

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

Mestrado

CINEMA E SATURAÇÃO MEDIÁTICA
O papel do documentário na vida contemporânea

Iralene Silva Araújo

São Paulo
2008

Iralene Silva Araújo

CINEMA E SATURAÇÃO MEDIÁTICA
O papel do documentário na vida contemporânea

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, sob orientação do Prof. Dr. Eugênio Trivinho.

Área de Concentração: Signo e Significação nas Mídias.

Linha de Pesquisa: Sistemas Semióticos em Ambientes Midiáticos.

São Paulo
2008

Araújo, Iralene S.

Cinema e saturação mediática: o papel do documentário na vida contemporânea. – São Paulo, s.n., 2008.

Bibliografia.

Dissertação (Mestrado) – PUCSP

Programa: Comunicação e Semiótica

Orientador: Eugênio Trivinho

1 Documentário (cinema)

Palavras-chave: Insílio sociocultural – Fruição cultural – Exclusão cultural – Leitura de cinema – inclusão sociocultural

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edmir Perroti

Prof. Dr. Arlindo Machado

Prof. Dr. Eugênio Trivinho

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____ São Paulo, março de 2008.

Trabalho dedicado a estas figuras da maior importância

Delegado Rafa

Iramaia

Lucia Helena

Zizi e Dimas

Aos colegas da BIJ Arnaldo M. Giácomo

Agradeço a todos que me acompanham, me inspiram e me apoiam em minha vida e em meus projetos.

Agradeço especialmente ao meu orientador, Prof. Dr. Eugênio Trivinho, pela atitude séria com que encara o ato de pesquisar e a liberdade que concede ao pesquisador.

Se dissermos que os olhos são a janela da alma, sugerimos, de certa forma, que os olhos são passivos e que as coisas apenas entram. Mas, alma e imaginação também saem. O que vemos é constantemente modificado pelo nosso conhecimento, nossos anseios, nossos desejos, nossas emoções... pela cultura, pelas teorias científicas mais recentes.

Oliver Sacks
(Janela da Alma, 2001)

A interpretação crítica representa o debruçar-se sobre a superfície significante para, pondo os dedos no tecido, puxar pacientemente os fios e recompô-los em nova ordem. De modo que, ao fim da leitura, o que se tem é, a um só tempo, os mesmos fios, mas também um novo tecido resultado dessa outra fiação.

Evandro Nascimento (2002, p.111)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1	O ESPECTADOR E O AMBIENTE CULTURAL ATUAL	13
1.1	Espaço e tempo fluidos	14
1.2	A cosmologia informacional	17
1.3	Circulação cultural	19
1.3.1	Identidade desvinculada	20
1.3.2	Experimentação simbólica	22
1.3.3	Dromocracia	23
1.3.4	Multiculturalismo	24
1.3.5	Fricções das relações socioculturais	27
1.3.6	O contexto da reconstrução e remontagem contínuas	28
1.3.7	Insílio sociocultural	29
2	A REPRESENTAÇÃO CULTURAL DO CINEMA	33
2.1	Comportamento, representação e percepção de objetos em semiose	33
2.2	O caráter inconclusivo da representação do mundo pela arte	37
2.3	A representação do mundo pelo cinema	39
2.3.1	O documentário	47
2.3.2	Os documentários de ficção	51
2.4	Experimentação cultural	54
3	O PAPEL DO DOCUMENTÁRIO NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO	55
3.1	Conceito de eficácia	57
3.2	O lugar do documentário	58
3.2.1	Os registros documentais de <i>Noite e neblina</i> e <i>O triunfo da vontade</i> : distinção e complementaridade em dispositivos de abordagem de uma mesma temática	62
3.2.1.1	A orquestração magistral de <i>O triunfo da vontade</i>	63
3.2.1.2	O primado da simplicidade na representação de <i>Noite e neblina</i>	68
3.2.1.3	O valor e a persistência da atualidade do registro documental	72
3.2.2	Fixação e revisão das crenças do espectador: o controle pelo medo e o desconhecimento do outro em <i>Fahrenheit 11 de setembro</i>	75
3.2.3	A representação social do olhar e a busca de significados em <i>Janela da alma</i>	80
3.2.4	Cultura do excesso e patologia de consumo na experiência de Morgan Spurlock em <i>Super size me</i>	88
3.3	Acesso, fruição e formulação	91
3.4	A representação do espectador	98
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	100

REFERÊNCIAS

- 1 Referências citadas
- 2 Referências consultadas

ANEXOS

RESUMO

A presente Dissertação de Mestrado tem como objeto de estudo o papel cultural do documentário de cinema na sociedade contemporânea, caracterizada por uma vertiginosa quantidade de bens simbólicos em diversos dispositivos e suportes midiáticos.

A hipótese formulada considera que o aumento na oferta desses bens não se fez acompanhar por equivalente otimização da qualidade das representações e condições de acesso aos conteúdos veiculados, resultando numa forma de exclusão sociocultural daquele espectador que, privado de intimidade com produções mais complexas ou disperso diante das telas, encontra dificuldade para refletir sobre os sentidos das representações em circulação e para transitar de maneira segura nesse contexto cultural, em igualdade de condições com aqueles que têm acesso e dominam os códigos e convenções vigentes.

Em razão de tal quadro, questiona-se: quais qualidades o documentário de cinema porta e que papel cultural ele pode eficazmente desempenhar em meio à saturação mediática atual?

Com base em metodologia de pesquisa embasada em levantamento e revisão bibliográficos, reflexão teórica e epistemológica, e análise de documentários, a questão proposta pressupõe a compreensão do estatuto sociocultural da fruição do referido gênero cinematográfico; e as respostas a ela se fez à luz da filosofia (Arthur Schopenhauer, Ernst Fischer e Olgária Matos), da crítica aos meios de comunicação (John B. Thompson, Nestor Garcia Canclini e Paul Virilio), da semiótica (Charles S. Peirce), da etologia (Boris Cyrulnik) e da teoria do cinema (Sergei Eisenstein, Jacques Aumont e Bill Nichols), entre outros referenciais. Esse quadro teórico permitiu entender o documentário de cinema como mídia e como arte, com narrativa atraente e mobilizadora de articulações cognitivas e de formulações críticas para o espectador.

Palavras-chave: documentário de cinema, fruição cultural, insílio sociocultural, exclusão cultural, leitura de cinema, inclusão sociocultural.

ABSTRACT

This Master's dissertation discusses the cultural role of documentary films in contemporary society, characterized by an overwhelming number of symbolic goods in various mediatic devices and supports.

The hypothesis formulated here considers that the augmented supply of these goods has not come with an equivalent optimization of the quality of representations and conditions of access to disseminated contents. This leads to a form of sociocultural exclusion of the spectator who, unfamiliar with more complex productions or confused in front of the screen, finds it difficult to reflect on the meaning of the representations in circulation and to transit safely through this cultural context on an equal footing with those who have access to and mastery over current codes and conventions.

This situation leads to the following question: what qualities does the documentary film encompass and what cultural role does it effectively play amid today's mediatic saturation?

Based on a research methodology underpinned by bibliographic reviews, theoretical and epistemological reflections, and analyses of documentaries, the proposed question presupposes an understanding of the sociocultural statute of the fruition of the aforementioned cinematographic genre. The answers to it are given in the light of philosophy (Arthur Schopenhauer, Ernst Fischer and Olgária Matos), of a critique of the communications media (John B. Thompson, Nestor Garcia Canclini and Paul Virilio), of semiotics (Charles S. Peirce), of etiology (Boris Cyrulnik), and of cinema theory (Sergei Eisenstein, Jacques Aumont and Bill Nichols), among other references. This theoretical picture enables us to see the documentary film as a medium and an art, with an attractive narrative that mobilizes cognitive articulations and critical formulations for the spectator.

Keywords: documentary film, cultural fruition, sociocultural distance, cultural exclusion, cinema – reading, sociocultural inclusion

INTRODUÇÃO

A dinâmica de acesso ao conhecimento vem sendo progressiva e rapidamente reconfigurada. Nela, o audiovisual, definitivamente incorporado ao modo de vida contemporâneo, deixou de ser apenas meio de entretenimento e descontração. Tornou-se praticamente impossível conceber modos de percepção da realidade desconsiderando o uso dos recursos teletecnológicos disponíveis, porque, mais que familiares, se converteram em parte intrínseca do percepto e da dinâmica de vida na civilização atual, agregando a ela novos aparatos, exigências, interesses e complexidade.

Não é exagero dizer que, neste momento, é comparativamente maior o número de espectadores que de leitores, o que implica conformação de um *sensorium* diferenciado para a compreensão da realidade. No entanto, é preciso lembrar que nem todo público possui tal *sensorium* adequadamente apurado.

Embora o contingente de espectadores não deva ser generalizado como massa amorfa, também não é demasiado afirmar que expressiva parcela dele, diante do excesso de estímulos transmitidos pelas mídias, se deixa levar, como um barco em correnteza, exercendo de maneira inadequada o seu potencial de discernimento para selecionar e julgar aquilo que lhe chega, comportando-se, não raro, de maneira apática ou dispersa diante das telas, sem se dar conta de quão vazias e tendenciosas são algumas das exageradas representações veiculadas e quão complexas são outras, superficialmente lidas.

Os produtores, por seu lado, apostam numa programação na qual predomina o excesso e a espetacularização como estratégias para sedução da audiência. Para eles, torna-se arriscado investir em produções mais elaboradas e críticas que, de menor apelo para o público médio, implicam menor retorno para anunciantes e exibidores.

Dotado de característica menos comercial, o documentário de cinema se situa numa posição de destaque em comparação a outras produções culturais da atualidade, em razão da riqueza de aspectos, do potencial de originalidade e do nível de complexidade da abordagem que esse gênero de representação comporta, permitindo colocar em pauta temáticas de interesse social, cultural, fatos individuais e distintas realidades.

Favorece-se, assim, o alargamento do universo de percepção crítica e de conhecimento do público que adquire referenciais sobre temáticas que não circulam em outros meios ou são vagamente tratados por eles. A partir de tais referenciais, o espectador pode proceder de maneira mais desembaraçada e de forma mais afirmativa no contexto sociocultural. O

presente estudo, desenvolvido em três capítulos, propõe traçar um quadro sobre o papel do documentário no contexto cultural contemporâneo.

No primeiro capítulo, com base em Paul Virilio, Boris Cyrulnik, Olgária Matos e J. B. Thompson, dentre outros teóricos, serão tecidas considerações mais abrangentes sobre o ambiente comunicacional, com o objetivo de compreender como ocorrem as formas de articulação e relacionamento entre os indivíduos diante das múltiplas e simultâneas exigências, transições e potencialidades disponíveis aos modos de existência na atualidade e como elas atuam nas concepções de mundo e nas noções de identidade dos indivíduos.

Entendendo arte como representação, o segundo capítulo traz uma reflexão sobre como conceitos e idéias se apresentam nas produções artísticas, com destaque para o cinema de ficção e para o documentário. Neste capítulo, os fundamentos sobre idéia, conceito e representação de Arthur Schopenhauer, e categorias da experiência de Charles Sanders Peirce, comporão o cerne das considerações sustentadas.

No último capítulo objetiva-se compreender, por meio da análise de cinco documentários – *Noite e neblina*, *O triunfo da vontade*, *Fahrenheit 11 de setembro*, *Super size me* e *Janela da Alma* – o potencial deste gênero nos dias de hoje e as qualidades que alguns dispositivos têm para suscitar o questionamento pelo espectador e para converterem-se em eficientes modos para exploração e conhecimento da realidade.

CAPÍTULO I

ESPECTADOR E O AMBIENTE CULTURAL ATUAL

1 O ESPECTADOR E O AMBIENTE CULTURAL ATUAL

As novas tecnologias de comunicação vêm promovendo mudanças radicais que se intensificaram nas últimas décadas do século XX e avançam rapidamente no século XXI, de tal forma que no ambiente contemporâneo os sentidos da vida, as formas de relação entre as pessoas e as práticas de fruição cultural estão em franca transição.

Essa transição insere-se numa trama que envolve a noção de identidade, a idéia de pertencimento e as mudanças das noções de espaço e tempo estabelecidas a partir de dinâmicas fortemente mediadas pelas teletecnologias, o que vem alterando as características de relacionamento dos indivíduos com o mundo.

Como desdobramento, as formas de articulação atuais exigem que o indivíduo desenvolva um novo *sensorium*. Elas favorecem, muitas vezes, a emergência de interações multiculturais que tanto podem resultar na ampliação da mundividência – aqui utilizada com o sentido de percepção e concepção de mundo –, como na ocorrência de encontros que seriam improváveis por outros meios. Também é possível que se desdobrem em incomunicação, discriminação e confinamento daqueles indivíduos excluídos por consequência das disparidades de condição de acesso, perdição diante da superestimulação e das diferenças de perspectiva no tratamento de alguns fenômenos pelas diversas mídias, acarretando a dificuldade de apreensão de tais perspectivas pelo espectador.

Na contemporaneidade, fala-se em hibridismo, pluralismo e identidade desvinculada, entre outros conceitos, cujos sentidos se encontram em processo de redefinição. Tais conceitos serão tratados neste capítulo como aspectos relevantes no ambiente cultural presente, no qual se colocam questões do tipo: como o sujeito se comporta no contexto de espaço e tempo fluidos? Quais desdobramentos resultam da homogeneização com a qual alguns temas são tratados pela mídia? Como ocorrem as experimentações diante do imperativo da velocidade e dos processos de reconstrução e remontagem contínuas? É possível identificar até onde as tecnologias favorecem a comunicação entre os sujeitos? Em que medida a atuação da mídia interfere na conformação dos laços de identidade e pertencimento?

1.1 Espaço e tempo fluidos

No mundo grego tinha-se a noção de tempo cíclico, marcado pela sucessão e sazonalidade. Olgária Matos (TEMPO sem experiência, 2006) destaca que “eram os tempos longos, [...] repercutiam no presente ainda de maneira muito especial”. Na dinâmica da vida na pólis havia o tempo para a discussão na praça pública, ambiente que educava para se viver a democracia e na democracia.

Depois, na Idade Média, os tempos continuaram longos e, desta feita, solitários e propícios à reflexão. Para Matos, essa é caracteristicamente a dinâmica do tempo vivido pelos monges em busca de uma experiência espiritual mais intensa e redentora.

Na Idade Moderna, a técnica favoreceu a capacidade de reprodutibilidade, diminuiu o tempo requerido para produção e locomoção das mercadorias e de deslocamento dos indivíduos, o que facilitou a busca de conhecimento e referências, antes obstaculizados pelas dificuldades de transporte, tanto físico quanto simbólico. Assim, a idéia do que era próximo se modificou, o tempo de locomoção reduziu-se e a perspectiva de mundo ampliou-se.

Essas são, muito resumidamente, algumas situações observadas ao longo da história que permitem a percepção de mudanças referentes à noção de tempo e espaço.

Paul Virilio (2000b, p. 18-19) refere-se a três momentos distintos, a partir do século XIX, nos quais a técnica alterou comportamentos do indivíduo em sua relação com o mundo.

No primeiro deles, ocorreu o desenvolvimento da tecnologia dos motores elétricos e à combustão, os quais permitiram o incremento dos transportes e a realização de deslocamentos em ritmo progressivamente acelerado. Esse ritmo implicou redução da memória do trajeto, desqualificando o intervalo gasto para se ir de um ponto a outro. Tal circunstância exigiu adaptação espacial do homem e substituiu, segundo o autor, a geografia do dia meteorológico pela geografia do tempo, subtraindo qualidade da experiência de travessia.

No segundo momento, instaurou-se a dinâmica da comunicação por meio de ondas eletromagnéticas. Nele, o recurso tecnológico, com o surgimento do telefone, da televisão e do cinema, entre outros, tornou-se protagonista das ações de comunicação.

Inspirando-se em observação de Paul Morand sobre o giroscópio que, ao se movimentar rapidamente, torna cinzenta a imagem, Virilio sugere que, similarmente, na contemporaneidade a velocidade e as tecnologias de telecomunicação interferiram na noção de espaço-tempo, reordenado com base em “‘arquipélagos de cidades’ inteligentes e interconectadas” (*ibid.*, 2000a, p. 88). Tem-se, então, o “aparecimento intempestivo desta ‘Cidade-Mundo’ totalmente dependente das telecomunicações” (*ibid.*, 1995, p. 116).

Ele observa que o surgimento das megalópolis virtuais deu lugar a novo fenômeno espaço-temporal:

as auto-estradas eletrônicas, a cidade virtual e a megacidade trazem uma última ruptura, que é a organização do tempo real. A constituição de uma cidade da informação, de uma omnipolis, de uma “cidade das cidades” vieram tornar mais confusa ainda a geopolítica futura. (*Ibid.*, 2000b, p. 84).

Em sua concepção, a sociedade encontra-se diante de megalópoles cuja dinâmica está contaminada pela compulsiva sedução de estímulos virtuais e é responsável por uma nova lógica de relações. Tal lógica modifica tanto a relação com a alteridade quanto as percepções de espaço e tempo. Lucrécia Ferrara (2005) afirma que

na cidade em conexão a subjetiva alteridade da cidade cosmopolita é substituída pela interface informativa, supera-se a oralidade [...] e descobre-se o presente enquanto tempo da aceleração, não dos deslocamentos no espaço, mas das mentes em conexão veloz, é o presente das telecomunicações instantâneas de Virilio: “É o fim do mundo “exterior”, o mundo inteiro torna-se subitamente *endótico*, um fim que implica tanto o esquecimento da exterioridade espacial quanto da exterioridade temporal (*now-future*) em benefício único do instante “presente”, deste instante real das telecomunicações instantâneas”.

Assim, o cotidiano passou a ser predominantemente determinado por um fundamento de comunicação marcado pela interação virtual, o espaço adquiriu outros contornos, instaurando-se mudanças comportamentais. A pesquisadora em antropologia Tania Dauster (2006, p. 8) descreveu desta maneira tal circunstância:

No lugar de pensarmos em termos de espaços sociais e fronteiras bem delineados, nos confrontamos, no mundo contemporâneo, com maneiras de viver distintas, que se misturam e se interpenetram tal qual uma colagem cujas bordas são irregulares e moventes.

Esse é um espaço que, cada vez mais, se alimenta de representações tecnologicamente produzidas e transportadas. Para John B. Thompson (1998), já era possível observar, desde as sociedades modernas, uma ascendente tendência em se depender dos objetos mediados e produzidos em profusão, o que implicou e segue implicando, por um lado, no enfraquecimento das relações de proximidade e, por outro, na ampliação do número de representações acessáveis.

Walter Benjamin (1995, p. 168) afirma que “a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido no quarto”. O autor destaca que “a reprodução substitui a existência única da obra por uma existência serial” e “permite à reprodução vir ao encontro do espectador”.

De acordo com Virilio (2000a, p. 88), hoje vivemos o terceiro momento da evolução técnica. As teletecnologias promovem uma “cesura MEDIÁTICA” que resulta numa espécie de degradação relacionada à amplitude do meio físico no contexto do transporte e das transmissões e implica “extrema proximidade das telecomunicações”, a ponto de invadir e modificar o ritmo do corpo e instaurar próteses virtuais.

Nesse contexto, o tempo assume uma posição de protagonista inegável. A velocidade é a grande determinante das relações entre as novas dimensões regidas pelo excesso de estímulos e caracteriza, para esse autor, uma forma de poluição por ele denominada dromosférica, cujo prefixo, de origem grega *dromos*, significa corrida. Esta poluição relaciona-se com a prerrogativa do fluxo do que está acontecendo no momento, do tempo presente e da extensão do universo acessível e disponível. Para lidar com tal poluição, o autor afirma que se torna necessário pensar uma *ecologia cinzenta*, inspirando-se na analogia anteriormente sugerida pela observação de Morand e na referência à “ontologia cinzenta de Hegel”. Ele afirma que,

ao lado da poluição visível, bem material, bem concreta, há uma ecologia das distâncias. A poluição é também poluição da grandeza natural pela velocidade. É por isso que eu falo de poluição dromosférica. A velocidade polui a extensão do mundo e as distâncias do mundo. Esta ecologia não é apreendida, porque ela não é visível, mas mental. (VIRILIO, 2000b, p. 63).

Para Matos (TEMPO sem experiência, 2006), na sociedade contemporânea observa-se o mal-estar decorrente dessa nova noção de tempo: contraído, perdido, acelerado. Ela afirma que há hoje uma forma de mal-estar decorrente “de [se] sentir que o tempo é gasto e perdido e nunca vai ser um tempo recuperado” (*ibid.*). Essa é, para a pensadora, uma noção de tempo intensificado, sucessão abstrata em linha reta e, também, devir vazio que gera a patologia do “tempo sem experiência”.

Isso significa que a contração do tempo converte-se em experiência “carente de recordação, [...] momento plasmado do presente, sem antecipação e sem prospecção, porque vivemos como que circunscritos num eterno presente” (*ibid.*).

A filósofa ressalta que Benjamin “ao já pensar essa questão da aceleração do tempo e dessa linearidade e um tempo progressivo que se entende como progresso” (*ibid.*), aludiu ao poema:

A uma passante (1857)
Charles-Pierre Baudelaire

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou com sua mão suntuosa
erguendo e sacudindo a barra do vestido.
Que luz... e a noite após! Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?
Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

Para Benjamin, o termo passante aqui tem como referência a “efemeridade do tempo, de um tempo que não se mantém, e a experiência de não ter mais tempo diz respeito ao advento metropolitano contemporâneo que Benjamin data do século XIX, mas que vale pros nossos dias” (*ibid.*). Uma época cujo ritmo impossibilita a vivência de grande número de experiências disponíveis e, muitas vezes, de recuperação das possibilidades de vivência vislumbradas num momento anterior e logo não mais acessíveis porque as situações se sucedem rapidamente.

1.2 A cosmologia informacional

Na atualidade, com a influência determinante da mídia, além de se observar o fenômeno da velocidade e da instantaneidade, verifica-se também a tendência de os ritmos das interações humanas deixarem de se regular por ações socializadas (de sujeito para sujeito). Há afrouxamento dos laços de contigüidade provocado pelo fenômeno da contração do espaço (possibilitada pela tecnologia) e pela transferência para a teletecnologia de considerável parcela da função semântica. Com isso, vêm-se instaurando modificações progressivas também quanto aos sentimentos de identificação e constituição de vínculos no cenário das relações socioculturais.

Em tal contexto, conforme afirma Eugênio Trivinho (2006, p. 94), ocorrem duas condições imprescindíveis para a circulação cultural. A primeira refere-se à contínua

capacidade de evolução sociotécnica requerida, denominada *mais-potência*. Os equipamentos atualizam-se e sofisticam-se de maneira vertiginosa e, nessa atmosfera, a participação do sujeito está vinculada à sua condição de se manter *upgrade*, ou seja, de possuir equipamentos atualizados e utilizar *softwares* de última geração. A segunda condição diz respeito à exigência em estar *up-to-date*. A cada nova geração de equipamentos, são incorporados novas ferramentas e recursos que, por sua vez, requerem novas habilidades e conhecimentos para serem utilizados.

Os jovens de hoje encontram-se em posição relativamente privilegiada diante da demanda ininterrupta e persistente de competência para uso das novas mídias porque nasceram numa época na qual a cultura teletecnológica já estava instaurada, e, em razão da familiaridade precoce, têm, presumivelmente, o requerido *sensorium* desenvolvido de uma maneira mais natural. Assim sendo, a sua adaptação não exige rupturas tão abruptas quanto aquelas vivenciadas pelas gerações de um passado recente.

Tal privilégio veio, porém, em detrimento de experiências de significação baseadas em memórias de trajeto que contemplavam as três dimensões – “o passado, o presente e o futuro; a partida, a viagem e a chegada” (VIRILIO, 2000b, p. 87) – e que eram favoráveis à formulação baseada na comparação e na elaboração detida, características mais desenvolvidas pelas gerações anteriores.

Embora as mídias alardeiem suposta ausência de obstáculos ao acesso à produção simbólica, observa-se o aprofundamento da inabilidade de formulação de sentidos pelo sujeito contemporâneo frente ao amplo espectro de dispositivos e fontes acessáveis. Proclamou-se a democratização de acesso a esses dispositivos, recebidos de maneira entusiasmada pela sociedade, causando falsa impressão de ubiquidade. Tal ilusão de onipresença, por outro lado, gera ilusão de poder, de capacidade de deslocamento e de superpotencialização da visão, uma vez que torna possível o acesso e aproxima o sujeito de uma infinidade de recursos que ele não teria capacidade de conhecer sem as tecnologias.

Considerando a questão por outra perspectiva, é possível perceber que a idéia de democratização de acesso é falsa, pois há grande contingente de excluídos do circuito informacional, de maneira que não ocorre efetivamente uma universalização de acesso. A propalada idéia de democratização camufla a crise de sentido que, apesar de não ser exclusividade da sociedade contemporânea, também se encontra inscrita em seu contexto e abarca um contingente de analfabetos funcionais e dromo-inaptos para os quais, muitas vezes, a evolução técnica tem se configurado como um complicador a mais.

As representações também não devem ser ingenuamente recebidas, ignorando que num mundo no qual a percepção dos fenômenos ocorre em grande parte por meio de mediações à distância, os olhares podem não ser isentos.

As mídias, por sua vez, evoluem numa relação de dependência das tecnologias que não comporta retorno, o que contra-indica posturas extremadas, sejam elas “apocalípticas” ou “integradas”, para lembrar a divisão certa vez proposta por Umberto Eco (2001).

Na visão dos apocalípticos, a técnica que antes era submetida aos desejos e às necessidades dos indivíduos, hoje os submete a uma dependência dos objetos apresentados e reapresentados pela mídia em ritmo cada vez mais veloz. Em contraposição a esse argumento, pode-se afirmar que, em lugar de se submeter à tecnologia, os referidos indivíduos podem utilizá-la de maneira inteligente, de acordo com as suas necessidades e os seus desejos. Negá-la, nesse caso, significa limitação da possibilidade de contato com objetos que hoje circulam em profusão e que podem ser acessados com o uso das ferramentas tecnológicas.

Para os integrados, a tecnologia coloca-se como suporte para regeneração mundial. Essa atitude pode, em alguns casos, comprometer a capacidade de formulação crítica, à medida que promove aderência ingênua. As produções mediáticas não devem ser aceitas sem questionamentos quanto à pertinência de tratamento do tema, adequação em relação à busca realizada pelo sujeito, credibilidade e intencionalidade das fontes que as produzem.

As mediações são peças da engrenagem comunicacional sem as quais esta não se faz. É recomendável, assim, refletir sobre aquilo que está relacionado à referida engrenagem e às experiências de comunicação na cotidianidade.

1.3 Circulação cultural

O quadro anteriormente apontado permite concluir que as condições de fruição e de produção do conhecimento resultam de um processo sociocultural. Tal processo circunstancia-se por desdobramentos e conceitos próprios da época, pelos recursos disponíveis e fenômenos nela situados. Para compreensão dos fenômenos e das especificidades atualmente verificados, é necessário clarificar conceitos como identidade desvinculada, experimentação simbólica, dromocracia, distanciamento, multiculturalismo e as conjunturas de fricção das relações socioculturais, dinâmica de reconstrução e remontagem contínuas e emergência de quadro de insílio sociocultural presentes na contemporaneidade. Esses fenômenos serão examinados na sequência.

1.3.1 Identidade desvinculada

A noção de desvinculação é aqui tratada como resultado de percepção fluida do mundo e de uma situação de pertencimento que não se estrutura no tempo. O vínculo é estruturado no tempo e implica passado; passado implica nome e nome carrega sentido de linhagem com carga afetiva, referente estável e sentimento de participação. Para Boris Cyrulnik (1995, p. 77), a ausência do referente estável extingue a comunicação na medida que torna o discurso difuso e dificulta a troca. Não pertencer significa não se reconhecer no outro, o que gera lacuna de identidade.

