemporânea da interdição de Kapo, atualizando as contradições da postura cruel e os dilemas da análise desconstrutivista, face à intensidade da presença na imagem-câmera. O tom do artigo é de nostalgia e Daney, sentindo a morte próxima, faz uma retrospectiva de sua vida como crítico, falando ironicamente da "história do Cahiers pós-68 e de sua impossível rejeição do bazinismo"⁸⁴. Esta impossibilidade, para Daney, pode ser debitada ao círculo da ética que cerca a normatividade estilística determinada pela intensidade, a começar, exatamente, pela proibição de Kapo. Com uma ponta de ironia, afirma que a geração pós-68 era "sábia" o suficiente para não "desapontar Barthes confundindo o real e o representado"⁸⁵. Mas chega uma hora, e esta hora é a hora em que Daney escreve, em que é necessário "pagarmos nossa dívida ao caixa da crença inocente e ousar *acreditar no que vemos*" (grifo original)⁸⁶. E o que vemos, então, é o que vemos, para além, ou apesar, do momento desconstrutivista. O que está-lá na evidência, no 'trauma', é o grão do real que a intensidade faz eclodir. É ele que exige nosso arsenal de valores para compreender e justificar a experiência do mundo em tomada. Ainda Daney, chamando a atenção para o 'grão', na contra-corrente da decomposição analítica, exclama: "De que adianta aprender a 'ler' o visual e decodificar as mensagens se não permanece, mínima, a mais indecifrável das mensagens: a de que *ver* é ainda assim superior a não ver"⁸⁷. Mas este é, exatamente, o movimento de valorar, movimento que o 'grão' pede ao bater em nós, ao ser para nós e por nós. Entre a intensidade e a crueldade da presença, balança a ética do espectador contemporâneo, ao lançar seu olhar para a imagem que tem sua carne tatuada na tomada.

CONCLUSÃO

Neste ensaio sobre a imagem com mediação da câmera, buscamos realçar o significado da presença do sujeito-da-câmera na tomada, através da experiência do

⁸⁴ Idem, ibidem, pg 16.

⁸⁵ Idem, ibidem, pg 16.

⁸⁶ Idem, ibidem, pg 16.

⁸⁷ Idem, ibidem, pg 16.

espectador. A dimensão da circunstância da tomada, conforme percebida e expressa pelo sujeito que sustenta a câmera, singulariza a imagem que abordamos. Definimos sua expressão na conformação do traço dos volumes do mundo em fôrma reflexa, lançando-se para o espectador e sendo constituída nesta experiência. A fenomenologia da circunstância da tomada e do sujeito-da-câmera, em sua comutação com o espectador, serviu de referência para abordar o modo pelo qual o cinema documentário evoluiu no último século. Nossa tese é de que, ao explorar a intensidade da presença do sujeito-da-câmera na tomada, nos colocamos em uma perspectiva privilegiada para analisarmos a questão ética no documentário.

Procuramos não privilegiar nenhum contexto pré-determinado de valores (procuramos não ser normativos) apesar de acreditarmos na necessidade pragmática de definição de valores para condutas e conteúdos. Recortamos o desenrolar histórico da dimensão ética no documentário no século XX em três campos. Cronologicamente aparecem como sucessivos em sua pureza, mas hoje convivem, sobrepondo-se: a) o momento didático/missionário, que assinala a ética do documentário como relativa à sua missão educativa e civilizadora/democrática; b) o momento de valoração do recuo do sujeito que enuncia, momento em que é realçada a ambigüidade do "paralelepípedo do real", formada a partir deste recuo, abrindo campo para o exercício da liberdade do espectador; c) o campo ético dominante hoje, marcado pelo movimento desconstrutivista e pelo que chamamos de intervenção participativo/reflexiva, valorizando o estilhaçar da subjetividade (enquanto pólo centralizador de saber).

A partir do recorte comparativo destes distintos conjuntos de valores, buscamos trabalhar com o que apelidamos 'imagem-intensa paradigmática'. A dimensão paradigmática da imagem-câmera incide diretamente sobre sua valoração social, unindo dois aspectos aparentemente contraditórios para a análise pós-modernista: enorme reprodutibilidade técnica (daí sua composição de paradigma) e intensidade, advinda da capacidade única desta imagem em designar a tomada, aderindo ao transcorrer do mundo em sua singularidade. A intensidade na tomada foi trabalhada a partir dos conceitos de 'imagem-qualquer' e 'imagem-intensa', tencionando a expressão maquínica nos limites da singularidade/unicidade.

Definimos a imagem-intensa a partir de uma tipologia de seis diferentes posicionamentos do sujeito-da-câmera/espectador, face a circunstâncias extraordinárias de tomada (particularmente a da morte), aos quais adicionamos a posição cruel, composta na 'pose'. Nesta tipologia, descobrimos que os diferentes posicionamentos do sujeito-da-câmera incidem diretamente sobre nosso modo de valorar o que expressam as imagens e que esta valoração tem significado pleno se compreendida enquanto experiência da tomada pelo espectador.