Em sua concepção, o sentimento de pertencimento permite “ocupar orgulhosamente o próprio lugar físico, afetivo, psicológico e social” (*ibidem*), o que fundamenta a consciência de continuidade interna, essencial para a idéia que o indivíduo faz de si. Tal idéia é construída na comparação com o outro, na identificação das particularidades, convergências e distâncias de objetos em relação. Cyrulnik (*ibid.*, p. 80) salienta assim a noção de pertença e o alicerce sobre o qual se estrutura a identidade, ressaltando que

privados de pedestal, sem origens, não nos apoiamos em nada, flutuamos ao sabor dos encontros fortuitos. Podemos então nos prestar aos discursos ventríloquos, deixar que o outro fale por nossa própria boca, quando a teoria se transforma em litania intelectual que nos une numa adoração do Mesmo... para evitar o pensar.

Em sendo os fenômenos apresentados como litanias, eles podem ser percebidos de maneira mecânica, num discurso fastidioso no qual o estímulo se repete e a resposta é automática, *input* e *output* previsíveis, e atuam como uma espécie de círculo vicioso que resulta num jogo estéril.

O rompimento de tal círculo vicioso requer independência e criticidade do sujeito, expressas em atitudes diante dos fenômenos que lhe são colocados. Evgar Bavcar (JANELA da alma, 2002) complementa Cyrulnik ao afirmar que “não devemos falar a língua dos outros, nem utilizar o olhar dos outros, porque, nesse caso, existimos através dos outros. É preciso existir por si mesmo”.

Esse existir por si mesmo não exclui ou se dissocia da idéia de coexistência ou relação de transitividade. Por outro lado, comporta também as idéias de familiaridade e afastamento.

A familiaridade relaciona-se a uma noção de pertença dada na continuidade, reconhecida em íntima relação com o outro. Ela se fundamenta em signos e códigos comuns

transmitidos e implica possibilidades de “troca de afeto e tecedura do vínculo” (CYRULNIK, 1995, p. 81).

Nesse sentido, a transmissão de conhecimento comporta pertença na medida que guarda valor significativo, lugar afetivo e lastro de ancoragem. A desvinculação resulta em relativa mobilidade, em razão de a ausência de lastros favorecer a circulação e conferir flexibilidade. Por outro lado, tal desvinculação pode resultar em instabilidade por ausência de indicadores de pertença. Esta última atua como modeladora de comportamento quando suscita memórias de ocorrências e costumes e reafirma a atribuição do indivíduo no grupo.

Para Cyrulnik (*ibid.*, p. 90), há, na contemporaneidade, indícios de falta e solidariedade expressos pela perda da vinculação e resultantes de oferta ascendente de objetos e relação de mero consumo com os mesmos. Tal circunstância concorre para uma diluição do sentido de identidade, que se torna fluido. Dauster (2006, p. 8) avança na compreensão do fenômeno e, de certa maneira, o complementa, afirmando que

temos, então, acesso a essa experiência cotidiana de vivência em uma cultura da mistura. Isso nos exige um exercício discriminatório constante, tendo em vista situar os elementos que configuram as *colagens*. Por outro lado, o seu estudo demanda as nossas possibilidades de “compreensão”, ou seja, a percepção das relações entre os elementos, assim como seu sentido de identidade.

A presente crise do sentido não se funda apenas na impossibilidade de contextualização dos fenômenos, de encadeamento de dados e de entendimento das representações em si. Ela se refere também às formas de relacionamento e aos vínculos entre os sujeitos. Para Cyrulnik (1995, p. 91), vivencia-se na atualidade uma situação contraditória, assim descrita por ele:

O paradoxo da condição humana é que uma pessoa só pode se tornar ela mesma sob a influência dos outros. O homem só não é um homem. Uma criança sem cultura não é uma criança natural, [...] porque seu cérebro não teve a oportunidade de ser estimulado por um acontecimento cultural ou afetivo. Como nos desenvolver num meio caótico? Podemos pertencer a uma multidão anônima? Ali somos arrastados, empurrados, enquadrados, influenciados como um barco numa correnteza, mas não pertencemos à corrente que nos arrasta.

Pode-se afirmar, com base no que o autor sustenta, que a perda ou diluição dos sentidos dos objetos relaciona-se também à crise de pertença na medida que fragmenta o

corpo social, modifica acentuadamente os modelos de espelhamento e abre espaço, na experiência desvinculada, para uma identidade também desvinculada.

Para Matos, as reflexões sobre experiência e perda da experiência são fundamentais para se pensar o mundo. Ela ressalta que na acepção utilizada por Benjamin, experiência deriva do antigo alemão *erfahrung*, cujo radical *fahren* “significa atravessar uma região durante uma viagem por lugares desconhecidos”. A filósofa refere-se também à origem latina do termo, cujo radical *per* indica “sair da condição de conhecido, do já vivido, para ampliar vivências, acontecimentos e repercussões destes acontecimentos novos nas nossas vidas” (TEMPO sem experiência, 2006). O radical *per* também remete a *periculum*, que se associa aos perigos e instabilidades que podem ter lugar durante a referida viagem.

Sob tal perspectiva, experiência requer trânsito por contextos desconhecidos ou não explorados suficientemente, resulta na ampliação da mundividência e da capacidade de reagir diante de situações inesperadas, requer estratégias de ação e permite antecipação de desdobramentos.

1.3.2 Experimentação simbólica

A experimentação simbólica não constitui inovação das chamadas sociedades desenvolvidas. Ela sempre esteve presente em toda e qualquer cultura, embora o desenvolvimento tecnológico tenha facilitado a reprodução e a circulação das representações, transformadas em mercadorias largamente comercializadas, conforme Thompson (1998, p. 19).

Na atualidade, grande parte das experimentações é mediada tecnologicamente e, para o autor, “os meios de comunicação têm uma dimensão simbólica irredutível: eles se relacionam com a produção, o armazenamento e a circulação de materiais que são *significativos* para os indivíduos que os produzem e os recebem” (*ibidem*, grifo do autor). Tal circunstância implica restrição porque o espectador está sujeito aos objetos veiculados pela mídia; e seleção, no sentido de que tal espectador pode escolher, a partir de um quadro de possibilidades, aquilo que lhe é adequado.

Desse modo, a diferença fundamental entre a experimentação simbólica nas sociedades tradicionais e aquela hoje mediada tecnologicamente está na substituição crescente da interação face a face por outra forma de interação que, desvinculada do encontro, ocorre, predominantemente, por meio de “deslocamento simbólico”. Thompson afirma que “a capacidade de experimentar se desligou da atividade de encontrar” (*ibid.*, p. 182),

possibilitando ao indivíduo vivenciar experiências que poderiam não ser possíveis na interação direta. Em princípio, tal desvinculação carrega significado positivo porque libera o indivíduo para ampliar os seus campos de referência e influência que, por sua vez, consubstanciam sua visão de mundo. Há, porém, perda inevitável relacionada à restrição das interações diretas, da transmissão das tradições e das experiências culturais.

1.3.3 Dromocracia

Velocidade é a palavra de ordem no pensamento de Virilio porque está vinculada à questão do poder. O autor afirma que, em nossos dias, a velocidade é dotada de “um poder quase divino” (VIRILIO, 2000b, p. 18). Hoje, quando se fala em velocidade, emprega-se “os três atributos do divino: a ubiquidade, a instantaneidade, a imediatidade; a omnividência e a onnipotência já nada tem a ver com a democracia, é uma tirania” (*ibidem*).

Trivinho (2007, p. 46) afirma que a dromocracia “pertence a (e, ao mesmo tempo, encerra) um quadro teórico e epistemológico voltado para a consumação da crítica à organização sociotécnica dinâmica que, a cada época, define a vida humana”.

A velocidade tratada no contexto da dromocracia atual ganha dimensão de onipresença e exige competências e desempenho dromológicos adequados à nova configuração contextual, instaurando forma de violência da técnica que impõe a necessidade de aquisição de equipamentos e softwares e subordina os indivíduos a uma corrida permanente por atualização.

Observa-se, também, a perda de qualidade da experiência em razão de a velocidade requerer ritmo que restringe as oportunidades de contemplação e de perscrutação dos fenômenos *in loco* e promover empobrecimento dessa trajetória.

Por conseguinte, o aumento da velocidade, ao concentrar a experiência em menos tempo, dificulta a reflexão aprofundada. Na emergência das coisas sucessivas, o indivíduo faz opções rápidas, substituições freqüentes; converte-se numa espécie de “sedentário nômade” (Virilio, 2000b, p. 78), no qual os deslocamentos ocorrem virtualmente, têm a velocidade como trunfo e engendram um estado de alerta motivado pelo ritmo acelerado. O termo dromocracia comporta essa circunstância e regime de vigília constantes, cujo prolongamento resulta numa espécie de fastio, de progressiva indiferença e de perda da sensibilidade pelo excesso de estímulos e da espetacularização.

O “sedentarismo nômade”, segundo Virilio (*ibidem*), converte-se em patologia das relações, em doença civilizacional, pois progressivamente encerra os sujeitos em ambientes

telemáticos em detrimento das relações convencionais, implica perda da memória dos percursos e converte o homem num estacionário contínuo.

1.3.4 Multiculturalismo

O termo multiculturalismo, também denominado pluralismo cultural, implica a coexistência de diversas culturas e, portanto, a sua aceção se opõe ao sentido de homogeneidade cultural. Esse fenómeno é corrente na sociedade contemporânea e resulta no que se convencionou denominar *mosaico cultural*. Tal expressão, sugestivamente diagramática, remete à ideia de composição que indica, por sua vez, estruturação de uma variedade de elementos.

Segundo Ligia Chiappini (2001, p. 18), “o multiculturalismo pode ser visto como um sintoma de transformações sociais básicas ocorridas na segunda metade do século XX, no mundo todo pós-segunda guerra mundial”. A autora complementa ainda que “o multiculturalismo é, antes de mais nada, um questionamento de fronteiras de todo tipo, principalmente da monoculturalidade e, com esta, de um conceito de nação nela baseado” (*ibidem*).

Para Inês Assunção de Castro Teixeira e José de Sousa Miguel Lopes (2006, p. 11), o multiculturalismo reflete

diferenças de raça, gênero, etnia, sexuais, etárias, geracionais, religiosas, morais, regionais, de linguagem, dentre outras, tanto quanto [...] as antigas e renovadas formas de desigualdade social presentes no mundo contemporâneo, seja no que se refere às assimetrias de classes sociais no interior das diversas formações sociais, seja as que ocorrem entre Norte e Sul, entre religiões, nações e blocos geopolíticos.

O fenómeno do multiculturalismo não se caracteriza fato novo, porém o mundo contemporâneo carrega diferenças que são próprias dessa época. A diversidade e a desigualdade culturais, que Teixeira e Lopes consideram “questão candente no momento atual” (*ibidem*), podem ter caráter de permanência ou ser reeditadas, assim como as diferenças podem refletir qualidades ou assimetrias. As qualidades permitem reconhecimento da alteridade, daquilo que individualiza e das convergências. As assimetrias marcam distâncias ou, quando excessivamente valorizadas, originam desequilíbrio nas relações.

Já Chiappini (2001, p. 18) ressalta que a diferença é um fator natural ao convívio social. Segundo ela, “não há como negar que, cada vez mais, as identidades são plurais e as nações sempre se compuseram na diferença, mais ou menos escamoteada por uma homogeneização forçada, em grande parte artificial”.

O multiculturalismo está natural ou inegavelmente presente na sociedade e pode ser interpretado como um valor positivo na sua conformação. Teixeira e Lopes (2006, p. 12) ressaltam que

estamos inseridos em contextos perpassados pelas diferenças culturais e, se algo deve ser consensual nesta problemática, é a compreensão de tais peculiaridades e a multiplicidade das culturas, em todos os seus domínios e territórios, abrangência e formas, são um bem da humanidade a ser preservado.

As diferenças de perspectivas com as quais os fenômenos são interpretados pelas diversas culturas concorrem para a recalibragem dos padrões que ancoram os comportamentos e as relações entre os sujeitos. Tais diferenças “contribuem para a reinvenção do mundo, da vida, das próprias culturas, nunca estanques ou imutáveis, mas feitas de misturas e renovações constantes” (*ibidem*).

Assim, a sociedade funciona como ambiente complexo que se renova em movimento *continuum*. Tem, nessa perspectiva, caráter sistêmico – implica fluxo, troca e contato – fundamental para o incremento da mundividência, significação e capacidade de comunicação dos indivíduos em interação. Teixeira e Lopes (*ibidem*) assim descrevem esse processo:

É também crescente o fluxo de pessoas dentro e fora dos seus territórios e nações, a troca de informações e contatos, nos quais vão aprendendo e ensinando novas formas de expressarem e significarem o mundo ao seu redor, processos que envolvem formas híbridas de culturas e, por conseguinte, de identidades.

Nesse sentido, multiculturalismo implica diversidade de relações - entre micros e macrosistemas - que, tomada por seu potencial de heterogeneidade, nos permite perceber que a qualidade diversa carrega identidade e possibilidade de reconhecimento de valor. Os referidos autores afirmam que

a diversidade cultural não constitui uma rua de mão única para a auto-afirmação de grupos com identidade própria. A coexistência em pé de

igualdade de diversas formas de vida exige ao mesmo tempo uma integração dos cidadãos e o reconhecimento recíproco de sua qualidade de membro subcultural no quadro de uma cultura política comum (*Ibidem*).

Chiappini (2001, p. 18-21) identifica a ocorrência de uma forma de insílio, ou seja, confinamento no interior, que resulta da desigualdade de acesso e reconhecimento entre os sujeitos que convivem em dado contexto sociocultural. Para ela, há um “grande *apartheid* do globo que nesta América do Sul se faz triste realidade quotidiana: entre quem tem para viver e até para esbanjar e quem mal tem para sobreviver” (*ibid.*, p. 20-21).

Na opinião dessa autora, o valor estético é um dos direitos negados a uma parcela da sociedade e sobre o qual se cala. Em meio a um estado mais amplo de desigualdades, que compreende muitas vezes a inexistência de condições indispensáveis à satisfatória sobrevivência física dos indivíduos, supprime-se a discussão e o reconhecimento do referido valor. É como se houvesse um interdito ao debate e à defesa da fruição estética como direito tão legítimo quanto outros também fundamentais à plenitude da vida humana. Ela afirma que,

nesse mundo da ética do politicamente correto, faz-se silêncio sobre certos valores básicos para a convivência plena do indivíduo, consigo mesmo e com os outros, com a natureza e com a sociedade, entre esses o direito à e o gosto pela beleza das coisas bonitas que se fazem sem pressa, devagar, como querem os índios de Darcy Ribeiro. (*Ibid.*, p. 21).

Para estimular a reflexão, coloca ainda as seguintes questões:

Por que razão o paradigma estético não é mais tema das Humanidades? Por que os ricos têm vergonha do belo? Por que os pobres o acham supérfluo? Por que ele tende a banalizar-se no *utile* e por que é este que vende? (*Ibidem*).

A autora ainda aponta que, embora se fale de mudança de paradigmas, dentre outros o cultural, o fato de a fruição estética deixar de ser temática no bojo das Humanidades resulta em mal-estar por diferentes razões.

Mesmo que a experiência humana já se constitua rica por si só, o gosto pelo apazível – em parte intrínseco ao homem – e por experiências que demandam maior elaboração intelectual, é uma necessidade desenvolvida gradualmente e resulta de disposições e condições favoráveis de acesso. Embora os percursos de fruição possam ser inicialmente árduos, eles têm o potencial de conduzir a buscas antes insuspeitadas, à possibilidade de

experimentação de novos sabores e a sabores e texturas que, como consequência, agregam qualidades e significado à vida.

Dessa forma, a fruição de cinema como experiência sociocultural tem papel importante a exercer neste contexto marcado pelo multiculturalismo. Ele realiza o papel de “perscrutar, por meio da criatividade individual e através de um processo estético, a natureza humana em toda a sua plenitude e decadência” (TEIXEIRA; LOPES, 2006, s. p.).

Tal papel cumpre-se pela abordagem, a partir de distintos olhares, da diversidade que, quando debatida, nos aproxima do outro que se encontra territorialmente apartado ou apartado pela indiferença que, não esporadicamente, rege as atitudes sociais; indiferença essa nem sempre fruto de mera insensibilidade.

A percepção dessa diversidade implica abertura relacionada à qualidade do olhar sob o qual os fenômenos são focados. Para Teixeira e Lopes (*ibid.*, p. 17),

precisamos aprimorar um olhar que nos coloque face a face com o desconhecido, que não pode ser reconhecido nem apropriado, mas apenas conhecido na sua especificidade diferenciadora. [...] Abrir o olhar e a sensibilidade ao estranhamento, ao deslocamento do conhecido para o desconhecido, que não é só o outro sujeito com que interagimos socialmente, mas também o outro que habita em nós mesmos.

Essa atitude insere-se no que a semiótica peirciana considera como princípio heurístico da abdução, possível de se exercitar quando da fruição do documentário, e contribui para a compreensão do indivíduo sobre o contexto com o qual ele se relaciona.

1.3.5 Fricções das relações socioculturais

A verificação de angústias resultantes do uso das novas tecnologias impõe debates sobre a necessidade de correção de condutas e procedimentos no contexto das relações inter-humanas, hoje esvaziadas em razão da iminência de um novo universo sensorial e semântico. Nesse universo, identificado pelo uso ascendente das tecnologias, conforme afirma Cyrulnik (1995, p. 89), os objetos tornam-se “portadores de afeto e sentido” e a técnica influencia os comportamentos.

Também se verifica o privilégio das vinculações remotas em detrimento das de contigüidade e tem-se a possibilidade de ampliação do raio de relações, agora extensível em direções antes insuspeitadas. Ocorre, então, uma forma de angústia por pressões ambientais que requer reorganização do *habitat* expandido com essas novas relações estabelecidas e

podem redundar em cesura dos ritos anteriormente vigentes. Para Cyrulnik (*ibid.*, p. 126), “quando o grupo cresce, um número crescente de indivíduos não respeita mais os rituais básicos porque a quantidade dilui as informações sensoriais e diminui a força unificadora”.

Por analogia, o autor retoma o conceito de anomia proposto por Durkheim, no século XIX, para explicar o abandono das formas naturais e legais por determinados grupos. Ele destaca a volta da anomia no fim do século XX, no qual se observa o despontar de uma nova ordem; só possível pela desagregação da anterior. Como desdobramento, se observa hoje a emergência de situações de impotência e conflito, a progressão de formas de auto-agressões, riscos excessivos e heroísmos absurdos, entre outros, que resultam em insociabilidade.

Nas grandes cidades, a força unificadora torna-se rarefeita porque as relações nem sempre dão lugar aos pequenos gestos rituais. Para o autor, “não se pode saudar a todos. É preciso então não fazer uma representação do outro. Percebemo-lo, mas não interagimos mais com ele” (*ibid.*, p. 127). Ignorado, o *outro* alheia-se. Alheado, aparta-se. Apartado, desvincula-se.

Os distúrbios relacionais ocorrem também quando é concedido indistintamente significado negativo àquele que porta diferença. Sob essa perspectiva, as diferenças são percebidas como espécies de anomalia e tal percepção torna-se justificativa para discriminação.

1.3.6 O contexto da reconstrução e remontagem contínuas

Outro traço presente no contexto cultural contemporâneo é a ocorrência de mudanças rápidas e contínuas que requerem habilidades sem as quais se torna difícil transitar por ele de maneira perspicaz e eficiente. Como se comportar em face do fenômeno do excesso de estímulos, conteúdos e estratégias de persuasão, limpando as sombras e buscando a essência daquilo com que nos deparamos? Como resguardar os princípios de identidade? É possível adotar uma postura crítica sem se isolar?

A constatação de que os conteúdos em circulação são móveis e complexos deve ser acompanhada da consciência de que o percepto, o *sensorium* do qual se lança mão para transitar pelo contexto informacional deve ser dinâmico e modulável. Verifica-se aqui o requisito da capacidade de adaptação.

A consciência da complexidade de tal contexto não deve, a princípio, congelar o movimento de interação favorável à produção do conhecimento. No processo comunicativo são criados sistemas uniformizadores com dinâmicas e oferta de referenciais similares para

um público médio – que comunga crenças e valores comuns. Isso inicialmente atende à aspiração, inerente ao homem, de condições de participação no grupo. Segundo Bordenave, o indivíduo acompanha o seu grupo por meio de uma libido motivada pelo prazer de participar dele e de um processo no qual explora o mundo, exercita a reflexão e capacidade de comunicação. Ele sustenta que

a participação é o caminho natural para o homem exprimir sua tendência inata e realizar, fazer coisas, afirmar-se a si mesmo e dominar a natureza e o mundo. Além disso, sua prática envolve a satisfação de outras necessidades não menos básicas, tais como a interação com os demais homens, a auto-expressão, o desenvolvimento do pensamento reflexivo, o prazer de criar e recriar coisas, e, ainda, a valorização de si mesmo pelos outros. (BORDENAVE, 1983, p. 16).

Comunicar envolve participação e uma espécie de controle através dos meios que lhe são próprios. Implica também reconstrução e remontagem contínuas de referenciais a partir das relações interativas e intersubjetivas.

Há, porém, limitação da capacidade de acompanhamento do indivíduo, uma vez que não se pode ver e ouvir tudo que existe. Impõe-se então a conjunção de capacidade e habilidade sociotécnica, receptores e mobilização cultural que nos permitam ampliar o potencial e a sensibilidade de percepção e identificar o essencial em meio ao descartável.

1.3.7 Insílio sociocultural

No ambiente atual, caracterizado pelo uso das teletecnologias, observa-se uma forma de perturbação dos indivíduos excluídos do processo comunicativo ou inadaptados a ele. Thompson (1998, p. 182) afirma que “não é incomum encontrar indivíduos perdidos na tempestade de informações, incapazes de ver alguma saída e paralisados pela profusão de imagens e opiniões mediadas”.

Tal situação ocorre porque o não-preenchimento das condições de participação em regime de igualdade com os dromoaptos e tecnologicamente substanciados promove a diluição do reconhecimento de valor daqueles não habilitados e resulta em forma característica de confinamento, denominada insílio. O insílio é entendido na acepção inaugurada por Canclini (2006) para referir-se aos indivíduos que se encontram em circunstância de deslocamento porque sua diferença o torna estranho ao grupo.

Os referidos indivíduos tornam-se excluídos tendo em vista que a sua inscrição no processo demanda relação com o outro e reconhecimento de pertença, sem os quais são inabilitados ou impedidos de participar. O pertencimento confere orgulho, identidade e destaque na comparação com o não-pertencente. O esfumar da relação de pertença em alguns e do exacerbado orgulho de pertencimento em outros favorecem surgimento de próteses de relações ou de patologias comportamentais que têm sido usadas, em situações extremas, para justificar barbaridades, transformando-se numa espécie de religiosidade profana e, nas circunstâncias do cotidiano, argumento para discriminação.

Ao se tomar o conhecimento na perspectiva de relação entre sujeito e objeto, englobando experiência, apropriação, apreensão, interseção, análise e relação ao mundo circundante, vê-se que há uma parcela considerável de espectadores que percebem a informação e as representações que lhes chegam a partir de uma espécie de prisma refrato de resolução indefinida, apesar de reflexo convincente da realidade. Algumas vezes essa falsa percepção os leva a se fixarem, de maneira muitas vezes compulsiva, na teia de dados.

Esse fenômeno pode ser comparativamente relacionado à espécie de fotofobia primorosamente alegorizada pelo escritor José Saramago (2005), no seu livro *Ensaio sobre a cegueira*. Tal cegueira não deve ser tomada como uma cegueira qualquer. Trata-se de uma cegueira branca, uma espécie de excesso que impossibilita ver. É como se houvesse um fracionamento que resultasse no obscurecimento da razão, promovendo incomunicação.

Diante da impossibilidade de discernimento, os elos entre as unidades de informação e o sentido do conhecimento ficam comprometidos e dificultam a potencialização das relações entre sujeitos e a assinatura identitária de cada um. Assim como a reação fotofóbica tem como sintoma predominante o desconforto diante da claridade excessiva que chega a provocar sensação de dor, a desidentificação e o desenraizamento também provocam esse desconforto. É o desconforto de não se reconhecer como parte de um contexto, de encontrar-se desarticulado, solto; ter a sensação de inexistência de vínculos. O indivíduo desse contexto e nessa circunstância específica é um sujeito em insílio sociocultural.

É preocupante quando tal indivíduo ignora que ocorre na dinâmica comunicativa uma relação de poder que se define na competência de compreensão da complexidade dos signos em relação. Tal competência é responsável pela estratificação dos grupos, segundo princípios hierárquicos, conforme as habilidades que possuem ou que, muitas vezes, ignoram ser necessárias para trânsito.

É irônico que o volume de informação e de representações simbólicas, em frente do ditame da velocidade, por não oferecer condição de aprofundamento e imersão, subverta e

desestabilize as fundações que ancoravam o sujeito no mundo e gere uma infinidade de, agora recorrendo ao escritor Jorge Luís Borges (1970, p. 89-97), embriagados memoriosos Funes perambulando numa espécie de babel onde predomina a capacidade de armazenamento de dados e fatos em detrimento da competência relacional.

Podemos também, recorrendo de novo a Saramago, pensar naqueles que, como o escriturário José, de *Todos os nomes*, consomem recortes de outras identidades em uma atmosfera cinzenta na qual a individualidade é esfumada por meio de códigos em que as diferenças são referenciais de valor e não de qualidade.

É necessário que haja reação ao *status quo* vigente e se questione a cultura de consumo de bens como expectativa de felicidade e de distinção social. Ao libertar-se da corrida incessante que demanda cada vez mais recursos e habilidades para acessar tais bens, o indivíduo poderá encontrar ambiente mais propício a uma espécie de revolução qualitativa na qual haja a dignidade do repouso e possibilidade de vivências mais satisfatórias.

As experiências significativas, transformadas em vivências, implicam ganho qualitativo de vida à medida que nos permite fugir da sociedade, “alucinatória e desrealizante” (TEMPO sem experiência, 2006) movida por impactos pontuais e na qual o sujeito contemporâneo se encontra imerso.

CAPÍTULO II

A REPRESENTAÇÃO CULTURAL DO CINEMA

2 A REPRESENTAÇÃO CULTURAL DO CINEMA

O espetáculo cinematográfico constitui-se num modo de contar dado acontecimento, situação ou fato imaginado, representando, com recursos da narrativa sonora-imagética e da ilusão cinemática, um conjunto de formas singulares de percepção e de expressão. Os motivos e quadros são concebidos, captados e montados em sequência – linear ou não - com o objetivo de tornar presentes idéias e conceitos sobre o objeto representado, refletindo as concepções das diversas autorias que fazem parte da sua criação.

Essas diversas autorias – diretor, roteirista, ator, ator-social, narrador e cinegrafista, dentre outras – imprimem no filme determinada maneira de perceber e expressar o objeto representado, conforme o papel que lhes cabe nas estruturas criativa e produtiva.

Esse capítulo comporta a reflexão sobre como tais idéias e conceitos são representados na arte em geral e especificamente no cinema, por meio de produções da ficção e do documentário. A reflexão sobre tais definições é necessária para compreender como, ao fruir uma produção cinematográfica, o espectador é afetado em sua forma de elaborar e perceber o mundo.

2.1 Comportamento, representação e percepção de objetos em semiose

No começo era o nada e Deus ordenou: Faça-se a luz! Não satisfeito, fez o homem à sua imagem e semelhança para, de certa maneira, representar-se. Deu-lhe voz para expressar-se, deu-lhe movimento e imaginação para deslocar-se, deu-lhe intuição para perceber e talento para criar. Esta é uma *representação*, concebida pela crença, imaginação e intencionalidade do homem e uma versão possível da gênese, dentre tantas outras.

O filósofo crítico e pensador da “razão logopática” (CABRERA, 2005, p. 12) Arthur Schopenhauer (2001, p. 9), sustenta:

O mundo é a minha representação. – Esta proposição é uma verdade para todo ser vivo e pensante, embora só no homem chegue a transformar-se em conhecimento abstrato e refletido. A partir do momento em que é capaz de o levar a este estado, pode-se dizer que nasceu nele o espírito filosófico. Possui então a inteira clareza de não conhecer nem um sol nem uma terra; em uma palavra ele sabe que o mundo que o cerca existe apenas como representação, na sua relação com um ser que o percebe, que é o próprio homem.

A palavra representação, conforme esclarece Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 255-256),

designa sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz as vezes dela. Esse substituto pode ser de natureza variável: uma imagem (representação pictórica, fotográfica, cinematográfica), uma *performance* em um palco (representação teatral) etc.

Para cada indivíduo, a percepção das representações, em razão do princípio da limitação e de toda individuação, está sujeita aos pontos de vista, à experiência e à consciência de cada um na sua singularidade. Esta é uma acepção utilizada por Arthur Schopenhauer, para quem a experiência interna permite que o sujeito se mova e se expresse conforme a sua vontade.

As idéias, por sua vez, ao contrário das representações, não se submetem ao referido princípio, permanecendo, para Schopenhauer (2001, p. 177), “estranhas à esfera do conhecimento do sujeito”. Segundo ele, “a idéia não é integral, mas apenas condicionalmente comunicável” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 176).

Ao sustentar que a idéia é apenas “condicionalmente comunicável”, Schopenhauer concebe a revelação desta como uma experiência proporcionalmente sujeita ao valor do espírito que a contempla. Também a toma como um germe do presente que pode contaminar e que expressa a essência do objeto de modo intuitivo, concreto e nunca é possível de conhecimento pleno.

Por ser expressão concreta, a idéia é, por natureza, apresentada por qualquer objeto de conhecimento singular, individual, concebido pela intuição e passível de ser captado pelos sentidos. Revelando-se apenas em conformidade com o nível de percepção do sujeito¹, será, para alguns, sempre um enigma e, para outros, uma fonte inesgotável.

Nessa perspectiva, a idéia percebida pelo sujeito comporta diferentes representações, podendo haver incidência e reincidência de abordagem de uma mesma idéia, dado o seu caráter de permanência no tempo e uma vez que ela traz em si o germe do qual podem resultar novas idéias. Schopenhauer (2001, p. 247) defende que a idéia “é como um organismo vivo, que cresce prolífico, capaz, em uma palavra, de produzir aquilo que não se introduziu lá”.

¹ O conceito de sujeito refere-se àquele que é dotado de “capacidade autônoma de relações ou de iniciativas, capacidade que é contraposta ao simples ser ‘objeto’ ou parte passiva de tais relações” (ABBAGNANO, 2003, p. 930). Ou, ainda, como “o eu pensante, consciência, espírito ou mente enquanto faculdade cognoscente e princípio fundador do conhecimento” (HOUAISS, 2001, p. 2635). Ambas definições citadas consideram o sujeito por oposição ao objeto.

Dessa forma, a idéia é capaz de fomentar percepções não necessariamente conscientes no ato da concepção de um objeto e encontra-se num *continuum* intersemiótico.

A acepção de *continuum* utilizada por Ibri (2006c, p. 3) e adotada aqui se refere ao processo no qual

ocorrências, ações constituem, elas mesmas, instâncias interpretativas, de tal modo que se possa considerar, sob o plano da significação, um *continuum* entre o particular e o geral, num processo indefinidamente infinito no qual instauram-se novas mediações ou se reforçam mediações eficientes, isto é, aquelas que subsidiam o agir racional.

A ação racional se pauta no *conceito*. Este, por sua vez, diferentemente da *idéia*, é uma representação pura e abstrata que tem por objetivo identificar, descrever e classificar os objetos ou fenômenos de dada realidade. Ao identificar, descrever e classificar ele se torna processo mental, ou seja, conhecimento pautado pelo princípio da razão e resulta na quebra da surpresa; torna-se, portanto, poder de adivinhação. Schopenhauer (2003, p. 175-176) assim o caracteriza:

O conceito é abstrato, discursivo, completamente indeterminado no interior de sua esfera, determinado apenas segundo seus limites, alcançável e apreensível por qualquer um que possua razão, comunicável por palavras sem ulterior intermediação, esgotável por inteiro em sua definição.

Porém, o conhecimento como processo mental pode esbarrar, em razão da imprecisão do aparelho perceptivo, na impossibilidade ou na falha de previsão. Também, por ser impreciso o aparelho perceptivo, nenhuma proposição dele resultante envolve cem por cento de certeza. Por outro lado, a imprecisão do conhecimento se relaciona à inexistência de determinação no mundo, que contém o princípio de liberdade do acaso.

E o que o livre faz? Para Charles Sanders Peirce (*apud* IBRI, 1992, p. 10), “livre é aquilo que não tem o outro atrás de si determinando suas ações”. A resposta possível a essa pergunta, conforme Ibri, é, então, que o livre tem comportamento indeterminado e, portanto, sua atuação é imprevisível.

Na perspectiva do pragmatismo peirciano, o significado de uma idéia, de um objeto, de um signo é a totalidade das conseqüências práticas que o conhecimento de tal idéia, objeto ou signo acarreta, assim, os índices percebidos pelo sujeito cognoscente que os observa influenciam conduta. Tais índices revelam padrões de comportamento e fundamentam os

conceitos que tratam da realidade, da existência, e são capazes de afetar, reafirmar ou mudar o modo de proceder daqueles que os conhecem.

Além dos padrões que ancoram o conhecimento, Peirce (*ibidem*), afirma que o mundo está cheio do que é assimétrico, espontâneo, singular, errático. Dessa maneira, o mundo é composto também de diferenças e singularidades que não podem ser nomeadas como aquilo que é padrão.

Tais padrões expressam características e circunstâncias conhecidas, dão conta das classes, do que é possível ver, do que pode ser generalizado. Sendo passíveis de conhecimento, os padrões podem ser convencionados e nomeados pela linguagem, tomada como meio de comunicação e de expressão daquilo que está dado à experiência. Portanto, é o sujeito do conhecimento que colhe os dados que atendam à sua questão no universo da multiplicidade experiencial, da infinidade de sensações vivenciadas, segundo o seu aparelho perceptivo e os seus critérios de relevância.

A percepção das idéias, por sua vez, promove uma reparametrização resultante da interação entre o sujeito e o mundo. Tal percepção exige desarme do conceito, do saber e da mediação. Ela requer outro grau de interação com o objeto ou fenômeno, requer uma postura a partir da qual o sujeito em contemplação permite-se a descoberta. Nessa esfera da contemplação, o pensamento é lúdico, imaginativo, ele joga; portanto, encontra-se, conforme o entendimento de Ibri (2006c), em meio a um “comércio de signos”.

As trocas e influências no processo semiótico dão-se, conforme o biossemioticista Jacob Von Uexküll (cf. UEXKÜLL, 2004, p. 25), num *continuum* no qual as observações “são interpretações de outras interpretações – ou seja, meta-interpretações”, sendo também que os modos de percepção do conhecimento neste primeiro são plurais e variáveis, resultando em ciclos de estabilidade.

Assim, àqueles objetos que se reapresentam ciclicamente e revelam suas características por meio de comportamento regular, portanto identificável, pode-se prever a sua conduta com base nos índices que eles emitem.

Ademais, quando os padrões são identificáveis a partir da regularidade do objeto, dizemos que ele se encontra, conforme a semiótica peirciana, na esfera da terceiridade, a partir da qual é possível determinar modelos ou padrões passíveis de serem reproduzidos em simulacros ou em objetos semelhantes. A terceiridade, portanto, é pautada na racionalidade que torna possível a mediação e o conhecimento, enquanto a primeiridade, categoria do impacto de percepção inicial, caracteriza-se pela intuição da idéia.

Schopenhauer (2001, p. 222) sustenta que os graus de representação das idéias são comparáveis às notas de uma orquestra, cotejando a intensidade das primeiras às notas profundas ou abafadas, conforme sua condição em exprimir essência. Esta última é da categoria da primeiridade para Peirce, sendo possível ao espectador observar, mesmo em objetos artificialmente elaborados, propriedades desta categoria na matéria neles utilizada.

Essas propriedades são fundamentais nos processos de criação e de fruição da arte, nos quais a intuição tem papel relevante.

2.2 O caráter inconclusivo da representação do mundo pela arte

Contaminado de intuição, o artista cria, representa, reinventa. A arte segue o movimento da vida. O artista, espírito liberto, expressa as idéias que o impressionam e, conscientemente ou não, desvela indícios impressos na sua intuição, passíveis de percepção somente por outros espíritos ainda que estejam apenas momentaneamente libertos. Esta é, resumidamente, a concepção *schopenhauriana* aqui descrita.

Gerar uma obra de arte implica representar aquilo que a percepção e sensibilidade do artista capta, sendo que uma das mais interessantes marcas de autoria se revela quando a criação deixa impressa uma qualidade que a torna impulso motriz de conhecimento puro, um espelho por meio do qual se reflete uma fonte de luz capaz de tornar nítidas as imagens essenciais e no qual não há espaço para o contingente nem para o homogêneo.

Desse modo, a representação da arte exige uma espécie de prontidão que não é a prontidão dos sentidos. Ela mobiliza, na realidade, os sentidos que são excitados e desafiados pela potência da idéia que o objeto representa.

A fruição dela implica desenvolver capacidade de se colocar atento e se deixar abismar, absorver, engolfar, entranhar e preencher pelo outro, pela idéia, pelo interno da representação, por aquilo que lhe é próprio, que a torna ímpar como expressão e só se dá a conhecer quando o contemplador mobiliza a faculdade de percepção pelos sentidos – a estesia. Resumindo, fruir implica estesiarse diante de uma primeiridade latente e inconclusiva.

Nas criações da arte, a inconclusividade recorrente se justifica, segundo Ismail Xavier (2005, p. 94), pelas características de abertura e de ambigüidade do real, sendo esta ambigüidade uma qualidade que se define na própria realidade. Nessa linha, Xavier esclarece

que tanto André Bazin quanto Jean Mitry ressaltaram que “a ambigüidade não é o traço exclusivo definidor do objeto artístico; ela é um elemento definidor da própria realidade”.

Diante de tal afirmação, pode-se inferir que a intuição do real expresso pelo artista possibilita abertura de uma outra intuição, a do fruidor. A realidade da representação é uma, no entanto, a realidade de que dela emana pode ser outra, recalibrada pelo aparelho perceptivo do fruidor que, ao construir sua própria representação do objeto contemplado, é alçado à condição de *iterator*.

O iterator, termo utilizado por Arlindo Machado, é considerado aqui como o espectador capaz de evoluir de uma posição de mero receptor para uma atitude de construção da sua própria representação do objeto contemplado. Tal acepção difere, portanto, da sugerida por este autor e implica atitude próxima daquela que Sergei Eisenstein (2002, p. 30) assim descreve:

A imagem concebida pelo autor tornou-se carne e osso da imagem do espectador... Dentro de mim, espectador, esta imagem nasceu e cresceu. Não apenas o autor criou, mas eu também – o espectador que cria – participei.

Assim, Eisenstein também reconhece o poder de recalibragem contido na percepção da idéia, poder da mesma natureza daquele que Schopenhauer (2003, p. 177) admitiu quando afirmou que

as idéias [...] naquele que as apreendeu, desenvolvem representações que, em relação a seu conceito de mesmo nome, são novas; por isso são comparáveis ao organismo vivo, o qual desenvolve a si mesmo, dotado de força de reprodução, que produz o que nele não está contido.

A abertura adquire, portanto, uma capacidade de ajustamento que influencia na redefinição do modo de percepção do objeto e do mundo pelo fruidor, à medida que este objeto tem o poder de, muitas vezes, colocar em destaque elementos da realidade cotidiana e existencial, os quais não estão e, provavelmente, nem estariam no centro da atenção, caso não tivessem sido motivo de representação e esta última, causa de percepção. Desta maneira, a referida representação destaca o sentido e a qualidade daquilo que o padrão e o comportamento cotidiano tornaram imperceptível.

No que se refere à qualidade da arte, esta se define pela capacidade de captação e de explicitação de sentidos, os quais não são doados quando o artista reconhece o potencial do fruidor. A representação, ao destacar o interno do objeto, fomenta a recalibragem da

percepção deste fruidor e a reparametrização indicial pelo destaque do aspecto icônico do objeto.

Essa recalibragem é icônica, uma vez que é como se colocasse o objeto sob novo ângulo, a partir do qual não é possível resgate do modo de percepção anterior. É como se transformasse o mesmo objeto em outro objeto, cujo comportamento se torna novamente motivo de observação.

Ao fomentar a mobilização do percepto para encontrar definição que não é dada pronta, portanto, a inconclusividade também admite possibilidade de mais de uma leitura. Assim, ela estimula a busca por alternativas de compreensão e fomenta o diálogo do fruidor com a obra, do fruidor com outras obras, do fruidor no mundo. Desta maneira, a inconclusividade da representação carrega potencial de redefinição que a faz transcender da esfera da mera discursividade (entendida aqui como litania), e adquirir poder transformador, função sociocultural e caráter cognitivo.

Há, portanto, relação entre racionalidade, experiência, estesia e conduta. Esta é uma visão do pragmatismo peirciano, que se caracteriza pela recusa de que somente os conceitos dão conta de representar a realidade. Nessa perspectiva, o conhecimento ocorre na relação simétrica com o mundo que, por sua vez, é objeto de reflexão e expressão por meio do cinema, inclusive, mas não somente.

2.3 A representação do mundo pelo cinema

A sala escura, a tela branca, a luz surgindo, o som, a imagem, o movimento, o acontecimento. A arquitetura do ambiente clássico de especiação da representação do cinema, contrastando a escuridão da sala de projeção com o clarão da tela, constitui-se ambiente favorável para a imersão do público e concentração do seu foco de interesse no filme. Esta é uma das razões pelas quais, apesar da evolução da tecnologia hoje em estágio digital, para uma parcela do público a experiência de fruição em tal ambiente é sensivelmente mais intensa em comparação àquelas possíveis nos contextos de *home video*. A essa dinâmica, criticada por alguns como de viés hipodérmico, Hugo Mauerhofer denominou *situação cinema*.

Gabriel Menotti Gonring (2007, p. 20) ressalta que “estudos mais recentes deixam de lado esse viés hipodérmico, mas insistem na correspondência entre filme, o regime de consciência e o lugar de consumo”, favorecido pelo uso das tecnologias imersivas, como som *stereo* e tela em formato *widescreen*, entre outros recursos disponíveis.

O espectador, imerso na penumbra, recolhe-se para um segundo plano quando a tela iluminada indica: *Aqui está o foco!* Para Gonring (*ibid.*, p. 42),

o cinema *widescreen* aumenta a tela a tal ponto que, embora ela não desapareça, se torne transparente, e ofereça aos espectadores um *senso de presença* [...], criando um forte sentimento de *participação física*. Um sentimento que é criado em prejuízo da *fisicalidade* da própria sala e do eu – da percepção do espaço físico e do corpo.

Examinando a representação de cinema do ponto de vista da sua concepção e produção, Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 256) ressaltam a implicação de “dois momentos, inextricavelmente ligados”. São eles:

- a passagem de um texto, escrito ou não, à sua materialização por ações em lugares agenciados pela cenografia (tempo de encenação);
- a passagem dessa representação, análoga à do teatro, a uma imagem em movimento, pela escolha de enquadramentos e pela construção de uma seqüência de imagens (montagem).

Tais passagens são estágios do processo criativo da representação fílmica. Todo objeto resultante de concepção criativa configura-se como representação, independentemente da vertente pela qual tenha sido realizada. Bill Nichols (2005, p. 26) classifica tal representação como documentário, dividindo-a em duas categorias: “(1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social”. Os primeiros ele convencionou chamar de ficção e os segundos de não-ficção ou simplesmente documentários.

Christian Metz (1972, p. 17-18), por sua vez, opta por classificar os filmes quanto à credibilidade ou quanto ao assunto. Os primeiros ele classifica como filmes insólitos ou maravilhosos e realistas; os segundos ele divide pelas categorias realista e irrealista. Do seu ponto de vista, os filmes *realistas* garantem “a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade” enquanto os irrealistas têm a sua força “no poder de desnorteio tão estimulante para a imaginação”. Essa classificação requer, no entanto, relativo cuidado, haja vista as polêmicas concernentes aos conceitos de real e irreal, via de regra, associados à existência ou à não-existência. A realidade, por sua vez, pode também implicar um modo de ser que, segundo Platão, refere-se ao estatuto máximo da idéia. Conforme Maria Lucia Arruda Aranha e Maria Helena Pires Martins (1998, p. 33),

para Platão (427-347 a. C.), a verdadeira realidade se encontra no mundo das Idéias, lugar da essência imutável de todas as coisas. Todos os seres, inclusive os humanos, são apenas cópias imperfeitas [...] e se aperfeiçoam à medida que se aproximam do modelo ideal.

Assim, se tomarmos o mundo como representação, então, não há critério para distinguir realidade de abstração. A abstração consiste em escolher aspectos do objeto que se representa, de maneira a construir forma pessoal de comunicação desse mesmo objeto, que pode implicar incorporação de elementos imaginários ou interpretação. Nesse sentido, de acordo com Ibri (2006c),

na ficção, apesar de o objeto ser imaginário, quando se diz que alguma coisa existe, ela passa a existir, mesmo que apenas no *plano da representação*. As representações *verdadeiras* são os hábitos de pensar o mundo. O modo de perceber e comunicar a realidade é recalibrado sempre que ocorre um dado novo.

Embora o cinema de ficção seja representação de uma realidade profílmica, em razão do *sentimento de vida* que a imagem em movimento tem o poder de desencadear, é como se tal imagem compusesse um objeto dotado de propriedade de relevo e existência efetiva. A imagem adquire assim uma *dimensão ontológica*, compreendida por André Bazin como poder de revelação, ou seja, poder de representar a essência, as propriedades do objeto. Segundo Paulo Filipe Monteiro (2007, p. 8),

Bazin vai sistematizar a perspectiva ontológica não apenas como uma possibilidade do cinema, mas como a essência a que o cinema deve manter-se fiel – que no cinema, ao contrário das outras artes, não existe uma separação do mundo, uma heterogeneidade em relação à *physis*: o cinema é o “estado estético da matéria”, escreve Bazin.

A essência da sua imagem encontra-se na sua força em suscitar a percepção do real, como tendo capacidade de nos colocar frente ao próprio objeto. A imagem também possui a qualidade de trazer de volta o objeto. Monteiro ainda complementa que, “no dizer de Bazin, no cinema o objeto não é ‘representado’, mas sim, ‘na verdade, reapresentado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço’” (*ibidem*). Cabrera (2006, p. 38), de certa maneira, corrobora com Bazin ao afirmar que

talvez a maioria das verdades (ou todas elas) expostas cinematograficamente já tenha sido dita ou escrita por outros meios, mas certamente quem as capta

por meio do cinema é interpelado por elas de uma forma completamente diferente.

Outro aspecto a se destacar é o da amplificação de abrangência que ocorre de a representação do cinema atingir, uma vez que, sendo o filme um objeto reproduzível, ele maximiza o seu poder de alcance. Torna-se reapresentável agora não mais com o sentido de trazer de volta, mas em razão de a sua veiculação poder se repetir inúmeras vezes. Amplia-se, assim, a capacidade de cobertura de público que o assiste.

Dessa maneira, esse público, ampliado pela condição de reprodutibilidade técnica do filme, passou a tomar contato com um universo ampliado de representações, as quais, pela força da impressão de realidade, impactam fortemente o espectador. De acordo com J. Hoberman (*apud* MONTEIRO, 2007, p. 1), “se a invenção da fotografia obrigou a uma nova definição da arte, o cinema reinventou”. No cinema, utiliza-se a imaginação para clarificação do juízo por meio da reinvenção da cultura.

Vale ressaltar que o cinema promove experimentações prazerosas, incômodas, perturbadoras, ampliadoras, inovadoras, nas quais o espectador elabora e reelabora opiniões, modo de articulação e crenças. No cinema, a natureza discursiva atua por meio de concatenações que têm como base uma lógica de construção que objetiva representar pensamentos, emoções, desejos, ocorrências vividas ou imaginadas, nem sempre apresentadas linearmente e que têm seu sentido complementado por imagens.

Segundo Cabrera (2006, p. 28), o cinema não difere radicalmente de outras manifestações da arte e, acrescentamos, outros dispositivos comunicacionais. A título de exemplo, podemos citar a literatura, cujas narrativas de alguns autores suscitam forte imaginação de cenários por parte dos leitores.

O diferencial da narrativa fílmica, no entanto, é conjugar o recurso discursivo ao imagético em movimento. Essa composição favorece a impressão de realidade e superpotencializa possibilidades de problematização e de impactação. Cabrera (*ibidem*) sustenta:

O que o cinema proporciona é uma espécie de “superpotencialização” das possibilidades conceituais da literatura ao conseguir intensificar de forma colossal a “impressão de realidade” e, portanto, a instauração da experiência indispensável ao desenvolvimento do conceito, com o conseqüente aumento do impacto emocional que o caracteriza.

Por conseguinte, deve-se mencionar que o tempo de exposição e o ritmo cinematográfico também atuam na construção de atmosfera e de circunstância diferenciadas. Ao se dispor a assistir uma sessão por aproximadamente duas horas seguidas – variando para mais ou menos, conforme o filme – o espectador submete-se a uma exposição contínua, na qual, de acordo com o ritual dominante, ele deverá permanecer em anônimo recolhimento. Assim, há, aqui, um deslocamento que não se rompe, exceto por: abandono da sessão, desinteresse, incompreensão do espetáculo ou por ocorrência de fatores externos que possam interferir na fruição. A única interface que cabe nessa circunstância de contemplação é aquela com o objeto, como se em tempo suspenso e espaço paralelo.

Dessa maneira, a sala de projeção funciona como atmosfera e ambiente adequados para experimentação social e sinestésica de uma realidade articulada de maneira lógica e sensível, ou seja, *logopática*, na concepção de Cabrera (*ibid.*, p. 23), para quem

os “filósofos cinematográficos” sustentam que, ao menos, certas dimensões da realidade (ou talvez toda ela) não podem simplesmente ser *ditas e articuladas logicamente* para que sejam plenamente entendidas, mas devem ser *apresentadas sensivelmente*, por meio de uma compreensão “logopática”, racional e afetiva ao mesmo tempo.

Ademais, a posição da tela, a sua dimensão avantajada e a impressão de realidade parecem sugar o espectador para o interior da representação, convocando-o, confortavelmente camuflado pelo escuro da sala, a vivenciar emoções, desafiar o medo, provocar a imaginação, como um privilegiado *voyeur* que não precisa se expor a circunstâncias de fato, mas que pode se utilizar da experiência cinematográfica como elemento de significação e de ressignificação.

A representação fílmica – na perspectiva que Graeme Turner (1997, p. 48-49) adota, a partir dos estudos que consideram o cinema como produto cultural e prática social – é tomada como “processo social de fazer com que imagens, sons, signos, signifiquem algo”, sendo a cultura um processo contínuo de construção e reconstrução da vida em sociedade utilizando sistemas capazes de “produzir significado, sentido ou consciência” (*ibidem*) e o cinema “um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural” (*ibid.*, p. 49), mediante a narrativa.

Dessa forma, o cinema assume, o papel de fomentador de compreensões e tem o poder de instaurar, por meio de uma vivência emocionalmente impactante, a abertura de conjecturas sobre questões existenciais e sentidos de mundo. Nesse sentido, Cabrera (2006, p. 21) esclarece:

O que acrescenta à leitura do comentário ou à sinopse no momento de *ver* o filme e de *ter a experiência* que o filme propõe (a experiência do que o filme *é*) não é apenas lazer, ou uma “experiência estética”, mas uma dimensão compreensiva do mundo.

No que se refere à eficácia ressignificadora da imagem cinematográfica, Cabrera (*ibid.*, p. 33) destaca o seguinte: “A imagem cinematográfica não pode mostrar sem problematizar, desestruturar, recolocar, torcer, distorcer [...] o cinema é tudo menos um ‘puro registro do real’”.

Turner (1997, p. 49), por sua vez, afirma que o cinema é “uma fonte de prazer e de significado para muita gente em nossa cultura”. Para o autor (*ibidem*), há uma relação direta “entre a imagem e o espectador, a indústria e o público, a narrativa e a cultura, a forma e a ideologia”.

O cinema, primeira produção de arte a ser difundida simultaneamente em diversas partes, é também uma criação cultural vinculada a uma indústria poderosa, principalmente porque requer grandes investimentos para realização da obra propriamente dita e para distribuição e veiculação no mercado, o que faz com que os idealizadores (roteirista e diretor) dependam economicamente do produtor.

A possibilidade de a indústria cinematográfica gerar grande número de cópias potencializa o filme como um produto capaz de atuar no desenvolvimento, na manutenção e na modificação de comportamentos, configurando-se, assim, um sistema capaz de produzir mudanças culturais. Nesse viés, Newton Cunha (2003, p. 138) afirma que

foi o cinema, bem antes da televisão, que massificou, definitivamente, os estilos de vida, os comportamentos infanto-juvenis, os imaginários amorosos e aventureiros, a moda, o lazer ou, em resumo, os hábitos sociais de consumo e a estética da modernidade.

A leitura do cinema implica compreender o sentido intrincado da representação polissensível que exige, muitas vezes, mobilizar as diversas formas de percepção para dar conta de sentidos carregados de forte caráter intuitivo.

As formas de percepção, sendo predominantemente intuitivas, comportam circunstâncias que se configuram espécies de contradição pela impossibilidade de se atingir a visão da essência definitiva da realidade criada, recriada ou pretendida. Deve-se considerar também, que a visão de realidade está relacionada ao recorte, a uma janela a partir da qual o

sujeito vislumbra os fenômenos mediados pela sua experiência e pela intencionalidade da observação.

Assim sendo, a leitura polissensível dessa representação multifacetada configura-se potencial fomentadora de novas sintaxes sensoriais que promovem o espectador a um *iterator* em circulação no *continuum* cultural, em “um processo dinâmico que produz os comportamentos, as práticas, as instituições e os significados que constituem nossa experiência social” (TURNER, 1997, p. 51), dando sentido a um modo de vida.

Ainda segundo Turner (*ibid*, p. 52), “nós nos tornamos membros de nossa cultura por meio da linguagem, adquirimos nosso senso de identidade pessoal com a linguagem, e é graças a ela que internalizamos os sistemas de valores que estruturam a vida”. A linguagem tanto pode ser utilizada para descrever e representar coisas já existentes quanto novas; tanto objetos concretos quanto abstratos; tanto expressões particulares quanto coletivas. Apesar de sua capacidade de expressar valores e idéias daquele que dela faz uso, a linguagem – segundo ressaltam os colaboradores das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*² – expressa a essência de uma idéia ou o sentido pleno de mundo, embora seja possível muitas vezes, atingir aproximações significativas como, por exemplo, por meio de metáforas.

A escolha da forma de produção da imagem possui significado, que pode ser lido por meio do ângulo, da posição de enquadramento, dos aspectos realçados pela iluminação, de sua captação em planos contínuos ou seqüências trucadas; da remissão para elementos de significação fora ou no interior do quadro, para dentro e fora da cena, dentro ou fora da própria obra, além de outras estratégias que conotam escolhas e intencionalidades referentes ao modo de feitura e ao uso da imagem.

No que se refere à forma da representação, ela é, de acordo com Arlindo Machado (2007, p. 16), reveladora das escolhas e das intencionalidades definidas na sua criação. Nesse sentido, o autor afirma que

as técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exhibir os seus trabalhos não são ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras.

Assim, o modo como os elementos se conectam na representação relaciona-se ao tipo de discurso cinematográfico escolhido pelas diversas autorias que se integram para mediar um

² André Bazin, Eric Rohmer e François Truffaut, entre outros.

fenômeno por meio da produção de um objeto. Representar implica capacidade de produzir uma idéia nova ou apreender, expressar e comunicar idéias sobre um novo ângulo de visão.

O filme de cinema resulta num poder de convencimento muito forte em razão da impressão de realidade que promove. Essa impressão de realidade, de acordo com Metz (1972, p. 16), “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de *‘participação’*”. Tal qualidade confere a essa mídia um poder de abrangência maior que outras manifestações da arte, uma vez que resulta num domínio direto sobre a percepção. Aliando impressão de realidade e condição de reprodutibilidade, o cinema “tem o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir à última estréia teatral ou comprar o último romance” (*ibid.*, p. 17).

Os documentários e, principalmente, os filmes de ficção conquistaram, ao longo da história do cinema, um lugar de destaque na dinâmica cultural, apesar de serem dotados de discursos diferenciados uns dos outros, configuram-se processos de representação de aspectos da realidade.

Quanto ao argumento fílmico, este resulta de uma conjunção de diferentes elementos, tais como: a história, o conteúdo, o tema abordado, os procedimentos adotados, a composição e a articulação entre as imagens. Tais elementos revelam, de maneira nem sempre explícita, o discurso impresso no filme. Ademais, sendo resultado de uma convergência de fatores, a realidade profílmica também se configura como forma individual ou particular de expressão, a qual, algumas vezes, centra-se numa circunstância para expressar uma idéia .

É notório que o espectador nem sempre depreende da representação tudo aquilo que se encontra na intencionalidade de quem a produziu. No entanto, esse espectador pode, a partir dessa mesma representação, inferir possibilidades inéditas. Isso ocorre porque, assim como a obra não se esgota, o artista, ao criar, também não possui completa compreensão da multiplicidade e da complexidade daquilo que cria. É dessa forma que o sentido da obra escapa em sua totalidade até mesmo para o seu criador, sendo que a essência da criação adquire caráter prevalente.

Além disso, interessa-nos – adotando a classificação proposta por Nichols – o modo de compreensão do documentário e do filme de ficção como categorias aqui não reconhecidas como vertentes antagônicas. Na realidade, essas categorias são complementares no que se refere à oferta de condições de revelar e de perceber as idéias universais e particulares, como recuperação e construção sucessiva de imagens ou como desencadeadoras do processo de expressão de fenômenos de ordem abstrata ou que se pretendam reais.

2.3.1 O documentário

A qualidade essencial do documentário encontra-se na imanência e na contingência dos acontecimentos. Segundo Cunha (2003, p. 232), este gênero “busca registrar, de maneira realista, a vida cotidiana (de populações, grupos sociais ou personalidades) ou os incidentes históricos”.

Contudo, conforme Manuela Penafria (2007a, p. 1-2), “nos estudos sobre o filme documentário [...] se esgrimem argumentos a favor e contra a idéia do documentário efectivamente ‘representar a realidade’”. Como manifestação de tal divergência, a autora (*ibid.*, p. 2) identifica, pelo menos, duas posições contrárias, quais sejam:

Os primeiros destacam a ligação que as imagens do documentário possuem com o que tem existência fora dessas imagens e os segundos – os que são contra – lembram que a imagem cinematográfica em si só e por si só não garante que não tenha ocorrido uma total fabricação.

Desde o início do século XX, para essa autora, as películas fílmicas foram apresentadas como *cenas documentais*. Contudo, foi com o britânico John Grierson que – referindo-se ao filme *Moana* – o termo documentário compareceu pela primeira vez, em 1926, quando ele afirmou: “É lógico que *Moana*, sendo um conjunto visual de eventos da vida cotidiana de um jovem polinésio e de sua família, tem um valor documental”³ (GRIERSON *apud* PENAFRIA, 2007b, p. 1).

Mais tarde, no ano de 1932, em *First Principles of Documentary*, Grierson enfatizou a sua crença na capacidade que o cinema tem de, ao atentar para a própria vida, colocá-la em destaque e produzir novas e vitais expressões artísticas (*ibid.*, p. 4).⁴

Após Grierson, a idéia do documentário como registro da realidade vem comparecendo em diferentes contextos e com diferentes denominações. Dentre as tendências existentes, Penafria (2007a, p. 2) cita: *Cinema Direto* (Estados Unidos), *Free Cinema* (Reino Unido), *Cinema Verdade* (França) e *Candid Camera* ou *Candid Eye* (Canadá).

Embora possam diferir conceitualmente e no que concerne ao modo de representar, as várias vertentes guardam características próprias como gênero. Para Nichols (2005, p. 47), o

³ Trecho original, em inglês: *Of course Moana, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family has a documentary value.*

⁴ Trecho original, em inglês: *We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form.*

documentário, “define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda”.

Mesmo que dotado de cunho realista, o documentário é uma *representação* impregnada dos repertórios, da intencionalidade, das visões e das crenças diversificadas dos personagens, como, também, das marcas de autoria que se definem em escolhas de produção, montagem, direção, dentre outras mediações, que a representação reflete. Assim sendo, questões de ordem ética e metodológica no seu processo de feitura podem suscitar dúvidas quanto à sua capacidade em representar a realidade. Nichols (*ibidem*) esclarece que

se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade [...] teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares.

O documentário é, portanto, um registro que se constrói por meio de pronunciamentos que dão voz a atores sociais, termo utilizado por Nichols (*ibid.*, p. 31) para denominar aqueles que diante da câmera representam seus próprios papéis. Tais depoimentos, segundo o autor (*ibid.*, p. 30), “significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições”.

A escolha desses atores sociais é pautada por critérios definidos pela produção e pela direção, sendo que seus pronunciamentos estão sujeitos a cortes de edição, a combinações que antecedem as suas tomadas, a possibilidades de contraposição ou de confirmação com outros aspectos ou pontos de vista, a seleções de imagens e a usos de técnicas e de formas de expressão, dentre tantos outros critérios.

Na ótica de sua feitura, o filme desse gênero é sobretudo um encontro e, segundo Figuerôa (2003, p. 213), “uma prática de ‘escuta do outro’ – uma ‘escavação’ das mais distintas experiências humanas”.

Por outro lado, sob o ponto de vista da expressão, o documentário é, quase sempre, a visão de alguém ou de um grupo sobre si mesmo, sobre outro alguém ou grupo, num dado lugar, num dado momento, em dadas circunstâncias, referente a determinada temática. O sujeito é, de certa forma, estimulado a discorrer e a revelar o que é característico do contexto, quais as dinâmicas que o particularizam, quais as suas opiniões e como ele se movimenta nesse contexto. Há estímulos construídos na imanência do encontro que, tendo lugar numa

dimensão peculiar, constitui-se momento único, que não se repete e no qual o referido sujeito se expressa.

Referindo-se a tal circunstância, o cineasta Eduardo Coutinho (*apud* FIGUERÔA, 2003, p. 217) afirma que

no momento da filmagem, há uma casa, há um gato, há uma pessoa que me conta coisas extraordinárias, nem tanto pelo conteúdo, mas pela forma: uma digressão, um vocabulário, uma entonação que ela nunca produziu.

Assim sendo, é mediante a utilização do particular do sujeito e do momento singular que o documentarista constrói a sua representação, a qual carrega uma ação que simboliza uma parcela da essência universal.

Para Peirce (*apud* IBRI, 2006a, s. p.), a “ação e o conceito estão sempre intimamente ligados – particular e geral. O particular é uma expressão do geral. Sendo assim, o particular configura-se ato de uma potência”. Tão mais facetas desse sujeito são reveladas na representação, mais rica e complexa será a expressão da idéia que se busca representar, sendo dispensável toda ação ou gesto que não possa contribuir significativamente.

O modo escolhido para construir a representação se conforma à existência de condicionantes práticas, de encaminhamento e de percurso, tais como: intencionalidade de quem a produz, níveis de liberdade ou de indução na coleta dos depoimentos, questões formuladas, intervenções e temáticas abordadas, formas de narrar e gestualidade do ator social e/ou do entrevistador, dentre outras condições que atuam como catalisadoras e são parâmetros fundamentais para definir o nível de neutralidade, de objetividade, de confiabilidade, de sustentação e/ou de propriedade dessa representação.

A combinação de tais condições gera uma situação singular definida pelo instante captado, que fomenta certa reação, levando o sujeito a se comportar de determinada maneira em seu depoimento, a provocar ou recolher a expressividade que é captada naquele instante.

Reforçando uma linha mais minimalista, assemelhada a uma espécie de *Dogma*⁵ do documentário, que o tem no Brasil como um dos seus expoentes, Coutinho (*apud* FIGUERÔA, 2003, p. 219) afirma que há uma “riqueza estética do som direto” e uma identidade no presente do encontro. Por esta razão, o referido cineasta quase sempre resiste

⁵ Movimento criado em 1995, por cineastas dinamarqueses que propuseram uma estética segundo a qual favorece-se a captação da imagem e do som de maneira natural. Trata-se de uma linha antiilusionista, inspirada na resistência do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa ao cinema *hollywoodiano*.

em utilizar artifícios como trilha sonora ou imagens adicionais, cujas remissões não estejam diretamente expressas no depoimento e/ou possam conduzir a conotação.

Nessa linha, a força e a intensidade da representação estão no encontro, na expressividade, na complexidade, na clareza e no olhar particular exposto pelo ator-social. Tais força e intensidade evidenciam qualidades essenciais que diferenciam personagens. Dentre elas, “a capacidade de revelar a dimensão política da vida pessoal; a habilidade de evidenciar, com um mínimo de intervenção, o caráter universal das histórias particulares; a sensibilidade de ver e antever, escutar e perscrutar o excepcional no aparentemente banal” (COUTINHO *apud* FIGUERÔA, 2003, p. 214).

Tal circunstância reflete a força dessa estética que economiza na técnica e nos efeitos para concentrar esforços na capacidade e na força da expressão verbal, aliada à gestualidade natural que torna o documentário, “antes de mais nada, um extraordinário ‘acontecimento verbal’ que se dá num encontro único e instantâneo” Preferencialmente “sem o uso de qualquer imagem meramente ‘ilustrativa’, de modo a evitar a incorporação de elementos que não estejam ligados ao próprio momento de captação” (*ibidem.*, p. 213).

Novamente Coutinho (*apud* FIGUERÔA, 2003, p. 215), pautado em Jean-Louis Comolli, destaca que o documentário tem como característica básica, o fato de ser uma “realização de vida longa. O documentário é feito para durar”. Assim, a durabilidade é uma característica que o distingue da reportagem, sendo que esta última “se esforça para parecer objetiva e pretensamente mostrar o ‘real’” (*ibidem.*).

O referido diretor ainda destaca que o grande documentário vai mais além, quando versa sobre a

impossibilidade de dar conta do que quer que se chame real. Frente a esse "real", todo documentário, no fundo, é precário, é incompleto, é imperfeito, e é justamente dessa imperfeição que nasce a sua perfeição. [...] O documentário é o próprio ato de documentar. O filme é um filme porque há um ato de filmagem. Por isso, o ato mesmo de filmar, tudo o que acontece naquele momento em que estou filmando, é o que mais importa. (*Ibid*, p. 215-216).

Há, nas produções que incorporam ao roteiro pistas sobre o processo de sua feitura, um caráter metalingüístico necessário se destacar e que, algumas vezes, é fundamental para perceber a atmosfera, o contexto, a intencionalidade e o percurso por meio do qual a obra foi construída. Ao incorporar no filme sua própria intervenção, o cineasta está, direta ou indiretamente, sinalizando que o documentário é uma intervenção de alguém ou de uma

equipe sobre um determinado tema, num determinado lugar, reunindo idéias e percepções de determinados sujeitos, no recorte de cenário no qual a captação se desenrola. Ao deixar pistas, este cineasta busca, de certa forma, fundamentar o olhar do espectador.

No que se refere à ilusão do real e ao ato de documentar, também é Coutinho (*ibid.*, p. 216) quem destaca que “não dá para o cineasta ou fotógrafo alimentar a ilusão de que está filmando o real. Estamos filmando um encontro sempre: o encontro entre o mundo do cineasta e da sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera”.

Nesse sentido, não é possível, também, ao espectador alimentar a ilusão de que está captando a totalidade da essência e a perfeita intencionalidade da criação. Esse espectador assiste à representação, a partir de uma janela privilegiada pela qual recolhe o que lhe é significativo e adiciona elementos de seu repertório.

2.3.2 Os documentários de ficção

Em sua origem, o termo *ficção* permite pensá-lo como criação por um viés e como artifício de representação de uma idéia por outro. De acordo com o Dicionário Houaiss (2001, p. 1336), tal termo pode ser compreendido como *fingir* ou como *imaginar*. Se por um lado, *fingir* suscita uma conotação de farsa, de impostura; por outro lado, *imaginar*, leva-nos a pensar em idear, fantasiar.

Segundo Cunha (2003, p. 282), o termo ficção “tem o duplo significado literário e retórico, de um lado, de modelar e plasmar e, de outro, de inventar por meio da imaginação”. Como retórica, a ficção é de natureza iminentemente persuasiva e, sendo persuasiva, pode convencer o espectador a crer em algo enganoso e/ou num fenômeno possível de ocorrência apenas numa dimensão imaginária. Sendo a ficção modelar, aquele que a cria pode buscar homogeneizar para, dessa maneira, atingir um caráter de universalidade, tornar-se forma ou padrão para se inspirar.

Conforme Aumont e Marie (2003, p. 124-125), a ficção

é uma forma de discurso que faz referência a personagens e ações que só existem na imaginação de seu autor e, em seguida, na do leitor/espectador. De modo mais geral, é ficção (do latim *fingo*, que originou também a palavra ‘figura’) tudo o que é inventado como simulacro.

Considerar a realidade na perspectiva de *continuum* evolutivo permite inferir que esse *continuum* possa se expressar, também, por meio de uma estrutura repetitiva, a qual funciona como um molde de aparição cíclica do qual se serve a narrativa.

Quanto à narrativa ficcional do cinema, ela é discursiva e imagética, à medida que encadeia os acontecimentos de um enredo – inteiramente ou parcialmente – imaginário, podendo tomar personagens, cenários ou dados da realidade como argumentos que inspiram situações fictícias.

O sujeito que inspira um personagem funciona como objeto para a representação do fenômeno construído por meio da imaginação. Dessa forma, os comportamentos particulares dentro das obras de ficção revelam peculiaridades, desvios, recorrências, hipóteses inéditas e a sensação de experimentar, por meio de uma dimensão imaginária, a vivência de sentimentos que suscitam consciência imediata, reação e/ou identificação.

Aos objetos de forma e/ou de comportamento *sui generis* podemos, pautados nas categorias da experiência de Peirce, chamar de ícones ou representações de primeiridade. A percepção imediata desses objetos não comporta tradução por meio da linguagem, uma vez que são constituídos essencialmente de qualidades, que suscitam sentimento de uma experiência intraduzível, que não se repete em termos de comoção e de intensidade. Peirce (*apud* MARQUES, 2005, p. 26) esclarece a sensação de uma experiência de primeiridade desta maneira:

Em termos de nossa interioridade, um estado de Primeiridade pura, seria uma consciência imediata, sem nenhum sentido de temporalidade, nova, fresca, in totum (sem partes, isto é, indivisível) [...] Uma consciência imediata, sem partes, sem mudança, contínua, fora do tempo, indivisível e inalisável.

Pode-se relacionar a experiência de primeiridade a uma *percepção de momento*, definida por Jacob Von Uexküll (*apud* UEXKÜLL, T. von, 2004, p. 25) “como o intervalo de tempo em que a diferença entre antes e depois não existe ainda”. Para este teórico, a *percepção de momento* varia conforme o automundo⁶ de cada espécie, em razão de cada uma delas ser dotada de receptores (órgão perceptivo) e efetores (órgão operacional) diferenciados, que resultam em modos específicos de interpretação, assim como modos específicos de marcação dos processos sígnicos.

⁶ Para Uexküll o automundo é “uma construção pragmática interna específica de cada espécie de intérprete acerca do que subjetivamente 'merece' ser percebido daquele ambiente externo, segundo as disposições e interesses comportamentais da espécie” (UEXKÜLL, J. von *apud* UEXKÜLL, T. von 2004, p. 25).

Nessa perspectiva, infere-se que a experiência de primeiridade ocorre como uma espécie de átomo perceptivo que funciona como uma unidade indivisível, estável, densa, positivamente carregada e que permanece inalterável.

Sob o aspecto das temáticas abordadas, a representação empresta conteúdos simbólicos ou imagísticos, que Jung afirmava estarem presentes no inconsciente coletivo e evidenciáveis por meio das recorrências situadas no imaginário popular. Essas recorrências arquetípicas aparecem em sonhos, mitos, lendas e outros. De acordo com Jung, os arquétipos, em todas as culturas, ocorrem de se repetir, com pequenas variações conforme a conjuntura específica, tendo a sua estrutura essencial similar, atuando como um modelo transcendente que funciona como um princípio representativo da idéia expressa por meio dos objetos da realidade e proporcionado experiências de sentido. Conforme Joseph Campbell, “o mito o ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo. Ele lhe diz o que a experiência é” (CAMPBELL e MOYERS, 1990, p. 6).

De acordo com Schopenhauer (2001, p. 192), a idéia, permanente e essencial, manifesta-se por meio de fenômenos acidentais em diferentes sujeitos que servem como matéria de representação. Esta última reproduz os arquétipos em suas “diferentes faces nas qualidades, paixões, erros e virtudes do gênero humano, no egoísmo, ódio, amor, temor, audácia, temeridade, estupidez, manha, inteligência, gênio, etc”. Ainda segundo Schopenhauer (*ibidem*),

são sempre as mesmas personagens que aparecem, elas têm as mesmas paixões e a mesma sorte; os motivos e os acontecimentos diferem, é verdade, nas diferentes peças, mas o espírito dos acontecimentos é o mesmo; as personagens de cada peça também não sabem nada do que se passou nas precedentes em que, todavia, tiveram o seu papel.

Os arquétipos, portanto, configuram-se fonte inesgotável e infinita. Nesse sentido, o finito traz dentro de si o germe que se manifesta repetidamente em circunstâncias e situações diversas.

Dessa forma, o espectador contemporâneo, sugado para o interior da tela *widescreen*, tem a oportunidade de testemunhar um fenômeno com poder de suscitar associações, sensações, impressões e, a partir delas, consegue recalibrar e/ou construir suas representações.

2.4 Experimentação cultural

A representação construída pelo espectador de cinema, fundada na representação da arte, é dotada de vinculação sistêmica, configurando-se fenômeno em relação simétrica. Isso ocorre em razão de a percepção não ser um ato de mera prospecção e do espectador estar em interação com outros sujeitos e com o meio.

Os comportamentos dos observadores são variáveis face ao mesmo objeto observado. Os olhos e a sensibilidade de quem percebe não são passivos às representações. Estas representações convocam os espectadores por meio da emoção, do seu repertório de representações e pela sua experiência a reconfigurar o que lhes é apresentado, estabelecendo-se, a partir daí, meta-interpretações que podem resultar numa nova forma de ser e de estar no mundo e, portanto, em relação cultural.

A cultura, aqui tomada na perspectiva de civilização, é instância de característica polissêmica. As informações, os conceitos e as idéias percorrem por diferentes canais que podem se interconectar e, muitas vezes, comportam estímulos de troca. Nossa maneira de pensar e de agir não é mero reflexo do que recebemos. Acontece que também nos modificamos e podemos influenciar nossos interlocutores com a nossa maneira de olhar e de perceber, com as informações e o conhecimento que ocorre de também produzirmos e fomentarmos no outro.

O espectador de cinema, quando alçado à condição de *iterator*, ao vivenciar uma experiência, contribui para recolocar a representação em processo e, dessa maneira, atualizá-la, aproximá-la, transformá-la e retroalimentá-la.

CAPÍTULO III

O PAPEL DO DOCUMENTÁRIO NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

3 O PAPEL DO DOCUMENTÁRIO NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

O documentário, conforme vêm destacando ao longo da história os seguidores das suas diversas escolas e movimentos, tem papel relevante para uma compreensão mais abrangente da realidade à medida que disponibiliza elementos fomentadores de reflexão sobre os fenômenos sociais e sobre o contexto histórico da época, contribuindo também para o entendimento de fatos e circunstâncias de natureza extraordinária ou particular.

A questão colocada nesse capítulo é entender o lugar de tal gênero cinematográfico no contexto midiático contemporâneo e em que medida a sua fruição pode atuar eficazmente na atenuação dos efeitos derivados da perdição do espectador que, exposto a uma infinidade de representações veiculadas nas mídias, não raramente cultiva atitudes como indiferença, passividade e relação de mero consumo, muitas vezes conjugada à inabilidade de fruição dos bens simbólicos.

Cada vez mais, como vimos no primeiro Capítulo, as mídias lançam mão do excesso de estímulos, da espetacularização e da velocidade como estratégias de atração e persuasão, o que ocorre em detrimento de outras abordagens cujos ritmos e linguagens poderiam ser mais favoráveis à formulação crítica do público sobre o que assiste, ouve e lê.

Silvio Tendler, no documentário *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá* (2007),⁷ deu bom exemplo sobre como a mídia exerce esse papel. Dentre outras questões, discute-se no filme como os meios de comunicação concorrem para a homogeneização dos pontos de vista e como os conteúdos veiculados são determinados por meio de distribuição padrão. Assim sendo, esse filme converteu-se num dispositivo para reflexão da mídia pela própria mídia.

No referido documentário há evidências que demonstram como seis grandes corporações comunicacionais, por meio de suas agências, respondem por noventa por cento dos conteúdos hoje veiculados em todo o mundo. Também esclarece como os clientes dessas agências de notícias repetem, de maneira servil as mesmas fotos, mesmas notícias. Estabelece-se, assim, limitação de fontes, de imagens e de pontos de vista, o que vem na contramão da idéia de mídia como livre e democrático canal de expressão. Desse modo, o documentário de cinema funciona como meio eficaz para discussão de temáticas que dispõem de pouco espaço nas pautas de outros meios de comunicação.

⁷ Veja-se a resenha no Anexo A.

Em que termos a noção de eficácia pode ser aplicada às relações estabelecidas no contexto sociocultural?

3.1 Conceito de eficácia

A noção de eficácia, tal como se a toma aqui, difere daquela contaminada pela lógica mercadológica e não se refere às idéias de exatidão e produtividade, mais adequadas ao trato de situações nas quais se objetiva atingir resultados mais práticos que reflexivos. Antes, tal noção é tomada numa concepção da propriedade que certos dispositivos utilizados em documentários possuem de, ao representar determinado fenômeno, suscitar análise e mobilizarem processos de significação pelo espectador.

Se o sentido do objeto decorre de imprescindível análise, é possível deduzir que tal sentido, incompleto na representação, se conclui a partir do processo de fruição. Ele exige, em decorrência disso, habilidade e atitude de participação de quem o completa, ou seja, do seu fruidor.

A complementação do significado constitui-se, então, objetivo do dispositivo. Este último é eficaz quando comporta frestas a serem ocupadas pelas significações produzidas pelo espectador a partir dos elementos deixados na representação ou deflagrados por abduções, estranhamentos e reflexões, entre outras reações que tal representação suscita.

Canclini (2006, p. 150-151) sustenta que

a estética da recepção questiona que existam interpretações únicas ou corretas [...]. Toda escrita, toda mensagem, está infestada de espaços em branco, silêncios, interstícios, nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos. As obras, segundo Eco, são “mecanismos preguiçosos” que exigem a cooperação do leitor, do espectador, para completá-las.

Os elementos contidos na representação são a base para a análise da obra em si, a partir da perspectiva dos seus criadores e do modo de estruturação do dispositivo. As reflexões comportam cogitações sobre a lógica do que é veiculado em sua relação com referências contextuais e com aquelas pertencentes ao repertório do espectador. A abdução, na perspectiva peirceana, sugere possibilidades de, a partir de um processo de formação de uma hipótese exploratória, apresentar novas idéias ou novas formas de ver. O estranhamento comporta, tanto os sentimentos de espanto e admiração, quanto os de repulsa e negação.

3.2 O lugar do documentário

O documentário compete hoje pela atenção do espectador com uma infinidade de objetos que propiciam experiências simbólicas. Embora o cinema, de maneira geral, venha apresentando declínio de bilheteria em razão da oferta ascendente de filmes em DVD, veiculação na televisão e na internet, entre outros fatores, o gênero documentário resiste e, embora encontre dificuldades para penetração no mercado exibidor, vem registrando respeitável desempenho tanto no Brasil quanto no mundo, conquistando um lugar – ainda restrito – nos circuitos de exibição e crítica.

O teórico de cinema Fernão Pessoa Ramos (2005, p. 14) testemunha a recuperação tanto da produção quanto da reflexão na área, ao sustentar que,

depois de um longo período em baixa, o documentário retomou sua produção com intensidade nos últimos anos, novamente em sintonia com a sensibilidade de seu tempo. Os escritos em torno desse tema vêm crescendo a partir de então, tornando-se um dos campos mais férteis da teoria do cinema.

A título de ilustração sobre a exibição de documentários, é possível destacar que dos trezentos e setenta filmes de longa-metragem em cartaz na 31^a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, no ano de 2007, 84 eram deste gênero, representando um percentual de 22,7%. Embora o circuito paulistano de exibição, similarmente ao brasiliense e carioca, seja bastante distinto do resto do país, esse desempenho aponta tendência favorável de parcela do público que compareceu e esgotou a capacidade de boa parte das sessões. Este público, quando não conseguiu ingresso para assistir a alguns filmes, inscreveu-se em listas de espera, em demonstração de persistência na intenção de vê-los.

Embora a visão acima possa parecer demasiadamente otimista, a quantidade de títulos em exibição, comparada aos períodos anteriores, dão a dimensão do fenômeno em curso no circuito paulistano. Conforme dados divulgados pelo site que publica o *Boletim Filme B*,⁸ com informações sobre cinema no mundo, observa-se uma curva ascendente no lançamento de documentários que chegaram à tela grande no Brasil. Dois em 1998, quatro em 1999, seis em 2000, oito em 2001, onze em 2002, cinco em 2003 e dezessete em 2004.

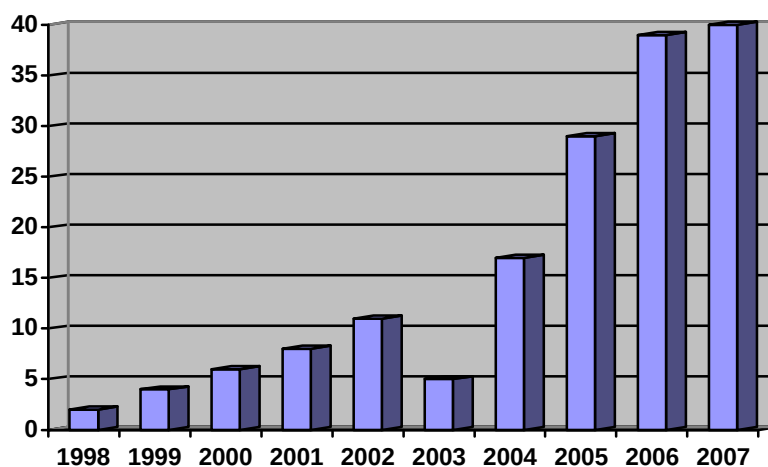
Em matéria publicada no ano de 2003, no Diário de Montreal, Labaki (2005, p. 43) aponta para a tendência positiva de desempenho de bilheteria dos documentários no Brasil. Segundo ele,

⁸ <http://www.filmeb.com.br/portal/html/portal.php>.

vale recordar que, nos últimos cinco anos, por duas vezes os documentários ficaram entre as dez maiores bilheterias brasileiras (*Nós que aqui estamos por vós esperamos*, em 1999; *Surf adventures* e *Janela da Alma*, em 2002). Tudo sem qualquer apoio específico em distribuição, comercial e exibição para produções não-ficcionais em salas. (*Ibidem*).

Em 2005⁹, na cidade de São Paulo, foram exibidos 29 documentários, oito deles tendo ficado entre dois e três meses em cartaz. No ano de 2006¹⁰, conforme anexo C, o número de títulos exibidos saltou para 39. Desta feita, dez títulos ficaram entre dois e oito meses em cartaz. *Estamira* (Br, 2005), de Marcos Prado, permaneceu 19 semanas em cartaz e *A marcha dos pingüins* (Fr/Suiça, 2005), de Guy Jacquet, atingiu a marca de 35 semanas em cartaz.

Os cinemas paulistanos, em 2007¹¹, exibiram um total de quarenta documentários. Nove deles permaneceram por um período que variou entre nove e dezenove semanas em cartaz. O gráfico abaixo permite a percepção da curva ascendente da exibição documentários no período de 1998 a 2007.



Também é possível verificar que proliferam festivais e mostras especializadas em documentários em todo o mundo. Nos eventos de natureza mista, algumas produções vêm internacionalmente apresentando resultados que as coloca entre campeões de bilheteria, competindo com *blockbusters* de ficção e ação, entre outros, cujo lançamento é feito simultaneamente em muitas salas e contam com o apoio de forte estratégia de *mass release*.

⁹ Dados detalhados, veja-se tabela no Anexo B.

¹⁰ Dados detalhados, veja-se tabela no Anexo C.

¹¹ Dados detalhados, veja-se tabela no Anexo D.

Amir Labaki (2005, p. 21), idealizador da mostra *É tudo verdade*, considerada a mais importante para o gênero documentário no Brasil, destacou, referindo-se à edição 2002 do Festival de Cannes, que “o principal festival de cinema do mundo ampliou sensivelmente o espaço para o documentário”. Ele afirmou que “pela primeira vez em décadas, uma produção não-ficcional, *Tiros em Columbine*, do diretor norte-americano Michael Moore” (*ibidem*), concorreu à Palma de Ouro. O referido diretor superou tal feito quando *Fahrenheit 11 de setembro*, outro documentário também dirigido por ele, foi vencedor da categoria de melhor filme do mesmo festival, no ano de 2004.

Guardadas as proporções, verificam-se também no Brasil ocorrências de desempenhos acima do esperado. Segundo Carlos Augusto Calil (2005, p. 159),

o fenômeno recente de bilheteria mais impressionante foi o de *Janela da Alma*, cujo público atingiu 133 mil espectadores com quatro cópias exibidas durante 26 semanas em cartaz, o que acarretou uma renda de 250 mil dólares, aproximadamente 750 mil reais.

Em 2008, os documentários *Jogo de Cena* (Br, 2007), de Eduardo Coutinho e *Santiago* (Br, 2006), de João Moreira Salles foram classificados pela Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro como dois dos onze melhores filmes em cartaz na cidade no ano de 2007. Porém, os campeões de bilheteria do gênero no país em 2007 foram *Cartola – Música para os olhos* (Br, 2007), de Lívio Ferreira e Hilton Lacerda, *Santiago* (Br 2007), de João Moreira Salles, *O Mundo em duas voltas* (Br, 2007), de David Schumann e *Pro Dia Nascer Feliz* (Br, 2007), de João Jardim – 63.000, 59.000, 53.000 e 51.000 espectadores respectivamente, conforme *ranking* do site Cineplayers (2008).

Embora tal desempenho possa parecer irrisório em comparação com grandes produções estrangeiras, trata-se de considerável feito em território nacional.

Ao analisar a demanda do público de documentário e examinar o desempenho de bilheteria de alguns dos filmes lançados no país nas últimas duas décadas, o autor destaca que

esses filmes confirmam, portanto, uma visível demanda por documentário do público brasileiro. Por que isto estaria acontecendo? Uma das respostas possíveis seria que o documentário vem suprir o que a tv não mostra. Ele traz luz ao que a exposição de uma suposta realidade oculta. Em outras palavras, interpreta os fatos para o público e introduz a figura do mediador.

Embora a afirmação não possa ser aceita sem restrições porque reflete uma concepção já superada de representação no cinema como obra fechada e portadora de *interpretação* pronta dos fenômenos para o público, que então consentiria em ser receptor passivo, tal afirmação, por outro lado, confirma o papel do cinema como canal alternativo de acesso aos temas não veiculados, ou veiculados em perspectiva insatisfatória pela televisão. Também explicita o fenômeno de revitalização de “um gênero desde sempre fascinante, mas marginal” na opinião de Labaki (2005, p. 13), para quem “o documentário é a mais subestimada força - motriz da história do cinema brasileiro” (*ibid.*, p. 14). Para este autor, “na última década, o documentário conquistou uma legitimidade pública para muito além da esfera eminentemente cinematográfica” (*ibid.*, p.13). Ele afirma também que

a atual força do cinema documentário brasileiro tem sido reafirmada ano a ano. [...] Jamais, nem mesmo durante a aurora do Cinema Novo, o documentário assumiu papel tão proeminente no conjunto de nossa produção audiovisual.

Observa-se, desde o início da fase de *Retomada* do cinema brasileiro, o aumento do número de títulos produzidos no Brasil e exibidos no circuito comercial. Pode-se atribuir tal fenômeno ao financiamento das produções com recursos da Lei de Incentivo Fiscal, à abertura de concursos públicos por meio de editais e à introdução da tecnologia digital que resultou em mudanças de ordem estética, técnica e econômica. Além desses fatores, soma-se a escassez de documentários de qualidade veiculados pela televisão aberta.

É necessário destacar, porém, que os títulos em cartaz têm apresentado performance de bilheteria com média aproximada de quinze a vinte mil espectadores por filme. Tal desempenho pode ser considerado comparativamente baixo quando confrontados com campeões de bilheteria como *Os anos JK* (Br, 1980), *O mundo mágico dos trapalhões* (Br, 1981) e *Jango* (Br, 1984), todos dirigidos por Silvio Tendler, com 600.000, 1.891.425 e 850.000 espectadores respectivamente. Não se pode deixar de ressaltar também que o número de cópias por filme tem decrescido e que a ocorrência do fenômeno da oferta em DVD afetou o desempenho de bilheteria no cinema como um todo.

As questões levantadas acima trazem rápido panorama sobre o documentário. O foco de interesse da presente pesquisa se direciona a uma melhor compreensão do seu potencial conceitual e do lugar que ocupa no ambiente de fruição e circulação informacional. Os cinco filmes que compõem o *corpus* de análise foram escolhidos por portarem qualidades que os distinguem no conjunto das produções e por abordarem aspectos relevantes que permitem

compreender as dinâmicas do circuito comunicacional e as características do contexto sociocultural contemporâneo. Tais aspectos, explicitados a seguir, estão diretamente relacionados à temática principal desta Dissertação – o papel cultural do referido gênero cinematográfico na atualidade e o seu potencial para o fomento das formulações críticas e das articulações cognitivas dos espectadores.

- Com a análise de *O triunfo da vontade* (Al, 1935), de Leni Riefenstahl e *Noite e neblina* (Fr, 1955), de Alain Resnais, serão desenvolvidas reflexões sobre o impacto, a complementaridade, o valor e a atualidade dos registros documentais.
- *Fahrenheit 11 de setembro* (EUA, 2004), de Michael Moore permitirá a consideração sobre a importância da mídia e das vozes de autoridade nos processos de fixação das crenças de opinião pública, das vozes divergentes e do discernimento do espectador na revisão das referidas crenças.
- *Janela da Alma* (Br, 2001), de João Jardim será tratado como dispositivo de questionamento sobre como as faculdades da percepção variam conforme os indivíduos, suas posturas, competências e habilidades.
- *Super size me* (EUA, 2004), de Morgan Spurlock por tratar do caráter patológico da cultura do excesso em vigor, não só na sociedade americana.

3.2.1 Os registros documentais *Noite e neblina* e *O triunfo da vontade*: distinção e complementaridade em dispositivos de abordagem de temática idêntica

O período em que o partido nazista governou a Alemanha, entre 1933 e 1945, considerado execrável para a história, é, ainda hoje, um tema incômodo, difícil e controverso. Apesar disto ou justamente por esta razão, encontra-se entre os mais abordados da história do cinema.

Os documentários *O triunfo da vontade*¹² (*Triumph des willens*, Al, 1935), de Leni Riefenstahl, e *Noite e Neblina*¹³ (*Nuit et brouillard*, Fr, 1955), de Alain Resnais, são duas das mais importantes produções já realizadas sobre a referida temática, ainda que apresentem focos, linhas de abordagem e intencionalidades diametralmente opostas.

¹² Veja-se a ficha técnica no Anexo E.

¹³ Veja-se a ficha técnica no Anexo F.

Embora o *nazismo* seja o tema comum entre ambos os filmes, tal vocábulo comporta diferentes significados em cada qual. Interessa, na presente análise, entender quais qualidades diferenciam essas produções, como afetam os espectadores e o que lhes confere valor e atualidade, mais de meio século depois de terem sido realizadas.

3.2.1.1 A orquestração magistral de *O triunfo da vontade*

A cineasta Leni Riefenstahl é reconhecida pelo exercício da estética magistral e pela intenção de afetar o espectador com efeitos grandiosos, fotografia estudada, trilha sonora cuidadosamente escolhida e requintes coreográficos. Tal estética não comporta mera qualidade acessória. Antes, se adequou com conveniência à intencionalidade do regime nazista que, naquele momento, em fase de consolidação de poder, buscava propagar uma imagem de força, convicção e solidez.



Leni com milicianos¹⁴

A intencionalidade da representação está claramente admitida no discurso proferido por Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda alemã da época, para quem “a arte inovadora da propaganda política moderna com sua luz e calor” (*O TRIUNFO da vontade*, 1935) constitui-se instrumento suplementar ao poder das armas e adequado à conquista do povo.

Contudo, a cineasta justificou que lhe importava realizar, com neutralidade, o registro artístico e meramente observativo dos acontecimentos. Esta justificativa nunca foi aceita por

¹⁴ Fonte: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/propaganda.htm>.

seus críticos e sua conduta profissional tornou-se motivo de controvérsia ao longo de toda sua carreira, de maneira que

até a sua morte, em 2003, Riefenstahl foi acusada e bombardeada de perguntas sobre seu envolvimento com a cúpula de Hitler. Ela costumava responder que apenas fazia filmes para eles, apelando para os conceitos discutíveis de objetividade e isenção na produção artística (CEM filmes essenciais, 2007, p. 59).

Os modos de representação, ou seja, as maneiras como os dispositivos são concebidos e estruturados estão, para Nichols (2005, p. 147), intimamente relacionados às escolhas de representação da temática em razão da maneira como se pretende captar os registros e atingir o espectador. Ele afirma que a consideração ao

espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas.

Sob determinados aspectos, *O triunfo da vontade* enquadra-se nesse modo de representação porque traz apenas um conjunto de legendas iniciais¹⁵ para situar o espectador em relação ao que tratará, não tece comentários sobre as cenas desenroladas e aos discursos proferidos e não traz entrevistas. Por outro lado, a trilha sonora tem um papel importante na criação da atmosfera na qual as cenas se desenrolam e a maneira como tais cenas foram captadas são significativamente relevantes para promoção do impacto que se pretende provocar no espectador.

Embora Leni Riefenstahl tenha gozado de relativo reconhecimento na década de 1930, laureada com Prêmio Nacional do Cinema Alemão, Festival de Veneza e *Grand Prix* da *Exposition Internationale des Arts et des Techniques*, entre outros, com a queda do Terceiro Reich, ela mergulhou numa fase de ostracismo e tornou-se uma *persona non grata* no meio artístico.

¹⁵ Legendas do filme:

“Documentário sobre o VI Congresso do Partido Nazista Alemão, 1934

Produzido por ordem do Führer

Obra de Leni Riefenstahl

5 de setembro de 1934

Vinte anos depois da explosão da I Guerra Mundial

Dezesseis anos depois do início do sofrimento alemão

Dezenove meses após o início do renascimento alemão

Adolf Hitler voou mais uma vez a Nuremberg para celebrar uma exposição militar”.

Permaneceu presa por alguns anos num campo francês, acusada de contribuir com o Partido Nazista, ao qual nunca foi oficialmente filiada. Recentemente seus documentários, entre eles *Olympia* (Al, 1938) – sobre as Olimpíadas de 1938 –, voltaram a ser encarados como peças documentais importantes para a compreensão dos acontecimentos históricos da época e pelo uso de requintes de representação e de qualidade plástica.

O triunfo da vontade foi estruturado obedecendo à cronologia do VI Congresso do Partido Nazista, ocorrido em setembro de 1934. Trinta e seis câmeras estrategicamente colocadas captaram a *mise-en-scène* cuidadosamente desenhada com a participação da diretora. Aqui é possível identificar a contradição do argumento da suposta neutralidade da cineasta que, além de ter idealizado o cenário, também refez seqüências que considerou de efeito inadequado aos objetivos pretendidos e na montagem final apagou os indícios de intervenção da equipe.

O primeiro dia de registro tem início com tomadas aéreas da cidade de Nuremberg e da multidão em organizada expectativa pela chegada do avião que trará o *führer* Adolf Hitler. Nas primeiras tomadas, já é possível perceber a intenção de firmar o poder do Terceiro *Reich* e o carisma de seu líder, recebido por estrondosa aclamação da multidão em êxtase, alinhada nas avenidas ou a postos nas janelas dos edifícios situados do longo do trajeto percorrido por ele, em carro aberto, até o hotel onde ficou hospedado.

Observa-se a profusão de imagens de soldados em prontidão, mulheres e crianças sorridentes, banda de música, o povo com os braços levantados, ovacionando “*Heil Hitler!*”, ao som de um trecho da música *Die Meistersinger von Nürnberg* (Os mestres cantores de Nuremberg), seguida de *Horst Wessel Lied*. A primeira é uma ópera de autoria do reconhecido compositor nurembergiano Richard Wagner; a segunda, o hino do NSDAP – Partido Nacional-Socialista Alemão ou Partido Nazista, depois adotado extra-oficialmente pelo *Reich*, como hino da Alemanha.

Aqui é possível se verificar como nesse filme a música e a percussão dos passos ritmados concorrem nos efeitos de “aceleração e intensificação da projecção-identificação”, tratados por Morin (1997, p. 123):

É a música que determina o tom afectivo, que dá o *lamiré*, que sublinha com um traço (bem grosso) a emoção e a acção. A música de um filme é [...] ao mesmo tempo, cinestesia (movimento) e cenestesia (subjectividade, afectividade), a música opera, assim, a união entre o filme e o espectador e acrescenta todo o seu ímpeto, a sua maleabilidade, os seus eflúvios, o seu protoplasma sonoro, à grande participação.

A alvorada do segundo dia traz cenas e sons da cidade ao despertar – flores nas janelas, fumaça nas chaminés e o sino da igreja, entre outras tomadas sugestivamente inofensivas e graciosas – e imagens dos *campings* onde ficaram alojados a Juventude Hitlerista, os agricultores e os trabalhadores alemães, cujas presenças no registro documental relacionam-se a idéia de participação civil no movimento e a estratégia de atenuar a sua característica essencialmente militar.

A representação dos jovens situa-se como recurso de sedução dessa faixa de público por meio da veiculação da idéia de vitalidade, descontração, sentido de participação no grupo e de sedução dos indivíduos desta faixa etária com vistas à perpetuação do regime no poder pelas futuras gerações. Representa também reforço da noção de beleza, pureza e superioridade da raça *ariana*, componentes da espinha dorsal da ideologia nazista.

Os agricultores e trabalhadores, paramentados em trajes típicos, desempenham espécie de culto ao regime, pela geração e oportunidade de emprego naquele momento de difícil contingência econômica, decorrente das circunstâncias do pós-guerra e da fase de recessão e inflação alta que a Alemanha estava vivenciando. Na retórica hitlerista, a participação de tais agricultores e trabalhadores figurava-se como essencial para reconstrução do país.

A cerimônia de abertura do Congresso do Partido Nazista teve lugar num imenso salão retangular no qual a águia e a suástica dos escudos do NSDAP estiveram em destaque. Após protocolar reverência pela morte do Marechal de Campo e Presidente do Reich, von Hindenburg; os líderes do primeiro escalão Rudolf Hess, Dietrich, Joseph Goebbels, Hierl, Alfred Rosenberg, Hans Frank, Fritz Todt, Reinhardt, Darré, Robert Ley e Julius Streicher exaltaram enfaticamente a ideologia nazista, permeando as suas falas com exortação das qualidades e da liderança, *inquestionáveis*, de Hitler, a quem declararam absoluta lealdade. Ao final de cada pronunciamento ou intercalando os momentos de maior ênfase, a multidão repete em uníssono as exortações proferidas nos discursos, numa demonstração da força da crença no líder e da aquiescência aos conteúdos e ao fanatismo ufanista defendidos.

As aparições de Hitler foram registradas sob condições diferenciadas dos demais participantes. Em alguns momentos de seus pronunciamentos foi usado o enquadramento *contra-plongée*, ou seja, na filmagem do motivo posicionou-se a câmera de baixo para cima, objetivando produzir a sensação de dimensão transcendental da sua figura. Conforme Edgar Morin (*ibid.*, p. 122), “ângulos e enquadramentos submetem as formas ao desprezo ou à estima, à exaltação ou ao desdém, à paixão ou à aversão”. Ele complementa que o enquadramento “*contra-plongée*, impõe-nos uma grandeza lendária”.

Algumas vezes, durante o pronunciamento de Hitler, as tomadas foram feitas por câmeras localizadas às suas costas, dando ao espectador a sensação de estar assistindo ao evento na perspectiva de tal personagem e por uma dimensão privilegiada. Ao filmá-lo em primeiro plano, tendo a imagem da multidão como plano de fundo, sugestivamente se estendendo para além para além do limite da tela, a cineasta buscou ressaltar a força de mobilização do líder nazista, propagada no registro.

Os soldados do III Reich, incontestavelmente leais ao *führer*, desfilaram seu poderio confirmado visualmente pela imensa massa de homens em rigorosa formação e arrebatada determinação, compenetrados quanto aos seus papéis no espetáculo. O uso de enquadramento oblíquo, principalmente nas cenas de deslocamento em marcha, acentua a impressão de desenho de coreografias perfeitas.

Rituais noturnos com queima de fogos de artifício, luzes de tochas e fogueiras e som da banda de música indicaram como a multidão, composta de militares e civis, comemorou de maneira entusiástica os eventos em curso. Em alguns momentos, porém, é impossível não associar o efeito das referidas luzes de tochas acesas e fogueiras às imagens presentes em outros filmes que retratam a ação da *Ku Klux Klam*, a sociedade secreta cuja doutrina, após a Guerra da Secessão nos Estados Unidos, defendia a hegemonia e superioridade dos brancos.

Um mar de suásticas se sobrepôs à horda em desfile que assistiu ao pronunciamento pelo qual Hitler pregou aos militares e aos oficiais do partido a união da nação, mesmo ao custo de sacrifícios e privações individuais necessários, segundo ele, ao cumprimento de uma “ordem maior [...] dada por Deus que criou nosso povo” (*O TRIUNFO da vontade*, 1935). As bandeiras, presentes em todo o filme, invadiram as cenas e foram protagonistas. Em razão da exigüidade de luz e do céu carregado, ajudaram a compor um cenário sombrio.



A apoteose do último dia se inicia com a águia e a suástica tomando toda a tela. A cena seguinte traz a imagem de três figuras – Viktor Lutze, Adolf Hitler, Heinrich Himmler - se deslocando no eixo monumental da arena.

*O triunfo da vontade*¹⁶

¹⁶ Fonte: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/propaganda3.htm>

Após reverência à suástica num dos extremos, as personalidades em destaque se encaminham ao outro extremo do eixo, onde estava o podium no qual se colocaram à postos para assistir ao grandioso desfile militar. Chamam atenção aspectos como monumentalidade, apoteose, ritmo e organização, este último particularmente verificável na irrepreensível dispersão. Na seqüência, o pronunciamento no qual Viktor Lutze reafirmou, de maneira inacreditável, a lealdade cega ao *Führer*, afirmando:

Meu *Führer*, assim como servimos obedientemente nos tempos passados, esperamos apenas as suas ordens no futuro. E nós, camaradas, não sabemos de mais nada, a não ser executar as ordens do nosso *Führer* e provar que somos os mais leais. (*Ibid.*).

Após novo desfile das tropas na arena e outro pelas ruas de Nuremberg, Hitler retorna ao salão de cerimônias e encerra, com discurso inflamado, o encontro do partido.

Embora os acontecimentos registrados no filme pudessem, segundo o líder do *Terceiro Reich*, ser vistos por “milhões de alemães de classes diferentes [...] como uma impressionante mostra de poder político” (*ibidem*), em sua retórica, os referidos acontecimentos reafirmavam os princípios do Partido Nazista e os seus objetivos de atingir “projeção mundial” (*ibidem*) e obter “sem compromisso, exclusividade de poder na Alemanha” (*ibidem*) para os Nacionais Socialistas compostos, conforme sua qualificação, daqueles que representavam “o melhor da raça alemã” e que carregavam “o melhor sangue”.

A sua intenção quanto à perpetuação no poder foi explicitamente admitida ao afirmar, ovacionado pelo público: “Resolvemos guardar a liderança da nação e jamais renunciá-la!” (*ibid.*). Para ele, a essência da doutrina do partido configurava-se como a de uma “ordem religiosa” (*ibid.*) e exigia a extirpação “dos mais débeis elementos” (*ibid.*) e a vigilância permanente de uns sobre os outros, com o propósito de garantir a presença do *Reich* nos próximos milênios, possível com a renovação sucessiva das bases.

3.2.1.2 O primado da simplicidade na representação *Noite e neblina*

Poucas obras cinematográficas gozam do profundo respeito como o que é conferido ao documentário *Noite e neblina*. Não foi sem resistência que Resnais, que se encontrava em relativo ostracismo em razão da censura do seu filme *As estátuas morrem também*, aceitou o convite formulado por Anatole Dauman para dirigir uma espécie de testemunho sobre os fatos dolorosos do holocausto – naquela feita ainda recentes – que abalaram a história da

humanidade e cuja situação quase que irrepresentável configurava-se uma tarefa hercúlea, requerendo delicadeza, rigor e precisão.

Noite e neblina é uma produção que prima pela simplicidade. Nele, o cineasta lança mão de um modo de representação poético, usa o contraste entre as imagens de filmes e fotografias em preto e branco da época da guerra e do período da libertação e as quase inofensivas imagens coloridas do período pós-guerra, realizadas em 1955.

Adiciona a esses ingredientes, a excelência do texto de Jean Cayrol, escritor e ex-prisioneiro do campo de concentração de Orianemburgo. Ele, porém, explicita no filme que “nenhuma descrição ou imagem pode dar a real dimensão: a do medo permanente. [...] deste dormitório de tijolos, desses sonos ameaçados, não podemos mostrar senão a casca, a cor” (NOITE e neblina, 1955).

O texto do filme, narrado em *off* por Michel Bouquet, porta qualidades fundamentais como sutileza, aprofundamento crescente e abertura que levam o espectador a refletir sobre a irracionalidade com a qual grupos humanos se comportam em face de outros grupos e, também, permite traçar associações com fenômenos de relativa similaridade que, lamentavelmente, continuaram a ter lugar no contexto histórico, político e social ulterior.

É possível verificar que *Noite e neblina* foi um filme construído dentro de um rigor quase franciscano. Nele utiliza-se apenas ferramentas e recursos básicos. Para Paulo Cunha (s. d.), ele

é uma construção da maestria de um cineasta a respeito dessas ferramentas mais básicas, mais tradicionais do cinema. De certa forma [...] é uma linguagem que enaltece a possibilidade que está desenvolvida no cinema desde o século passado.

Tornou-se um clássico do modo poético e, pela temática abordada, é considerado atualíssimo, apesar do seu mais de meio século de existência.

Resnais hesitou inicialmente em aceitar a tarefa de realizá-lo em razão de não ter sido deportado e não ter experienciado diretamente os horrores aos quais os prisioneiros nazistas foram expostos. Considerava-se, de certa forma, incapaz de tratar com autenticidade o assunto e, por isto, estabeleceu como condição para aceitar o desafio de dirigir o filme, a participação de Cayrol, um escritor apto a construir um texto capaz de representar circunstâncias tão trágicas e difíceis, com a intensidade, sutileza e qualidade requeridas, sem lançar mão de artifícios facilitadores e evidentes, inadequados para abordagem da temática. Para Cunha (s. d.), há nesse filme

grandeza [...] associada à representação daquilo que é irrepresentável. Como a gente pode representar uma situação tão difícil, tão dramática da humanidade? [...] Uma das qualidades que estão associadas a *Noite e neblina* é ter conseguido uma fórmula, uma maneira de representar com um rigor muito grande e com uma precisão muito grande [...] o problema do holocausto.

As imagens autenticamente grotescas não comportam redução, de maneira que é praticamente impossível sair ileso de uma exibição do filme. Isto ocorre porque, conforme Nichols (2005, p. 67), “a imagem tem uma relação indexadora com a sua fonte”. Em *Noite e neblina*, as imagens revelam o alto requinte técnico da tortura e a patologia comportamental do homem no exercício da crueldade e do desprezo com a vida do outro.



Noite e neblina (1955)¹⁷

Cayrol ressalta que tudo atende a uma lógica na qual “é preciso exterminar, mas com qualidade. [...] Elaboram-se planos, maquetes. Os próprios deportados ajudam a construí-las” (NOITE e neblina, 1955). Ou ainda, “matar à mão leva tempo. Chegam caixas de gás Zyklon. A câmara de gás era igual aos outros prédios. Dentro, uma falsa casa de banhos acolhia os recém-chegados. Fechavam-se as portas. Observava-se” (*ibid.*).

Os corpos mutilados, as touceiras gigantescas de cabelos humanos a serem utilizados para produção de tecido, as mutilações experimentais, o teto arranhado à unha na câmara de gás, as valas comuns com uma infinidade de cadáveres esqueléticos revolidos por trator, as figuras dos mortos com imensos olhos abertos e as pessoas reduzidas a trapos humanos que mendigavam por colheres de sopa, entre outras imagens veiculadas no filme, comportam uma fecundidade e uma dimensão expressiva não passível de explicitação apenas com o recurso textual e, ao mesmo tempo, impossível de ter o seu significado subdimensionado. Elas atuam como um alerta quanto ao potencial de crueldade contido em posições sectárias defendidas ao custo das ações mais abomináveis e sádicas.

¹⁷ Fonte: http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta_noticiaasp?nid=1549

Sem recorrer à estratégia facilitadora do discurso politicamente correto, o filme promove a tomada de consciência do espectador a ponto de Serge Daney, um dos pensadores de cinema mais influentes da França, considerar que “os trinta e dois minutos de *Noite e neblina* transformaram toda uma geração de colegas em crianças sérias” (Figuerôa, (s. d.).

Para Nichols (2005, p. 174),

esse filme proporciona muito mais do que uma comprovação visual das atrocidades nazistas. Ele nos exorta a lembrar, e nunca esquecer, o que aconteceu há muito tempo nesses campos. Liga o passado ao presente e entrega à memória o fardo de sustentar uma consciência moral.

Noite e neblina demonstra a força, o poder e o papel do cinema como registro documental que permite colocar na cena cotidiana a reflexão eficiente por meio da triangulação entre imagens do passado, imagens contemporâneas e texto. Uma combinação que, na concepção de Cunha (s. d.), “é capaz de nos fazer entender um discurso extremamente sofisticado que consiste em dizer o seguinte: O mal não está morto. Esta etapa especificamente foi concluída, mas isso pode ressurgir”. Cayrol assim finaliza, manifestando receio quanto à capacidade humana de replicar o horror em novas tragédias.

Quem de nós vigia, nesse estranho observatório para avisar da vinda de novos carrascos? Será que eles são diferentes de nós? Em alguma parte, entre nós há kapos com sorte, chefes ressurgidos, informantes. Há os que não acreditavam, ou só de vez em quando. E há nós, que olhamos estas ruínas como se o velho monstro estivesse morto sob elas, que retomamos a esperança diante da imagem que se afasta como se sarássemos da peste centralizadora. Nós, que fingimos que isto pertenceu a um tempo, a um país. E que não olhamos em volta de nós e que não ouvimos o grito que não cala (NOITE e neblina, 1955).

Após assistir à primeira projeção do filme, Dauman declarou a Resnais: “Acho que fizemos um belo filme. Mas o que posso garantir, considerando o conteúdo, é que ele nunca será exibido em nenhuma sala de cinema. Mesmo assim não me arrependo de tê-lo feito” (NOITE e neblina: uma introdução, s. d.). Contrariando tal prognóstico, *Noite e neblina* revelou-se um dos curtas-metragens mais exibidos da história do cinema.

Outro fenômeno de exibição associado a ele é o fato de também ter contrariado a lógica do filme de curta-metragem como complemento à exibição de um longa-metragem que atua como carro-chefe. Nas veiculações comerciais realizadas na Europa os espectadores, freqüentemente, mostraram-se mais motivados a assistir *Noite e neblina* que aos filmes cuja

exibição ele deveria complementar. Este resultado mostrou-se inusitado ao próprio Resnais, que declarou “eu não tinha previsto o sucesso comercial que acabou sendo (pois ele foi vendido em quase todos os países do mundo)” (*ibid.*, p. 18).

3.2.1.3 O valor e a persistência da atualidade do registro documental

O triunfo da vontade e *Noite e neblina* foram idealizados em razão de concepções e propósitos distintos.

O primeiro como um dispositivo de propaganda do Terceiro *Reich*, “produzido por ordem do Führer” (*O TRIUNFO da vontade*, 1935) – conforme esclarece a legenda no início do filme – com a intencionalidade de registrar a história dos primeiros anos do Partido Nazista.

O segundo, de acordo Jean Cayrol, como “um dispositivo de alerta” (*NOITE e neblina*: uma introdução, s. d., p. 6) quanto às atrocidades que tiveram lugar nos campos de concentração durante o regime nazista. A sua realização deveu-se a uma encomenda do Comitê de História da Segunda Guerra Mundial ao diretor Alain Resnais, com a intencionalidade de gerar uma espécie de testemunho sobre os fatos dolorosos do holocausto, naquela feita ainda recentes.

Mais de sete décadas após o lançamento de *O triunfo da vontade*, ainda persistem as suas qualidades de registro histórico e de instrumento de percepção da dimensão política do *Reich* naquele momento. Embora não mais sirva para os propósitos iniciais de informação às futuras gerações herdeiras do regime, ele ainda hoje carrega potencial para angariar simpatias quanto à doutrina que, como um vulcão adormecido, pode voltar a se manifestar em movimentos neonazistas.

Essa é uma das razões pelas quais o filme permanece banido da Alemanha, onde grupos conservadores demonstram, a partir de movimentos de caráter xenófobo, a intolerância com minorias de origem imigrante que parecem destinadas a ser consideradas eternamente estrangeiras.

Grosso modo, o sentimento de pertencimento é tomado na perspectiva de crença numa origem comum ou pela existência de símbolos, valores, medos e aspirações, dentre outros vínculos, que unem indivíduos. Este sentimento pode se fundamentar em características culturais e raciais e nos aspectos de familiaridade e de filiação, conforme Cyrulnik. Em *O*

triunfo da vontade, a noção de filiação, como representação psíquica e social, foi determinante e se espalhou no contexto cultural e político.

Aliou-se a esta noção uma concepção arbitrária – justificada por suspeitos indicadores científicos de superioridade racial – para diferenciação dos indivíduos e como argumento para a sua estratificação em camadas sociais, estruturadas por forte princípio hierárquico. No contexto nazista, as vinculações também se sujeitavam aos processos de apego e de aceitação difundidos por representações.

Cyrulnik (1995, p. 72) sustenta que

os relatos são compostos de proibições que bloqueiam certos comportamentos, de regras que favorecem outros, de lendas que criam impressões, de mitos que dão sentido e de símbolos que transformam as coisas em signos. Isso significa que os romancistas, os cineastas, os artistas, os ensaístas e outros criadores de mitos são responsáveis pelo mundo que nos rodeia.

Assim sendo, o filme de Riefenstahl situa-se entre as representações constituídas pelo *Reich* com o intuito de favorecer aos processos de apego e aceitação do regime e, por outro lado, de justificação indireta das barbáries cometidas em defesa do mesmo.

Para espectadores capazes de adotar atitudes de distanciamento e crítica, *O triunfo da Vontade* vem se configurando ao longo da sua existência num aparato antinazista e em fonte fecunda de indicadores das patologias relacionadas à noção de pertencimento, de concepções degeneradas de humanidade e de relação com o poder; muito embora só recentemente ele tenha sido readmitido no circuito cultural.

Como a intencionalidade na criação de uma representação pode resultar em efeito contrário ao pretendido conforme o discernimento de quem assiste, o que foi pensado como fonte de influência e inspiração da doutrina nazista pode resultar em reserva e repulsa e, desta maneira, *O triunfo da vontade* torna-se tão eficaz como dispositivo de alerta quanto *Noite e neblina*.

O filme de Resnais constitui-se uma representação “do horror do assassinio massivo, a sobrevivência e a morte, o tempo que passa e o desafio da memória, mostrando claramente a especificidade do fenômeno concentracionário” (NOITE e neblina, s. d., p. 5) da perseguição nazista aos judeus. Tais fatos representavam uma vergonhosa lembrança tanto para aqueles que, protegidos pela justificativa pacifista, demoraram a tomar posição diante dos acontecimentos; como também para os judeus que conviviam com sensação da existência de um espectro ainda ameaçador.

A sua atualidade é indiscutível. Para Paulo Cunha (s. d.), ela se deve a dois fatores. Primeiro, ele destaca que “a idéia por trás de *Noite e neblina* [...] é que ele trata de um problema seríssimo [...], o problema do holocausto”. Ele ressalta também que, a rigor, “o filme trata do problema da intolerância e de como em certas ocasiões da história a intolerância atinge ares de sofisticação [...] que são impensáveis”.

A intransigência e o desprezo pelo outro, não raramente manifestos em fenômenos contemporâneos, resultaram no desespero das vítimas e em marcas profundas, traumas irremediáveis e angústia naquelas que sobreviveram a tal condição extrema de desumanidade. Mais que sobreviventes, tais vítimas são resilientes, ou seja, de acordo com Cyrulnik, sujeitos e capazes de desenvolver mecanismos de superação e convivência com traumatismos psíquicos e emocionais. E ele fala com propriedade sobre este conceito que desenvolveu, uma vez que é, ele próprio, sobrevivente de um campo de concentração.

A força da representação de Resnais encontra-se na dimensão humana. O cenário vazio das imagens produzidas em 1955 cria uma metáfora fortíssima da ausência daqueles que tiveram suas vidas ceifadas em decorrência de uma patologia de pertencimento e da sede de poder de homens sobre homens, camuflado pelo argumento de um nacionalismo doentio. Assim sendo, pode-se pensar *Noite e neblina* como reverência à memória das vítimas ausentes, enquanto *O triunfo da vontade* revela-se um culto aos seus algozes.

São claro e escuro de um mesmo objeto que comporta inúmeras facetas ainda a serem reveladas e cujo entendimento encontra-se em processo. Este entendimento é fundamental para se tecer analogias com fenômenos de distintas grandezas, próximos ou distantes, que espetacularmente transmitidos nos nossos dias, podem ter seus sentidos esvaziados e banalizados pela familiaridade e recorrência.

Ao que tudo indica, a sociedade assiste hoje, de vigília baixada e muitas vezes indiferente, às invasões de territórios autônomos sob falsos pretextos, ao acirramento das intransigências entre judeus e muçulmanos, à violência neonazista, ao espancamento de domésticas confundidas com prostitutas – como se fosse natural e legítimo se espancar prostitutas, à morte de mendigos atacados de surpresa e à queima de índios indefesos, dentre outras intolerâncias e contradições da contemporaneidade.

3.2.2 Fixação e revisão das crenças do espectador: o controle pelo medo e o desconhecimento do outro em *Fahrenheit 11 de setembro*¹⁸

Há momentos em que é possível ao espectador desconfiar – com algum distanciamento e atenção, um pouco menos de ingenuidade e um nível razoável de informação – da orquestração de pontos de vista, a partir dos quais a mídia trata determinadas temáticas e de como estas são debatidas exaustivamente.

Quando esta mesma mídia e a equipe de governo de um país exibem uma afinação tal, que torne impossível dissociar a fala de uma da fala da outra e praticamente não se ouçam vozes dissonantes, é hora de se instaurar uma saudável dúvida e, ao menos, examinar os conteúdos veiculados com um pouco mais de cuidado.

O irrequieto cineasta Michael Moore, que assina, entre outros, os documentários *Roger & eu* (*Roger and me*, EUA, 1989), *Tiros em Columbine* (*Bowling in Columbine*, EUA, 2002) e, mais recentemente, *SOS saúde* (*Sicko*, EUA, 2007), decidiu encarar aquilo que ele considerou a homogeneização e manipulação com as quais os episódios da queda das torres gêmeas, ocorrido em Nova York em 11 de setembro de 2001, e a Guerra do Iraque vinham sendo abordados pela mídia americana e conduzidos pela Casa Branca.

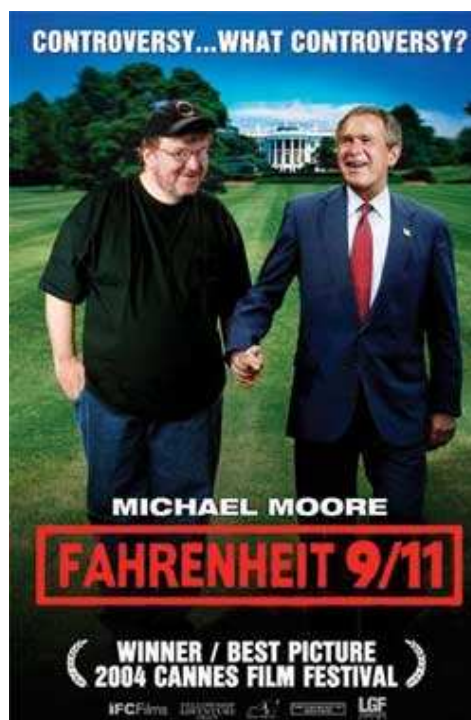
Como experiente homem de mídia – fundador e editor do diário alternativo *The Flint Voice* e apresentador das cultuadas séries *TV nation* e *The awful truth*, entre outros empreendimentos –, Moore utilizou-se de situações de evidência como a cerimônia de entrega do Oscar de 2003, na qual *Tiros em Columbine* recebeu prêmio de melhor documentário e proferiu um discurso inflamado contra o governo de George W. Bush no qual afirmou: “Vivemos em tempos de ficção, em que os resultados eleitorais fictícios nos trouxeram um presidente fictício, que nos enviou à guerra por motivos também fictícios” (LABAKI, 2005, p. 71). Certamente que tal discurso gerou debates inflamados e criou clima de expectativa quando do anúncio do seu projeto de realizar o filme *Fahrenheit 11 de setembro* (*Fahrenheit: 11/9*, EUA, 2004).

O diretor é adepto da atuação performática, na qual não se exime em retratar fatos inquietantes, usando certo estardalhaço e humor corrosivo, colocando os entrevistados algumas vezes em situação de constrangimento e pressão. A sua presença é sempre decisiva para os rumos tomados pela representação. Conforme Nichols (2005, p. 41), “Michael Moore

¹⁸ Veja-se a ficha técnica no Anexo G.

representa um pobre coitado dotado de consciência social, que fará tudo o que for necessário para chegar ao fundo de questões sociais prementes”.

Moore é considerado um dos responsáveis pela fase de vitalidade que o documentário está vivendo hoje e, conforme Labaki (2005, p. 23), lançou-se como “o novo *enfant terrible* da comunidade cinematográfica norte-americana”. Cultiva tanto admiradores quanto antagonistas. Dentre estes últimos, o presidente norte-americano George W. Bush, que ironicamente sugeriu a Moore: “Comporte-se. Arranje um trabalho de verdade” (MOORE, 2005).



Fahrenheit 11 de setembro (2004)¹⁹

Em *Fahrenheit 11 de setembro*, o diretor entrou em rota de colisão com os interesses de corporações capitalistas, com o poder dos políticos republicanos e com a influência da mídia nos Estados Unidos, cujo comportamento ele classifica como submisso. Apoiou-se nas imagens, documentos e entrevistas, tanto as veiculadas quanto as suprimidas pela imprensa, sobre as duas tragédias – invasão do Iraque e queda das torres gêmeas – que abalaram de forma contundente povos tão diferentes e despertaram interesse e tensão em todo o mundo.

Ao entrevistar civis iraquianos em situações de desespero, de incredulidade com a violência a que foram submetidos e de os representar em situações cotidianas comparáveis às experienciadas por qualquer povo considerado *civilizado*, o diretor buscou desmontar os

¹⁹ Fonte: <http://www.cinepop.com.br/filmes/fahrenheit.htm>

mecanismos de demonização da imagem do *outro*, principalmente dos povos árabes, cujo estereótipo, sistematicamente alimentado pelos noticiários ocidentais e pelo próprio cinema, os retrata, repetidamente, como fanáticos e terroristas.

Em que a dor de famílias que perderam parentes soterrados nos escombros do *World Trade Center* ou nos aviões arremessados contra ele difere daquela sentida pelas famílias iraquianas surpreendidas pelos bombardeios das Forças de Coalizão a alvos civis ou com o seqüestro de seus parentes pelas tropas invasoras no meio da madrugada? Isto para não falar da Guerra do Vietnã, da explosão atômica de Hiroshima e Nagasaki e da invasão do Afeganistão, dentre outros exemplos, que há algumas décadas vêm demonstrando que o padrão de civilidade norte-americano necessita ser revisto.

As representações da mídia ocidental sobre o episódio do bombardeio aos prédios nova-iorquinos destacaram as circunstâncias de incredulidade de cidadãos que, pela primeira vez, se depararam com o ataque estrangeiro em solo americano. Tal fato colocou em dúvida a crença de inatingibilidade dos Estados Unidos. Simbolicamente, os principais alvos escolhidos foram o Pentágono, sede de poder, e as torres localizadas em Manhattan, no coração financeiro de Nova York, outro ícone nacional.

Aos poucos, a incredulidade inicial foi sendo substituída pelas sensações de insegurança e medo, culminando na constatação dos norte-americanos de que não gozam, conforme imaginavam, de uma imagem isenta de crítica fora do seu país.

Ao destacar a fragilidade que afetou tanto civis do Iraque quanto dos Estados Unidos, *Fahrenheit 11 de setembro* expôs o despropósito da lógica das hierarquias de humanidade e trouxe elementos capazes de alterar crenças. Assim, questionou aquilo que era tido como certo, constituiu espaço para a instauração da dúvida quanto à veracidade ou consistência daquilo em que se acreditava e estabeleceu nova forma de ver, que demanda um novo comportamento. Conforme sugere o escritor José Saramago (2005), ao destacar na epígrafe do *Ensaio sobre a cegueira*, “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Ao assistir ao filme, o espectador é convocado a reexaminar o conceito de terrorista e a repensar os parâmetros para qualificar alguém como tal.

Tilda Swinton, jurada do Festival de Cannes, sustenta que *Fahrenheit 11 de setembro* “faz uma coisa excepcional. Justifica o cinema. Vamos encarar isto: as coisas que Michael Moore diz nesse filme não podem ser ditas na mídia televisiva no momento” (FAHRENHEIT 11 de setembro, 2005). Com isso, coloca-se em discussão a existência de dispositivos próprios de cada mídia, gênero e autoria. Acessar diferentes modos de representar um mesmo

fenômeno ou objeto permite ao espectador compreender dados acontecimentos, a partir de variadas perspectivas e níveis de aprofundamento.

Para Moore, o episódio de 11 de setembro e a manutenção do alerta de segurança oscilando entre as faixas laranja (alto) e vermelho (severo) criaram e vêm sustentando sensações de medo e insegurança, até então inéditas para o estadunidense. Conforme Jim McDermott, psiquiatra e congressista americano, “o povo está amedrontado, faz qualquer coisa. [...] Você faz com que sintam medo criando uma aura de ameaça eterna” (*ibid.*).

Tais sensações foram permanentemente realimentadas por declarações protagonizadas pelo próprio presidente Bush e equipe, como o objetivo de justificar a política de caráter eminentemente armamentista e intervencionista que vem sendo adotada e exige um grande volume de investimento. O apoio da opinião pública nesse caso era fundamental e foi astuciosamente fomentado pelos sentimentos de insegurança e medo. McDermott (*ibid.*) afirma que

eles dão mensagens truncadas e você enlouquece. [...] É igual a treinar um cão. Se você disser “Sente” e “Role” juntos, não saberá como agir. O povo americano vem sendo tratado assim. Foi realmente muito engenhoso e feio o que eles fizeram [...] Enquanto esta administração tiver o poder, acho que eles continuarão a, ocasionalmente, estimular o medo do povo “para o caso de esquecerem”. O alerta nunca cairá para o verde ou azul. Nunca. Certamente é impossível que alguém consiga viver assim, constantemente no limite.

As manchetes dos noticiários televisivos²⁰ de emissoras como FOX, CNN e CBS veicularam alertas que, ao mesmo tempo, informaram dos acontecimentos e, pela vagueza e tom de gravidade com os quais eram transmitidos, promoveram uma espécie de perturbação no público.

A informação, tratada como mais um espetáculo para entretenimento converteu jornalistas e apresentadores em *superstars*, como que dotados de uma capacidade diferenciadora dos demais cidadãos. Isto ocorreu porque, segundo José Roberto Garcez (2007, p. 127), “transformada em espetáculo, a informação é inserida na indústria do entretenimento, hoje um dos maiores negócios do mundo. E, assim, quem transmite essa informação, os jornalistas, são encarados como “artistas”, portadores de um dom intrínseco”. Para este autor,

²⁰ Manchetes veiculadas no período:

“Recebemos um alerta incomum dos federais sobre o terror. A Fox News recebeu um boletim do FBI dizendo que o terror usará canetas iguais à de James Bond, cheias de veneno, como arma. [...] A América está em alerta máximo hoje, quatro dias antes do natal. [...] Uma ameaça de ataque terrorista. [...] Tão ruim quanto, ou pior do que o 11/09. [...] Mas onde? Como? Não há nada definido. [...] Cuidado com aeromodelos carregados de explosivos. [...] O FBI alerta que as barcas podem ser, particularmente, alvos de seqüestro” (*ibid.*).

“todos deveriam se perguntar o que concede a alguns poucos o direito de descrever a realidade e interpretá-la para que todos os demais percebam o mundo com base nessa ótica alheia” (*ibidem*).

O governo americano, por sua vez, intercalou declarações²¹ ora tranquilizadoras, ora inquietantes, com o objetivo de manter o cidadão no limite de tensão necessária para exercer controle sobre ele, minimizar as reações contrárias à publicação do Decreto Patriota que limitou direitos civis, requerer o aumento de investimentos em defesa e prepará-lo para a invasão do Iraque que realizou em seguida, com o apoio do primeiro ministro britânico Tony Blair.

Em *Fahrenheit 11 de setembro*, está sugerida a existência de longa e forte relação comercial entre a família de George W. Bush e a de Osama Bin Laden. Por conta de interesses particulares e desta relação que preferia ocultar, o presidente americano teria instituído um fato político. A invasão do Iraque, sob o fictício pretexto de existência de armas atômicas naquele país, na realidade tinha como objetivo desviar a atenção sobre os árabes, a quem interessava a Bush poupar. Com isso, teria favorecido uma parceria do seu interesse, criado um fato que alterou a curva em declínio de sua imagem pública e beneficiado empresas armamentistas fornecedoras das forças de coalizão e as que comercializavam equipamentos de segurança no mercado interno.

Outro aspecto relevante que o filme destaca refere-se às estratégias agressivas de assédio com objetivo de aliciamento de jovens, predominantemente negros e pobres, como combatentes de guerra. Expôs, forçando um pouco no sentimentalismo, como a *grande oportunidade* de auferir soma extra servindo ao país pode, de um momento para outro, converter-se em grande tragédia pessoal e familiar, capaz de abalar convicções e transformar mães nacionalistas, orfãs de filhos vitimados, em pacifistas convictas.

O diretor reuniu uma variada gama de informações, algumas destas não veiculados na mídia televisiva, com um nível de aprofundamento que nem sempre um espectador menos experiente conseguiria articular por si só. Os comentários em *off*, na voz do próprio Moore,

²¹ Declarações do governo:

George W. Bush - “O mundo mudou depois de 11 de setembro. Mudou porque não estamos mais seguros. [...] Viaje e desfrute as belas cidades americanas. [...] Pegue sua família e aproveite a vida.[...] Vão para Disney World, na Flórida” (FAHRENHEIT 11 de setembro, 2005).

Donald Rumsfeld – Secretário de Defesa - “Entramos no que pode muito bem vir a ser as condições de segurança mais arriscadas que o mundo já conheceu” (*ibid.*).

Richard Clark – Chefe de Contraterrorismo - “Terroristas fazem de tudo para obter meios mais letais para nos atacar” (*idem*).

embora algumas vezes soem superficiais, no geral servem para costurar a relação entre os fatos apresentados e expor de maneira clara a intencionalidade em associá-los. Assim, demonstra, com independência, como o cinema pode contribuir para inserir o espectador no debate de questões sociais e políticas que o afetam diretamente.

Embora o filme tenha sido classificado pela *Motion Pictures Association of America* como restrito a menores de 17 anos desacompanhados dos pais e, também, o mercado exibidor americano ter sofrido uma forte pressão para não colocá-lo em cartaz, ainda assim obteve desempenho de bilheteria excepcional. Nos Estados Unidos, em um mês em cartaz arrecadou 93,8 milhões de dólares e vendeu mais de cem milhões de ingressos, na França teve uma bilheteria de 3,7 milhões de dólares e na Inglaterra fez 2,4 milhões de dólares. No Brasil meio milhão de espectadores o assistiram. Tais marcas são surpreendentes em se tratando de um documentário de natureza política.

Fahrenheit 11 de setembro ainda quebrou um grande tabu ao receber a Palma de Ouro, categoria de melhor filme do Festival de Cannes em 2004. Com isto, tornou-se o segundo documentário a vencer tal festival, quarenta e oito anos após seu precedente, *O mundo do silêncio*, de Jacques Cousteau e Louis Malle.

3.2.3 A representação social do olhar e a busca de significados em *Janela da alma*²²

O documentário *Janela da Alma* (Br, 2001), dirigido por João Jardim, apresenta um panorama sobre o olhar, com base em repertório bastante diversificado de abordagens e pontos de vista, cujo recorte privilegia o questionamento do que seja ver e perceber, as implicações sobre como o sujeito é visto, como ele se coloca no mundo e as incapacidades de percepção encontradas no cotidiano.

O objeto de que o filme trata não é inédito. As temáticas da cegueira e da incapacidade de ver são clássicas, universais e já foram fartamente exploradas por meio de alegorias e mitos existentes nas mais variadas culturas.

Peirce, cuja simetria categorial encontra-se pautada numa relação de igualdade entre Homem e Natureza e no repertório de experiências, destaca a existência de faculdades a serem desenvolvidas para abrir as *janelas da percepção*. São elas:

²² Veja-se a ficha técnica no Anexo H.

1) a capacidade contemplativa, isto é, abrir as janelas do espírito e ver o que está diante dos olhos; 2) saber distinguir, discriminar, resolutamente diferenças nessas observações; 3) ser capaz de generalizar as observações em classes ou categorias mais abrangentes (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2001, p. 33).

Essas faculdades são imprescindíveis para a existência significativa do sujeito em meio aos fenômenos, representações e estímulos aos quais encontra-se exposto.

Janela da Alma não se restringe a desfiar um rosário sobre questões neurofisiológicas ou de oftalmia. Ele traz um repertório abrangente e se posiciona de maneira bastante adequada na classificação de Nichols (2005, p. 26-27) como um *documentário de representação social* e serve não só para informar, como também para “tornar visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e organização realizadas pelo cineasta” e “proporciona novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos”.

Como peça documentária, que traz no seu subtítulo o complemento *um filme sobre o olhar*, se propõe a realizar um panorama sobre o significado social, cultural e metafórico do que seja este olhar, nos incitando, subliminarmente, a convergir para um comportamento mais próximo do *atentar para* influências, aspectos e circunstâncias presentes no cotidiano e para o cenário no qual ocorram.

Tal panorama, composto a partir de um total de cinquenta entrevistas, realizadas no período de novembro de 1999 a abril de 2000, apresenta depoimentos com personalidades de diferentes áreas como: cinema, literatura, educação, fotografia, música, teatro e política, entre outras, e se traduz num repertório bastante diversificado de abordagens e pontos de vista, alguns recorrentes na sociologia, filosofia, mitologia, literatura, etc e, outros depoimentos, cuja abordagem fomenta um olhar totalmente singular sobre o tema.

Em *Janela da Alma* é possível identificar que, mais que se restringir à produção de uma mera peça informativa, o diretor e roteirista se propôs a amplificar o universo abordado utilizando-se da diversidade de repertórios, de visões e de conotações proporcionadas pelo conjunto dos entrevistados.

Montada a partir de um total de trinta e seis horas de material bruto, por esse documentário mostram-se dezenove atores-sociais, resultando num recorte de setenta e três minutos de filme, que exigiram um longo trabalho de edição, realizado no percurso de um ano inteiro. Os personagens falam de si, das suas experiências, das suas memórias, dos incômodos e implicações da natureza polisensível da percepção.

Em alguns *poucos momentos*, é necessário se dizer, percebe-se uma espécie de derrapagem, de escorregadela na seleção dos trechos incluídos, que provoca uma impressão de *déjà-vu* e de um discurso pouco consistente e que nada acrescenta à fomentação do incômodo que pode levar à formulação interior pelo espectador.

É importante ressaltar que, se por um lado alguns depoimentos do filme caminham, de certa forma, para uma idealização, uma mitificação da deficiência visual como espécie de condição para o refinamento da sensibilidade. Por outro lado, pouco ou nada se aborda sobre a necessidade de adaptação dos portadores de necessidades especiais num *espaço mundo* privilegiadamente pensado e construído para aqueles que enxergam, que se desviam, que têm a sua disposição uma ferramenta a mais para transitar de maneira ágil e segura, tanto pelos espaços físicos quanto pelos espaços sociais.

Os recursos utilizados procuram *predominantemente* fomentar a interação do espectador, seja por meio da experimentação de *travellings*, seja na exposição predominante de pontos de vista translatos que favorecem o uso de uma linguagem figurada e exigem uma certa dose de imersão e cuja compreensão não é dada pronta, embora o tema relacione-se de uma maneira ou de outra com o espectador.

Os *travellings* de resolução desfocada, os recursos de distorções de imagens quando sugerem uma visão a partir do olhar do entrevistado, permitem ao espectador projetar-se em algumas seqüências a partir do ponto de vista do portador de deficiência visual ou, como nos fragmentos do filme *Jacquot de Nantes* (Fr, 1991), de Agnès Varda, experimentar sensação de acuidade potencializada.

Como as entrevistas foram realizadas em duas etapas e os depoimentos tomados em diferentes lugares – Brasil, Estados Unidos e Europa – os ambientes são bastante diferenciados, sendo as locações ora ao ar livre, ora em salas e escritórios. O entrevistador encontra-se no local, participa da cena, mas a sua imagem está no quadro. Há algumas pistas da sua presença quando o entrevistado se dirige a alguém ou pela ocorrência de falas similares, que permitem ao espectador deduzir a questão formulada.

Alguns entrevistados foram alçados à condição de protagonistas, como é o caso dos cineastas Win Wenders, Marjut Rimminen e Agnès Varda, do escritor e neurologista Oliver Sacks, do fotógrafo Evgar Bavcar e do escritor José Saramago cujas inserções se repetem ao longo do filme com depoimentos mais longos e, é possível salientar, mais impactantes.



Agnès Varda - Janela da Alma (2002)²³

Wenders, cuja filmografia apresenta uma temática intimamente relacionada à questão do olhar na cultura contemporânea, numa das falas mais felizes do filme declara: “Felizmente, a maioria de nós é capaz de ver com os ouvidos e sentir com o cérebro, com o estômago e com a alma [...] creio que vemos em parte com os olhos, mas não exclusivamente” (JANELA da alma, 2002). Tal afirmação recorda, quase que automaticamente, a alusão de percepção evocada pelo compositor Caetano Veloso (1988, p. 79-80) na música *A tua presença*, na qual indica como a presença ou a imagem de um personagem suscita variadas reações e desdobramentos. Ele assim se expressa:

A tua presença entra pelos sete buracos da minha cabeça [...] pelos olhos boca
narinhas orelhas [...] paralisa meu momento em que tudo começa [...] desintegra e atualiza a minha presença [...] envolve meu tronco meus braços e
minhas pernas [...] é branca verde vermelha azul e amarela é negra negra
negra negra negra [...] transborda pelas portas e pelas janelas [...] silencia os
automóveis e as motocicletas [...] se espalha no campo derrubando as cercas
[...] é tudo que se come é tudo que se reza [...] coagula o jorro da noite
sangrenta [...] é a coisa mais bonita em toda a natureza [...] mantém sempre
teso o arco da promessa.

Conforme a manifestação de Wenders e a criação de Veloso, pode-se afirmar que o sentido intrincado de um objeto polisensível exige, muitas vezes, uma leitura que mobilize diversas formas de percepção para dar conta de significações carregadas de um forte caráter subjetivo. As formas de percepção, não raramente, comportam circunstâncias que se configurem impossibilidade de se atingir a essência definitiva do objeto contemplado. Para Lauro José Maia Marques (2005, p. 26) “é o paradoxo de 'imaginar' algo que na verdade não pode ser imaginado, a não ser através de aproximações, sob pena de perder de vista aquilo que se está buscando”.

²³ Fonte: [http://.interfilmes.com/filme_13649_Janela.da.Alma-\(Janela.da.Alma\).html](http://.interfilmes.com/filme_13649_Janela.da.Alma-(Janela.da.Alma).html)

Embora na sociedade contemporânea o sujeito se exponha a uma infinidade de estímulos, tem-se a ocorrência de uma espécie de fobia *obscrecendo* a percepção dos sentidos das representações disponíveis. Nessa linha, o *olhar* de que trata o subtítulo do filme implica percepção e interferência do espectador, inclusive com seu repertório, na formulação de um sentido que não é dado e sim, construído.

O fotógrafo cego esloveno Evgar Bavcar (JANELA da alma, 2002).declara a respeito das imagens veiculadas pela televisão que “[...] não vemos mais nada porque perdemos o olhar interior, perdemos o distanciamento. Em outras palavras, vivemos em uma espécie de cegueira generalizada”. Bavcar defende uma postura de independência do sujeito diante da construção dos significados e à assunção de atitudes diante dos fenômenos que lhe são colocados e afirma que “não devemos falar a língua dos outros nem utilizar o olhar dos outros, porque, nesse caso existimos através do outro. É preciso existir por si mesmo” (*ibid.*).

A condição de existência nesse caso implica ver por si mesmo. Trata-se daquilo que é identificado como “experiência individual, psicológica, estética, em suma, subjetiva” (AUMONT, 2005, p. 224) do espectador, exigindo, enquanto processo mental uma conjunção da atenção, das emoções, da memória e da imaginação.

Sacks ressalta que “o ato de ver, de olhar não se limita a olhar para fora, não se limita a olhar o visível, mas também o invisível. De certa forma, é o que chamamos imaginação” (JANELA da alma, 2002). Wenders (*ibid.*) coloca um pouco mais de perspectiva ao relacionar a imaginação com a capacidade de ler nas entrelinhas e de como há representações que favorecem a projeção do espectador na obra.

Estar em meio aos fenômenos, ao emaranhado de experiências implica abertura que, segundo Santaella (2001, p. 33), exige “poderes de pensamento muito peculiares, a habilidade de agarrar nuvens, vastas e intangíveis, organizá-las em disposição ordenada, recolocá-las em processo”.

O que significa existir por si mesmo diante de uma multiplicidade de estímulos? É essa multiplicidade excessiva? Wenders (JANELA da alma, 2002) refere-se ao enquadramento do qual não pode prescindir dizendo:

Quando eu tinha 30 anos, tentei usar lentes de contato. Mas, mesmo quando as usava, procurava meus óculos porque, apesar de enxergar bem sem óculos, sentia a falta do enquadramento. Acho que a visão é mais seletiva. Temos mais consciência do que vemos de fato. Sem os óculos, tenho a impressão de ver demais. E não quero ver tanto, quero ver de forma mais contida.

O enquadramento do qual Wenders não pode prescindir relaciona-se à necessidade de uso de um filtro de pertinência? Diante da infinitude de possibilidades que grassam à percepção, há uma espécie de competência necessária para a realização do recorte daquilo que é efetivamente significativo ao espectador. Esse recorte, consciente ou inconscientemente, é definido por escolhas e perspectivas relacionadas a fatores como as preferências, o repertório, a motivação e o objetivo de quem olha. É com base nesses fatores que este espectador rastreia dentro de um universo mais amplo, aquilo que apresenta uma relação próxima com a sua busca, aquilo que é pertinente ao seu desejo ou que lhe chama atenção, seja por identificação, adequação ou estranhamento.

Há um lugar comum, em voga hoje, que se refere ao excesso de informação que levaria à desinformação. Não é necessário chegar a tanto. No entanto, diante da multiplicidade de estímulos e possibilidades, a construção dos repertórios de referência, para que o sujeito contemporâneo circule de maneira mais autônoma num circuito tão complexo, demanda que ele domine competências que não se enquadram no esquema emissão-recepção.

Essas competências estão mais relacionadas ao desenvolvimento da acuidade crítica do sujeito para a percepção do real, das realidades possíveis e das realidades construídas. O depoimento do professor de literatura Paulo Cezar Lopes (*ibid.*) chama atenção para a relação entre a experiência do sujeito e a leitura que se faz da realidade quando declara que “a realidade real não existe. O que existe é o olhar condicionado igual ao olhar do homem. [...] Cada experiência de olhar é um limite. Nós não conhecemos as coisas como elas são. Só as conhecemos mediados pela nossa experiência”.



José Saramago - Janela da Alma (2002)²⁴

²⁴ Fonte: [http://www.interfilmes.com/filme_13649_Janela.da.Alma-\(Janela.da.Alma\).html](http://www.interfilmes.com/filme_13649_Janela.da.Alma-(Janela.da.Alma).html).

O escritor José Saramago insinua a necessidade de uma espécie de *cegueira relativa* para que o homem dê conta de transitar pelo real de uma maneira mais confortável, agradável e adequada, sustentando que

nós não temos olhos como os têm a águia e o falcão. Nós vivemos dentro de uma possibilidade de ver que é nossa. [...] Se o Romeu tivesse os olhos do falcão provavelmente não se apaixonaria por Julieta. Por que? Os olhos veriam uma pele que não seria agradável de se ver porque a acuidade visual do falcão não lhe mostraria a pele tal qual a vemos (*Ibid.*).

Considerando que a visão da realidade está relacionada ao recorte, a uma janela a partir da qual o sujeito vislumbra fenômenos mediados pela sua experiência e pela intencionalidade da observação, o filósofo Antônio Cícero chama atenção para o fato que “a janela não olha, quem olha é o olho através da janela” (*ibid.*).

O vereador mineiro Arnaldo Godoy, portador de deficiência desde a infância e cego por volta dos dezoito, contribui para a desmistificação da cegueira relatando que quando criança aprontava peraltices como as crianças consideradas normais e era castigado de maneira similar às outras crianças. O fato de ser cego o levou, de certa maneira, a estimular o desenvolvimento da fala e independência das filhas diante da necessidade de se fazerem compreender pelo pai por meio de outros referenciais.

Dois traços são característicos nesse personagem. O primeiro é a independência que o levou a desenvolver esquemas de localização e distribuição espacial que resultaram em maior autonomia de movimentação. O segundo traço é a naturalidade com a qual fala das suas relações afetivas ressaltando que na falta do sentido visual, outros sentidos são postos em destaque.

É possível afirmar que as atitudes sofridas e adotadas influenciam na maneira como o sujeito se coloca na sociedade. Para Rimminen (*ibid.*), mais significativa que a imagem que o sujeito faz de si mesmo é a imagem que ele vê refletida no tratamento que lhe é conferido pelo outro, do olhar do outro sobre ele. Ela destaca:

Lembro-me de minha mãe sempre olhando para mim com aquele olhar triste e deprimido. Olhando para mim sem se comunicar comigo. Olhando através de mim, como que dizendo “coitada da minha filha, que horror”. Isso me afetou como se eu fosse um fracasso, para que ela me olhasse assim.

Na escola, os papéis que lhe eram concedidos nas peças que encenava eram sempre secundários, o que se refletiu em frustração por não ser protagonista. Numa circunstância que parece tê-la afetado profundamente, lhe coube a interpretação do rei que, sob encantamento, permanecia, quase que todo tempo, transformado em pedra e coberto por um tecido *cinza*.

Esse sentimento de frustração a levou a destacar habilidades que, de certa forma, significaram protagonizar os papéis que lhe foram negados anteriormente e a escolher “uma profissão na qual, possuindo algo único pudesse transformar essas cinzas ...em uma jóia”. Tal reação resultou na inspiração para criar e dirigir o filme “Many Happy Returns”, que traz como temática central o “trauma da deformidade” e no qual uma criança é exposta a “fatos difíceis e traumatizantes” e tem a sua “visão machucada de certa maneira” (*ibid.*).

Ela chama atenção para a contradição que percebeu quando, após se submeter a uma cirurgia que corrigiu o seu acentuado estrabismo, ninguém notou a diferença. Essa contradição revela, na sua opinião, que “a verdadeira lesão foi [...] a deformidade que transformava meu rosto numa espécie de ameixa enrugada, o fato de ser feia e vesga, algo que ninguém reparou” (*ibid.*).

A circunstância acima revela como as aparências, ou melhor, os modelos padrões de aparência, se impõem, muitas vezes, de maneira intensa e determinante não só na maneira como o sujeito é visto ou como vê, mas, também, na maneira de perceber e de que forma se dá a perceber. Algumas vezes o que não corresponde aos atributos destes modelos padrões despertam uma espécie de aversão, de rejeição. Outras vezes, parece estar coberto por uma camada de transparência que produz uma espécie de invisibilidade que esconde mesmo quando faz parte de uma composição.

Ver comporta mais que uma função, um atributo do olho ou um funcionamento fisiológico eficiente em meio à grande quantidade de estímulos aos quais o indivíduo está exposto cotidianamente. O olhar de que trata o filme *Janela da Alma* implica disposição, acolhimento, reconhecimento, projeção, estranhamento, visitação, exame, implica estar em relação com o objeto e com o contexto e transcende a esfera física. Requer atitude e uma espécie de *espertamento* para a percepção de nuances de objetos, quer sejam interiores ou exteriores, que ao olhar descuidado são imperceptíveis.

3.2.4 Cultura do excesso e patologia de consumo na experiência de Morgan Spurlock em *Super size me*²⁵

O documentário de produção independente *Super size me* (EUA, 2004), dirigido por Morgan Spurlock, promove um contundente e bem humorado dano na imagem da rede de lanchonetes McDonald's, ao realizar uma experiência alimentar perturbadora e de resultado imprevisto. Quais os desdobramentos de um mês de exclusiva “McDieta” (SUPER size me, 2004)?

A inspiração para realizar um filme sobre a responsabilidade da rede norte-americana de *fast-food* McDonald's no incremento do peso de seus clientes surgiu quando Spurlock assistiu a uma reportagem sobre o processo no qual duas adolescentes acusavam a referida rede de ter provocado a obesidade delas. “Os advogados do McDonald's disseram que o processo era incoerente, afirmando que os perigos eram conhecidos. As meninas não podiam provar que o problema de peso era causado só pela McDieta” (*ibid.*). Como o argumento de defesa se pautou na inexistência de provas, o juiz solicitou que a acusação as apresentasse.

O espectador Morgan Spurlock imaginou uma saída decididamente inusitada. Fez um documentário no qual se submeteu a trinta dias de regime, comendo exclusivamente itens do cardápio de tal rede de lanchonetes, para avaliar as possíveis conseqüências do consumo destes alimentos. Antes se cercou de alguns cuidados com o objetivo de assegurar a credibilidade dos procedimentos adotados.

Procurou especialistas (nutricionista, cardiologista, gastroenterologista e clínico geral) que avaliaram minuciosamente as suas condições de saúde antes da incursão experimental. Os resultados apontaram uma excelente condição do diretor – peso dentro do nível recomendável, pressão arterial, níveis de colesterol, de triglicérides e de ferro, funções dos rins e fígado, entre outros índices, todos considerados normais; embora o paciente tenha se declarado carnívoro convicto e não levar uma vida exatamente regrada.

Questionados sobre os possíveis desdobramentos resultantes de tal experiência, os profissionais afirmaram que poderiam ocorrer problemas como aumento de peso e das taxas de triglicérides e colesterol, etc. Embora não recomendando o regime que o cliente se propunha a adotar, eles não apontaram a probabilidade de ocorrência de nada exatamente alarmante

²⁵ Veja-se a ficha técnica no Anexo I

Sob supervisão médica e utilizando o próprio corpo como cobaia, Spurlock deu “início a um mês de farra no McDonald’s” (*ibid.*), experiência que começou com visível motivação e bom humor. Durante o período aceitou, sempre que ofereciam, porção gigante dos itens solicitados, obrigando-se a comê-la integralmente.

Progressivamente o filme adquire ritmo mais acelerado e tom acentuadamente trágico à medida que a dieta avança e os efeitos presumidos e inesperados aparecem. O diretor relata as reações gastrintestinais, emocionais e os encaminhamentos adotados para a pesquisa.

O filme não se restringe apenas a buscar uma comprovação da periculosidade da comida comercializada pelo McDonald’s. Nele, questiona-se os hábitos alimentares dos americanos e, além do registro da experiência gastronômica de gosto duvidoso, o documentário traz entrevistas com especialistas e cidadãos de diversas partes, assim como, dados sobre o consumo de alimentos no país e da prática de atividades físicas, entre outros indicadores do *way of life* e da cultura do exagero daquela que “está se tornando a nação mais gorda do mundo” (*ibid.*). Conforme o filme aponta, há nos Estados Unidos

quase 100 milhões de [...] gordos ou obesos. Mais de 60% dos adultos do país. Desde 1980, dobrou o número de norte-americanos gordos ou obesos. O número de crianças duplicou e o de adolescentes triplicou (*Ibid.*).

A obesidade configura-se uma epidemia nacional e resulta da associação entre hábitos alimentares desregrados e sedentarismo. O excesso de peso dos americanos tornou-se uma das maiores preocupações do sistema de saúde do país. Conforme Spurlock (*ibid.*), “hoje a obesidade só perde para o cigarro como principal *causa-mortis* evitável nos EUA, com mais de 400 mil mortes por ano por doenças associadas a ela”.

O diretor, cobaia e narrador, adota uma atuação performática, hoje em voga, que lembra bastante o desempenho do também diretor Michael Moore, responsável pelo *boom* do documentário desta linha de temática impactante, de abordagem mais agressiva e fenômeno de bilheteria.

Spurlock não esconde que aprecia o sabor de frituras, mostra-se entusiasmado como um adolescente quanto à realização do filme, expõe sua opinião sobre o desempenho dos entrevistados, expressando a sua simpatia e compaixão com as condições dos mesmos e, freqüentemente, qualifica a atuação dos membros da equipe do filme como *genial*. A sua postura é irreverente, sarcástica, divertida e, algumas vezes, repetitiva. Embora o tom pareça

exagerado em alguns momentos, utiliza-se de uma linguagem e ritmo bem ao gosto dos jovens, seu principal público-alvo.



Photo by Julio Soefer²⁶

Tal público é também alvo, desde muito cedo, da estratégia de sedução adotada pelo McDonald que envolve, entre outros recursos, a cooptação infantil com a oferta de brindes e disponibilidade de coloridos parques com brinquedos e jogos no interior de suas lojas. Nada se compara, porém, ao fortíssimo investimento em publicidade que adota. Os clientes, expostos a uma espécie de bombardeio intermitente, introjetam uma forma de condicionamento no qual o consumo ocorre sem que se questione a qualidade dos produtos adquiridos e se faça comparação com outras alternativas mais saudáveis. Aliás, este é hoje um fenômeno mundial.

O filme aponta a agressiva publicidade adotada pelo McDonald's e outras redes de lanchonetes como catalisadora dos hábitos alimentares desregrados adotados pela população americana que hoje faz 43% de suas refeições em *fast foods*. Traça um contraponto à publicidade *McDonal dica* propondo, por meio de uma espécie de paráfrase imagética, numa inversão do conteúdo veiculado pelos comerciais da rede. Alguns dos cartazes são bastante interessantes, neles utiliza-se um estilo ousado, cores fortes e alguma semelhança com a linguagem do grafite.

²⁶ Fonte: Super Size Me (2004) - Morgan Spurlock

Embora os representantes McDonald's tenham se recusado a conceder entrevista para o filme e procurado ignorá-lo inicialmente; quando o mesmo foi lançado, alguns efeitos se fizeram notar no seu cardápio desde então. Introduziram frutas e saladas e aboliram a porção gigante. A mudança de atitude pode ser observada por consumidores mais atentos, como é o caso do crítico de cinema Amir Labaki (2007) que afirmou recentemente:

atrasado para um compromisso, baixei a guarda no último sábado e pela primeira vez em anos entrei num McDonald's perto de casa. Além da nova economia em guardanapos e canudos, me chamou atenção a nova preocupação com itens mais saudáveis no cardápio: iogurtes, mais saladas e sucos, batatas fritas livres de gordura “trans” (como afirma o pacote). Essa reformulação do cardápio teria se dado, na mesma velocidade, sem Morgan Spurlock e “Super Size Me” (2004)?

Do ponto de vista de produção, *Super size me* é um filme relativamente de baixo custo. Foi realizado ao custo de trezentos mil dólares, sendo que só em território americano arrecadou cerca de doze milhões, desempenho de bilheteria nada desprezível para o gênero documentário. Foi indicado para o Oscar da categoria e o diretor recebeu o prêmio de melhor realizador no Festival de Sundance.

Porém, a sua maior qualidade talvez seja a de atingir ao público adolescente na sua auto-estima e desafiar este mesmo público a modificar seus hábitos alimentares. É diferente quando um discurso não convencional se torna audível, inteligível e classifica como estúpido o comportamento de toda uma cultura. A performance de Spurlock resulta convincente também porque ele se mostra debochado, uma liberdade de abordagem com um poder que não é acessível ao discurso convencional.

A aparente franqueza e liberdade de crítica que o diretor lança mão nesse filme não encontrariam espaço num documentário televisivo porque o seu conteúdo contraria os interesses econômicos de anunciantes de peso, responsáveis pela injeção de uma considerável soma de dólares em publicidade e, por conseqüência, contraria também aos interesses dos canais de televisão, preocupados em manter seus anunciantes.

3.3 ACESSO, FRUIÇÃO E FORMULAÇÃO

O aperfeiçoamento das tecnologias constitui-se facilitador de acesso do público à produção cinematográfica porque barateia e agiliza a realização e reprodutibilidade de filmes, torna facultativo o deslocamento físico do espectador ou encurta os trajetos para

contemplação dos mesmos, seja por meio da veiculação em salas convencionais, canais televisivos e internet ou do uso doméstico em DVDs, entre outras opções.

Na prática, porém, os documentários e outros gêneros ou linhas de menor apelo comercial encontram dificuldade para penetrar nos conglomerados de salas *multiplex*, predominantemente instalados nos *shopping centers* e no circuito televisual em razão de neles se priorizar a veiculação de produções destinadas às grandes audiências, opção que resulta em maior retorno financeiro tanto para produtores quanto para distribuidores e exibidores.

Dentre as estratégias para se atingir o público majoritário, preponderam programas com abordagem de temáticas de maior visibilidade e de característica factual; espetacular e superficialmente tratadas, que resultam numa espécie de fastio do espectador que, não raramente, posiciona-se sem questionamento mais aprofundado e com alguma apatia diante dos acontecimentos. Ocorre também de, sem maior clareza, o espectador tornar-se insensível às distinções entre argumentos, eventos, motivações e desdobramentos que podem resultar dos eventos enfocados.

Conforme Arlindo Machado, Geoff Mulgan destaca a necessidade de se investir na diversidade de “programas e fluxos televisuais que valorizem as diferenças, as individualidades, as minorias, os excluídos, em vez de a integração nacional e o estímulo ao consumo” (2001, p.25).

Nessa direção, pode-se apontar a existência de alguns nichos de exibição mais ou menos especializados e sensíveis a uma perspectiva de formação de público e qualificação da fruição que apresentam obras cuja apreciação requer um nível de reflexão mais aprofundada e que abordam temáticas de pouco apelo para os canais televisivos por conta do baixo desempenho em termos de público.

Tais nichos estão predominantemente localizados nos grandes centros e, nestes últimos, em áreas nobres. Por esta razão, as obras exibidas em seus espaços tornam-se praticamente inacessíveis a uma parcela da população composta em sua maioria por espectadores com menor poder econômico ou menos familiarizados com a dinâmica de circulação no contexto cultural. O quadro se agrava ainda mais em cidades de pequeno e médio porte que não possuem salas de espetáculo.

Na fase da *Retomada* do cinema brasileiro, marcada pelo aumento da oferta de documentários, a maioria destes vem obtendo desempenho de bilheteria comparativamente inexpressivo com relação aos *blockbusters* – campeões de bilheteria - que encontraram lugar garantido nas redes estabelecidas nos *shopping centers*.

Os campeões de bilheteria têm lançamento simultâneo, contam com pesado investimento em divulgação e publicidade. Os documentários são lançados geralmente com poucas cópias, o que resulta num intervalo muito grande entre o lançamento para as salas de cinema e o lançamento *aftermarket*, sendo comum que a aquisição ou locação em DVD só ocorra após o filme cumprir o percurso exibição na tela grande.

Tomando por base esse cenário, é possível se afirmar que a fruição do documentário torna-se uma tarefa árdua para o espectador que, como o leitor de livros no Brasil, só persiste em sua intencionalidade em razão de uma teimosa busca ou por considerar que somente a partir do conhecimento dos conteúdos de uma variada gama de representações é possível refletir de maneira mais adequada sobre a sociedade.

A fruição é um ato que requer acesso ao objeto, atitudes de desejo, crítica, curiosidade e habilidade do fruidor em experimentar simbolicamente, deixando-se imergir na obra para dela sorver os seus sentidos e acrescentar-lhe outros.

O documentário se apresenta como uma espécie de contraponto à dinâmica situada no âmbito da vida contemporânea. A sua fruição requer uma desaceleração e, ao mesmo tempo, mergulho naquilo que se refere à realidade e que, direta ou indiretamente afeta o homem. O tempo de elaboração da obra fílmica é longo e, supostamente, obriga o cineasta a uma reflexão menos superficial. Buscando ser menos superficial, este cineasta agrega elementos para melhor entendimento dos fenômenos dados na realidade, motivando o exercício da subjetividade do espectador.

O documentário é essencialmente um gênero no qual é possível se extrair relações que permitem ao espectador refletir sobre a realidade, experimentando as suas variadas possibilidades significativas. A fruição das diversas representações sobre um mesmo fenômeno favorece o exercício do pensamento complexo, na medida que torna possível, com base no conhecimento da multiplicidade de discursos e vozes, a explicitação de distintas faces de uma mesma realidade que, como resultado, influenciam a postura do indivíduo diante daquilo que se lhe apresenta. Para Edgar Morin (2003, p. 44),

à primeira vista, complexidade é um tecido de elementos heterogêneos inseparavelmente associados, que apresentam a relação paradoxal entre o uno e o múltiplo. A complexidade é efetivamente uma rede de eventos, ações, interações, retroações, determinações, acasos que constituem nosso mundo fenomênico.

A feitura de um documentário de cinema, embora possa parecer um processo simples à primeira vista, implica uma intrincada forma de organização do real e demanda, por parte do fruidor, a compreensão da multiplicidade de significados que o compõe. Segundo o escritor José Saramago (1997, p.191), os realizadores dos documentários de cinema entendem que

o real não é uno, que se compõe de infinitos fragmentos, que nos olha com o olho mil vezes facetado da mosca, e então procedem segundo regras que parecem ter muito de aleatório, escolhendo, alternando, justapondo, constantemente oscilando entre a exigência de uma razão realizadora e a fascinação do caos.

As diferentes faces de um fenômeno podem estar presentes tanto em dispositivos caracteristicamente polissêmicos quanto podem ser percebidas a partir de diferentes textos que tratem de um mesmo objeto, e que são, em razão disto, complementares.

A polissemia, entendida como a multiplicidade de sentidos, é favorecida em dispositivos que permitem a articulação com outros textos (dialogismo) e comportam diferenças de perspectiva entre múltiplas vozes (polifonia). Tal articulação demanda modo de pensar complexo e é variável conforme a percepção do indivíduo e, mesmo para determinado indivíduo, é variável conforme o momento, as condições e a intencionalidade da observação.

Morin (2003, p. 52-53) sustenta que “o pensamento complexo se cria e se recria no próprio caminhar. [...] trata-se de um espaço mental no qual não se obstaculiza, mas se revela e se desvela a incerteza. [...] O pensamento complexo sabe que a certeza generalizada é um mito”. A certeza envolve crença quanto a determinada forma de pensar.

Para Peirce (1975, p. 71-92), a crença relaciona-se à formulação de juízo, se pauta no desejo, determina ações e comportamentos, fomenta formas de obediência, constitui-se uma espécie de zona de conforto e satisfação que só cessa quando surge a dúvida. A dúvida, conforme este autor, pauta-se na incerteza, estimula a indagação e provoca uma espécie de desordem e desconforto que levam ao questionamento daquilo que se tem como certo. Ao questionar, o indivíduo reexamina e reformula seu pensamento.

O dialogismo, na perspectiva de Bakhtin (SCHNAIDERMAN, 2008), opõe-se à crença no discurso monológico uma vez que reconhece a multiplicidade de vozes sociais e a necessidade de dar espaço a estas vozes, enriquecendo o discurso e expandindo as possibilidades de conhecimento pautado na polifonia e na consideração da multiplicidade de aspectos e pontos de vistas possíveis sobre dada temática.

Ao favorecer o acesso aos discursos e colocar em cena a multiplicidade de aspectos e pontos de vista dos atores sociais, as produções documentais concorrem para a dilatação e revisão dos repertórios do fruidor e fundamentam modos para repensar o real em sua complexidade. Os textos qualitativamente polifônicos constituem-se possibilidades de oposição ao discurso de autoridade pautado numa única voz.

Compreende-se, porém, que mesmo aquele documentário pautado numa única linha de pensamento e que se constitui um discurso monológico, cumprirá um papel ativo quando na fruição, favorecido pelo distanciamento, puder ser confrontado com outras possibilidades de discurso de maneira a identificar tanto paralelismos, convergências e conflitos com outros pensamentos, bem como quanto os sinais que o distinguem e ressaltam formas singulares de percepção e expressão da realidade.

Que motivação leva o espectador a imergir numa representação? Fischer (1977, p.12), questionando, nos oferece algumas pistas:

Milhões de pessoas lêem livros, ouvem música, vão a teatro e ao cinema. Por que? Dizer que procuram distração, divertimento, a relaxação, é não resolver o problema. Por que distrai, diverte e relaxa mergulhar nos problemas e na vida dos outros, o identificar-se com a pintura ou a música, o identificar-se com os tipos de um romance, de uma peça ou de um filme? Por que reagimos em face dessas “realidades” como se elas fossem a realidade intensificada? Que estranho, misterioso divertimento é esse? E, se alguém nos responde que almejamos escapar de uma existência insatisfatória para uma existência mais rica através de uma experiência sem riscos, então uma nova pergunta se apresenta: Por que nossa própria existência não nos basta? Por que esse desejo de completar a nossa vida incompleta através de outras figuras e formas?

Para Thompson (1999, p. 2002), “um indivíduo que lê um romance ou assiste a uma novela [...] está explorando possibilidades, imaginando alternativas, fazendo experiências com o projeto do *self*”.

É possível afirmar que o mais eficiente princípio ativo do documentário seja o de desencadear um processo intersemiótico de percepção da realidade fundamentado nas atitudes ou categorias da experiência resumidas por Peirce como “*ver, atentar para e generalizar*” (IBRI, 1992, p. 4). Ao permitir o acesso e a exploração de novas possibilidades do real, algumas produções deste gênero têm a capacidade de provocar o incômodo, subverter o conforto e os valores instaurados do espectador. Ao fazê-lo, elas induzem, através do estranhamento e da percepção de novas facetas de um mesmo fenômeno, a uma espécie de ruptura, de quebra da regularidade de percepção. Tal ruptura força a um novo olhar para os fenômenos conhecidos e o atentar para aquilo que é novo.

Diante do novo, que não pode ser imediatamente racionalizado, ocorre uma espécie de subversão que pode ser comparada a um vírus que, inoculado, obriga o organismo a reagir e empreender processo de permutação para se atingir um novo ciclo de equilíbrio.

A experiências *com o projeto do self* às quais Thompson se refere são articuladas quando a idéia - permanente e essencial - se manifesta, conforme Schopenhauer (2001, p.192), nos arquétipos em suas “diferentes faces nas qualidades, paixões, erros e virtudes do gênero humano, no egoísmo, ódio, amor, temor, audácia, temeridade, estupidez, manha, inteligência, gênio etc”.

Tais arquétipos, de natureza universal, configuram-se fonte inesgotável. Eles trazem o finito e, dentro dele, o germe do infinito que se manifesta repetidamente em circunstâncias e situações diversas e que, no entanto, carregam similaridades. Shopenhauer (*ibidem*) sustenta que

são sempre as mesmas personagens que aparecem, elas têm as mesmas paixões e a mesma sorte; os motivos e os acontecimentos diferem, é verdade, nas diferentes peças, mas o espírito dos acontecimentos é o mesmo; as personagens de cada peça também não sabem nada do que se passou nas precedentes em que, todavia, já tiveram o seu papel.

A polissemia de uma obra cinematográfica é percebida, conforme Cabrera (2006, p. 21), de maneira logopática, “lógica e pática ao mesmo tempo”, ou seja, simultaneamente racional e emocional. A fruição de um filme, nesta perspectiva, “não consiste somente em ter ‘informações’, mas também em estar aberto a certo tipo de experiência e em aceitar *deixar-se afetar* por uma coisa de dentro dela mesma, em uma experiência vivida”.

Para o autor, para se apropriar de um problema “é preciso vivê-lo, senti-lo na pele, dramatizá-lo, sofrê-lo, padecê-lo, sentir-se ameaçado por ele, sentir que as nossas bases habituais de sustentação são afetadas radicalmente”.

Tania Dauster (2006, p. 8) assim afirma a importância do cinema para a experimentação cultural:

É lugar comum dizer que o cinema é a maior diversão. Mas, não apenas. Através dos filmes viajamos, conhecemos e nos familiarizamos com outros cotidianos. Visualizamos os modos de vida, costumes e possíveis construções de identidade. O cinema dá acesso à experiência de alteridade, revelando costumes e cenários nunca antes visitados. Os filmes nos revelam as sociedades em suas diversidades, gerando perplexidades e permitindo que nos olhemos de outra maneira. Em outras palavras, ver filmes, discuti-los, interpretá-los é uma via para ultrapassar as nossas arraigadas posturas

etnocêntricas e avaliações preconceituosas, construindo um conhecimento descentrado e escapando às posturas “naturalizantes” do senso comum. Ver filmes, ler e falar sobre eles nos conduz a imaginar outras formas de socialidade e socialização, assim como a nos interrogar sobre outras relações entre os indivíduos e a sociedade.

O processo de fruição é um jogo no qual a imersão se faz por diferentes canais. Ele mobiliza, na expressão utilizada por Ivo Assad Ibri (2006b, p. 6), um intenso “comércio de signos”, estando o objeto de contemplação sujeito continuamente a reconfiguração. O objeto se insinua ao desfrute e o fruidor, munido de uma espécie de bateia vai pinçando os sentidos que, oferecidos, se expõem como possibilidades e grassam numa profusão de arranjos e combinações com o potencial de metamorfosear o fruidor.

A fruição é o momento em que o espectador se livra de um *eu* que é tenso, condicionado, preso no tempo, lendo o futuro no passado. Neste momento, segundo Canclini (2006, p. 306), “para ser um bom espectador, é necessário abandonar-se ao ritmo, gozar as visões efêmeras”. Ao aceitar o desafio e se desarmar dos conceitos, o espectador vivencia uma experiência na qual o espírito, em processo de descoberta, torna-se livre e incoercível.

Após cumprirem percurso de formulação, as informações e experiências vividas na fruição convertem-se em conhecimento e memória. O cineasta e escritor Pier Paolo Pasolini (1990, p. 125) sustenta que a memória é essencialmente constituída por imagens de objetos particulares que são ativadas para a compreensão dos fenômenos. Tais imagens constituem-se signos lingüísticos que comunicam, expressam e colocam o repertório do espectador numa relação direta com as situações expressas nas representações.

Para Boris Cyrulnik (1995, p. 27), há todo um processo semiótico que se pauta em memórias e elementos sensoriais que evocamos para dar conta de novos índices que nos são colocados. Segundo ele,

quando um elemento presente consegue evocar uma informação do passado ou de outro lugar graças à organização do sistema nervoso, o indício torna-se possível: surge uma aptidão para a representação em um mundo mental, a representação de um mundo não-percebido a partir de elementos percebidos.

Os signos comportam formas de compreensão do objeto e outras possibilidades de formulação do sentido a partir do objeto pelo interpretante. Nessa perspectiva, conforme Peirce, o signo comunicado exige ser completado na relação com o fruidor. A verdade e o conhecimento, nesta perspectiva, colocam-se como bens a serem procurados e que se caracterizam como alguma coisa sempre a ser completada.

3.4 A representação do espectador

A consciência do espectador que se coloca no mundo na perspectiva da pluralidade de representações é uma condição fértil, desafiante e ampliadora. Tal pluralidade, continuamente experimentada, acaba por influenciar a qualidade de percepção do mundo e a maneira como o fruidor se insere e se assinala nele. Pode-se, a partir desta perspectiva, afirmar que a fruição constitui-se condição para espelhamento e apoderamento sociocultural. Fischer (1977, p. 13) sustenta que o homem

quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o 'Eu', alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. O homem anseia absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia entender pela ciência e pela tecnologia o seu 'Eu' curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos dos átomos; anseia por unir na arte o seu 'Eu' limitado com uma existência humana coletiva e tornar social a sua individualidade.

O desejo em conhecer, como o acesso ao objeto, é apenas uma das condições requeridas nesse processo. Leitura requer também familiaridade, competências e habilidades de discernimento. Para desenvolver a percepção é necessário que o espectador se coloque em exercício de contemplação, exercite a argumentação e a contraposição, examine o cerne dos fenômenos, desvende as faces diferenciadas dos pontos de vista que permitem praticar a compreensão e articulação entre dimensões aparentemente desconexas da realidade.

O homem imaturo em termos de competência relacional se assemelha ao homem pré-histórico que, na concepção de Fischer (*ibid.*, p. 31), “via o mundo como um todo indeterminado e que teve de aprender a separar, diferenciar, selecionar aquilo que era mais essencial à sua própria vida em meio aos muitos e complexos traços do mundo”. A imaturidade faz com que o fruidor tenha uma percepção demasiadamente abrangente e fragmentada da sociedade. Assim sendo, o acesso às informações que podem fundamentar o conhecimento deve se fazer acompanhar da competência e da maturidade para percepção do sentido.

O cineasta Tomás Gutiérrez Alea (1984, p. 41) sustenta que

para um homem maduro – a esfera da realidade vai se delimitando cada vez mais e como há coisas que vão ficando fora de tal forma que sua imagem do mundo chega a ser muito diferente da que pode ter uma criança. O homem maduro vai afastando camadas mais ou menos aparentes da realidade para se aproximar cada vez mais da essência e discrimina e valoriza seus distintos aspectos como consequência de um conhecimento cada vez mais profundo da mesma.

E o cinema confere uma estranha liberdade ao homem de criar e representar objetos que significam e que, quando freqüentados, adquirem outra representação para o fruidor. Nessa relação, o fruidor metaboliza os significados num processo iconofágico no qual ele os devora, ele os digere, ele os regurgita transformados. Para Gutiérrez Alea (*ibid.*, p. 48), a

contemplação responde a uma necessidade humana de melhorar as condições de vida e implica já uma certa atividade. Essa atividade pode ser maior ou menor na dependência não somente do sujeito e de sua localização social e histórica, mas também [...] das peculiaridades do objeto contemplado e de como estas podem constituir um estímulo para desencadear no espectador uma atividade de outro tipo, uma ação conseqüente mais além do espetáculo.

Assim sendo, criação e fruição se confundem enquanto processos de fertilidade e potência. Este é outro princípio ativo que atua fortemente na representação cinematográfica que, gradativamente experimentada, favorece o refinamento estético e amadurecimento crítico do espectador. Uma espécie de caminho que se percorre e que, impregnado do repertório do fruidor, resulta num novo esboço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Incômodo e dúvidas persistentes, intensamente vivenciados ao longo da experiência de quase duas décadas como mediadora de leitura e informação em bibliotecas públicas, foram os principais motivadores da presente pesquisa.

Ao longo desse tempo, a sociedade viu intensificada a transformação progressiva das formas de produção, transmissão e experimentação simbólica. Tal transformação vem contribuindo para tornar mais complexo o contexto contemporâneo de produção de conhecimento, imprimindo o rearranjo das relações entre os sujeitos, implicando ampliação do número de opções de experiências disponíveis e exigindo a conformação de um novo *sensorium* do leitor.

Embora se reconheça aqui a diversidade de repertórios e dispositivos existentes, não se deve conformar conhecimento e cultura a uma base material e tecnológica. A leitura deve ser tomada na perspectiva ampla que demanda ação e reação da mente criadora na busca dos significados mediados, constituídos e resultantes da participação do homem no ambiente sociocultural.

Quando se reflete sobre as condições de compartilhamento, constata-se, porém, a existência de uma parcela de excluídos à qual nega-se a participação plena neste circuito, tanto pela impossibilidade de acesso aos materiais quanto aos sentidos. Mesmo sob risco de contrariar o regozijo ufanista, tem-se que reconhecer que a realidade é hoje, como era antes, menos colorida e brilhante do que desejamos. A superação desta condição requer mais que entusiasmo e distributivismo. Ela requer, antes de qualquer coisa, ambiente e atitude favorável ao fomento de práticas reflexivas e de trocas simbólicas.

Para analisar o fenômeno das imersões simbólicas na sociedade atual, foi necessário confirmar a superação de dicotomias como bom x ruim, crítico x alienante, superficial x profundo e moderno x ultrapassado, entre outras oposições que freqüentemente voltam à tona – conscientemente ou não – quando se discute a fruição cultural e o impacto de novas mídias em circulação.

O pluralismo e a coexistência de produções midiáticas são aqui reconhecidos como as principais características do ambiente cultural presente, se colocam como fato evidente e irrevogável e representam uma riqueza a ser explorada, sem a adoção de conduta de mera exclusão por presunção de superfluidade ou desqualificação.

Ocorre que o referido pluralismo, típico da dinâmica da vida moderna, impulsiona mudanças muito rápidas, gera uma espécie de avidez e ansiedade contínuas pelo novo, possibilita novas formas de vinculação que muitas vezes conflitam com formas anteriores, seja em razão dos sucessivos rompimentos que promove ou da diluição do sentido da dimensão humana das relações ou, ainda, em razão do ritmo que compromete a experiência de percurso.

É necessário ir com um pouco mais de calma com o entusiasmo que apregoa o prodígio das tecnologias de comunicação como se o conhecimento dos conteúdos por elas difundidos pudesse ser fruto de mera transferência, qual aquela possível por meio dos *chips* eletrônicos de memória. Ainda bem que não! Se assim fosse, haveria uma lastimável perda do prazer e do sabor das descobertas nas formas de representação, captação dos sentidos, atualização e ressignificação cultural da realidade, dadas no fluxo contínuo das experiências que ampliam a mundividência dos espectadores.

Nessa esfera, a cultura audiovisual, fortemente instalada na dinâmica dos hábitos cotidianos da sociedade contemporânea, alimenta o imaginário dos indivíduos e realimenta-se da realidade deles, captando-o das mais variadas maneiras e devolvendo-o em novas representações.

As formas de captação da matéria prima dos documentários televisivos ou cinematográficos, pouco ou nada os diferencia hoje. Essa constatação permite concluir que, do ponto de vista técnico, não faz mais sentido as distinções clássicas entre as produções destinadas a uma mídia ou a outra. Mesmo o fato dos filmes produzidos em tecnologia digital, serem depois transferidos para película com o objetivo de veiculá-los no cinema, deve-se mais às condições técnicas do parque de exibição do que a questões relacionadas à especificidade do meio ou de estética.

Há, porém, interferências e limitações de ordem temática e de estratégias de abordagem que implicam redução do espaço de exibição de determinadas produções em outros meios, principalmente o televisivo, e que não podem ser escamoteadas.

O desenvolvimento tecnológico e o barateamento dos custos de produção hoje permitem que a feitura de um filme, principalmente do gênero documentário, extrapole o ambiente da produção cinematográfica anterior e rompa as limitações impostas pela exigência de estruturas gigantescas de produção.

A redução do custo de produção, a flexibilidade das atuais tecnologias e a liberdade de criação resultante da autonomia do documentarista com relação aos estúdios cinematográficos

ou televisivos são condições que colocam o gênero numa posição relativamente confortável do ponto de vista de sua feitura hoje.

A referida circunstância permite a constituição de dispositivos de comunicação por sujeitos aptos e predispostos a expor aspectos da realidade e organizar experiências em narrativas documentais. Tal possibilidade torna-se importante à medida que permite explicitar conflitos, expor circunstâncias para um público ampliado, interpretar padrões ou situações excepcionais, convidando o espectador a uma reconstrução pessoal dos acontecimentos.

O reconhecimento desse potencial é base para sustentação da afirmação de Michael Chanon (2007, p. 29), para quem o retorno do documentário à tela grande a partir dos anos 90, evidenciado pelo crescimento do número de festivais especializados, por alguns desempenhos excepcionais de bilheteria e pelo fenômeno mundial dos movimentos documentais em países tão diversos quanto Espanha, Argentina e China, atesta a fome do espectador por referências que sirvam de base à interpretação social dos fatos e das circunstâncias da realidade.

Assim percebidos, os documentários são textos culturais que, quando lidos com competência e habilidade, concorrem para ampliação da mundividência e encorpam o tecido crítico, favorecendo a independência de articulação e comunicação do espectador.

REFERÊNCIAS

1. REFERÊNCIAS CITADAS

Livros e folhetos

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BORDENAVE, Juan E. Diaz. *O que é participação*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1970.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: SESC: Perspectiva, 2003.
- CYRULNIK, Boris. *Os alimentos do afeto*. São Paulo: Ática, 1995.
- DAUSTER, Tania. Prefácio. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel. *A diversidade cultural vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1977.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992.
- LABAKI, Amir. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. *A televisão levada a sério*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2001.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997. p.107-136.
- MORIN, Edgar; CIURANA, Emilio Roger; MOTTA, Raúl Domingo. *Educar na era planetária*. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2003.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paul: Cosac & Naify, 2005.

NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora: UFJF; Chapecó: Argos, 2002.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NOITE e Neblina: uma introdução. In: *Noite e neblina*. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon e Philippe Lifchitz. França: Aurora DVD, 1955. (folheto, s. d. 24 p.).

PASOLINI, Pier Paolo. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. A fixação das crenças. In: *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1975. p. 71-92.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A metafísica do belo*. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. O mundo como representação. _____. In: *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001. p. 175- 281.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel Lopes. *A diversidade cultural vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

THOMPSON, John B. O Eu e a Experiência num Mundo Mediado. In: *A Mídia e a Modernidade*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 181-203.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

VIRÍLIO, Paul. *Cibermundo: a política do pior*. Lisboa: Teorema, 2000b.

_____. *O espaço crítico: e as perspectivas do tempo real*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *A máquina da visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *A velocidade da liberdade*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000a.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Teses e dissertações

GONRING, Gabriel Menotti. *Através da sala escura: dinâmicas espaciais de comunicação audiovisual – aproximações entre a sala de cinema e o lugar do Vjing*. São Paulo, 2007 (Dissertação de mestrado apresentada à COS/PUC-SP).

MARQUES, Lauro José Maia. *Estética, pragmatismo & semiótica: bases para uma filosofia da arte peirciana*. São Paulo, 2005. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica apresentada à PUC-SP).

Revistas e artigos de periódicos

CEM filmes essenciais. *Bravo!* São Paulo: Abril, 2007. Edição especial.

CHANAN, Michael. Authentic talking cinema. *Sight and sound: the international film magazine*, Londres, n. 17, p. 27-31, 2007.

CHIAPPINI, Ligia. Multiculturalismo e identidade nacional. *Cult: revista brasileira de literatura*, São Paulo, n. 46, 2001, p. 18-21.

FIGUERÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*, São Paulo, n. 6, p. 213-229, 2003.

GARCEZ, José Roberto. O direito à comunicação: necessidade de uma política pública para promover a inclusão social. *Inclusão social*, Brasília, v. 2, n. 1, out. 2006/mar. 2007, p. 125-129.

JAMES, Nick. Documentary: shaking the world. *Sight and sound: the international film magazine*, Londres, n. 17, p. 22-26.

TRIVINHO, Eugênio. A condição transpolítica da cibercultura. *FAMECOS*, Porto Alegre, n. 31, dez. 2006, p. 91-102.

UEXKÜLL, Thure Von. A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*, São Paulo; n. 7, p. 19-48, 2004.

VEJA SÃO PAULO, São Paulo: Abril, v. 38, n. 1-34, 35-38, 40-52, 2005.

_____. São Paulo: Abril, v. 39, n. 1-37, 39, 41-52, 2006.

_____. São Paulo: Abril, v. 40, n. 1-37, 39-52, 2007.

Imagem em movimento

CUNHA, Paulo. Análise. In: *NOITE e neblina*. Direção Alain Resnais. Produção Anatole Dauman, Samy Halfon e Philippe Lifchitz. França: Aurora DVD, 1955. 1 DVD (13 min), fullscreen, color. e P&B. (Extras, s. d.).

ENCONTRO com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá. Direção: Silvio Tandler. [s. l.]: Caliban Produções Cinematográficas, 2007. (89 min), son., color., 35 mm.

FAHRENHEIT 11 de setembro. Direção e produção: Michael Moore. Estados Unidos: The Fellowship Adventure Group, 2004. 1 DVD (122 min), son., color.

FIGUERÔA, Alexandre. Apresentação. In: *NOITE e neblina*. Direção Alain Resnais. Produção Anatole Dauman, Samy Halfon e Philippe Lifchitz. França: Aurora DVD, 1955. 1 DVD (6 min), fullscreen, color. e P&B. (Extras, s. d.).

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim. Co-direção: Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. 1 DVD, (73 min), son., color.

NOITE e neblina. Direção Alain Resnais. Produção Anatole Dauman, Samy Halfon e Philippe Lifchitz. França: Aurora DVD, 1955. 1 DVD (32 min), fullscreen, color e P&B.

SUPER size me; a dieta do palhaço. Direção e produção: Morgan Spurlock. Elenco: Morgan Spurlock, Alexandra Jamieson, Lisa Ganjhu, Daryl Isaacs e outros. Roteiro: Morgan Spurlock. Música: Steve Horowitz e Michael Parrish. Nova York: The Con, 2004. 1 DVD (98 min), color.

TEMPO sem experiência. Curadoria de Olgária Matos. Campinas: CPFL; São Paulo: T Cultura, 2006. 1 DVD. (48 min), son., color. (A invenção do contemporâneo).

O TRIUNFO da vontade. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935. 1 DVD. (124 min), son., P&B.

Documentos eletrônicos

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Cidade: fixos e fluxos*. Disponível em: <http://64.233.161.104/search?q=cache:8fgH-7JWd5sJ:www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/213.rtf+%22Milton+Santos%22+%2B+fluxo+%2B+fixo&hl+pt-BR&gl+br&ct+clnk&cd+3> Acesso em: 30 set. 2006.

GODOY, Hélio. *Paradigma para fundamentação de uma teoria realista do documentário*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt Acesso em: 7 mar. 2007.

LABAKI, Amir. *O documentário, nem espelho, nem punho*. Disponível em: <http://www.etudoverdade.com.br/periodico/coluna/coluna.asp?lng=&id=278> Acesso em: 19 out. 2007.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Fenomenologias do cinema*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em: 31 jan. 2007.

PENAFRIA, Manuela. *O documentarismo do cinema: uma reflexão sobre o filme documentário*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt Acesso em: 7 mar. 2007a.

_____. *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt Acesso em: 7 mar. 2007b.

_____. *O ponto de vista do filme documentário*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt Acesso em: 7 mar. 2007c.

PENAFRIA, Manuela, MADAÍL, Gonçalo. *O filme documentário em suporte digital*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt Acesso em: 7 mar. 2007d.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Bakhtin, Murilo, prosa/poesia*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000100007 Acesso em: 23 mar. 2008.

VINÍCIUS, Carlos. *Ranking das bilheterias brasileiras 2007*. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=50> Acesso em: 23 mar. 2008.

YAKHNI, Sarah. *O eu e o outro no filme documentário: uma possibilidade de encontro*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt Acesso em: 7 mar. 2007.

Outras referências

IBRI, Ivo Assad. Aulas apresentadas no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006a.

_____. *Reflections on a poetic ground in Peirce's philosophy*. São Paulo: no prelo, 2006b.

_____. *Semiótica e epistemologia: os fundamentos pragmáticos da comunicação*. 2006c. (no prelo).

2. REFERÊNCIAS CONSULTADAS

Livros

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker, 2005.

BELLOUR, Raymond. *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRUNER, Jerome. *Atos de significação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Cosac & Naify, 2004.

COUTO, Edvaldo Souza. *O Homem-satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica*. Ijuí: UNIJUÍ, 2000.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

ISHAGPOUR, Youssef. *O real, cara e coroa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que eu sei de mim*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. 2. ed. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume, 2001.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – 2*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

_____. *Os sete saberes necessários para a educação do futuro*. 6. ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2002.

ROVAI, Mauro Luiz. *Imagem, tempo e movimento: os afetos “alegres” no filme O triunfo da vontade de Leni Riefenstahl*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte*. Fortaleza: Expressão, 2003.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

Teses e dissertações

BARROS, Luiza Epaminondas. *O documentário como gênero em região de fronteira: uma análise da transgressão no curta-metragem Ilha das Flores*. São Paulo, 2004. (Dissertação de mestrado apresentada à COS/PUC-SP).

PIERUCCINI, Ivete. *A ordem informacional dialógica*: estudo sobre a busca de informação em educação. São Paulo, 2004. (Tese de doutorado apresentada à ECA/USP).

RENNÓ, Cristina Fonseca Silva. *Documentário*: ensaio e experimentação. São Paulo, 2005. (Tese de doutorado apresentada à COS/PUC-SP).

ANEXO A – RESENHA

A CAPACIDADE DE REPRESENTAR-SE NO MUNDO CONTEMPORÂNEO E A IDÉIA DE CONSTRUÇÃO DA HUMANIDADE: UTOPIAS CREPITANTES NO PENSAMENTO DE MILTON SANTOS

Resumo: Documentário de modo expositivo, *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá* (Br, 2007), de Silvio Tendler, aborda os desdobramentos da lógica capitalista neoliberal, o culto ao consumo pela sociedade contemporânea, os mecanismos de instauração do autoritarismo em curso na economia globalizada, denominado por Santos com o neologismo *globalitarismo*, e as possibilidades de reação e construção do humanismo por meio de fontes alternativas de formação de opinião.

1. O PERSONAGEM

O geógrafo Milton Santos (1926-2001), nascido na pequena Brotas de Macaúbas, encravada na Chapada Diamantina, interior da Bahia, foi atraído pelo trânsito de populações e de idéias. Inserido no movimento do mundo, tornou-se um desses cidadãos cuja combinação de curiosidade, circunstâncias de vida, sensibilidade e conhecimento o dotaram de privilegiada clarividência, expressa por aguçada capacidade de comunicação.

Ganhou a estrada, conheceu o mundo, superou as expectativas então reservadas a um neto de escravos e filho de professores. Doutorou-se em geografia, foi agraciado com o título de doutor *honoris causa* por treze universidades, maioria estrangeira. Tornou-se o único brasileiro a receber o prêmio Vautrin Lud, uma espécie de Nobel de Geografia. Seu currículo ostenta mais de quarenta livros e trezentos artigos publicados.

Moldou a sua trajetória tendo como referência um projeto utópico, pensamento no qual há espaço para a reação popular. Tornou-se um respeitado intelectual, condição que, fora de situações de evidência, ele próprio classifica como tão difícil quanto a de ser negro no Brasil. Optou, segundo suas próprias palavras, por se manter desvinculado de dogmas e agremiações – um *outsider*, enfim. Tornou-se personagem! O homem Milton Santos morreu no dia 24 de junho de 2001, vítima de câncer de próstata, aos setenta e cinco anos.

2. O FILME

O pensamento do personagem acima descrito é protagonista do documentário *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá*, no qual o diretor Silvio Tendler tematiza a globalização numa perspectiva crítica e sob a ótica daqueles que pertencem e atuam na periferia do mundo ou que a têm como objeto de reflexão. Utilizou-se muitas vezes dos discursos de contraposição para marcar as diferenças de posição e os absurdos e ironias de argumentação. O maior trunfo do filme consiste em expor a lógica perversa patrocinada pelas grandes corporações e evidenciar como uma minoria abastada manipula recursos naturais, econômicos e humanos em proveito próprio e em detrimento da maioria da população.

O formato escolhido por Tendler para abordar tais questões pode ser considerado clássico por uns e convencional demais por outros. O que ninguém pode deixar de admitir é que não faz nenhuma questão de camuflar o seu tom perceptivelmente didático. Por outro lado, também não se exime de veicular as imagens e as falas dos sujeitos periféricos. Marca, assim, uma perspectiva diferente em comparação com a abordagem nas representações que tratam as questões sociais a partir do ponto de vista institucional ou da maneira como estas são tratadas pelas agências de notícias ou, ainda, nas representações produzidas com o patrocínio de grandes corporações.

O referido tom didático não chega a desmerecer o filme, estruturado a partir de blocos temáticos que mesclam entrevistas, depoimentos, pronunciamentos, fragmentos de outros filmes, imagens de arquivo, ilustrações e fotografias de variadas fontes e textos do próprio personagem, costurados por narração *off* nas vozes de Beth Goulart, Osmar Prado, Matheus Nachtergaele, Milton Gonçalves e Fernanda Montenegro. A própria escolha de figuras *globais* como narradores também não foi gratuita. Trouxe implícita a garantia de um atrativo a mais para o público brasileiro. Estratégico! Não necessariamente condenável, embora cause a impressão de que a qualquer momento ouviremos o indissociável *plim-plim*.

O personagem-título atua como *talking head* principal, cujas declarações são quase sempre reforçadas por depoimentos sequenciais de *talkigs heads* coadjuvantes no filme ou atores-sociais afinados com as suas idéias, mesmo que adotem uma linha de argumentação diferenciada. Algumas vezes, como no caso da sequência protagonizada por José Saramago, a afinidade de pensamento é tal que pode até gerar uma impressão de combinação. Apesar da

apresentação generosa que se faz do personagem Santos, são as suas idéias que estão destaque no documentário.

No filme, parte-se do pressuposto que, embora seja uma denominação recente, a globalização não é fato novo. Primeiro tal globalização caracterizou-se pela ocidentalização dos territórios e depois evoluiu para a fragmentação dos mesmos. Prega-se na atualidade o fim do Estado forte, argumento conveniente quando se refere aos países subdesenvolvidos.

Desde o final do século XX, a dinâmica da economia globalizada vem aprofundando o seu caráter perverso, respaldado pela orquestração de organismos internacionais, consensos e fóruns que, muitas vezes, são patrocinados por corporações que se movem por interesses de mercado e pela lógica do capital. A esta circunstância, Milton Santos denomina *globalitarismo*.

Nesse quadro, as referidas corporações espraíam-se por diferentes nações e têm o capital como único vínculo. O enfraquecimento da noção de Estado resulta em “espécie de centro frouxo do mundo”. Em tal contexto há espaço para “ações sem responsabilidade social e moral” que, por sua vez, desorganizam “os territórios social e moralmente”.

Tal lógica, ao mesmo tempo em que estimula relações marcadas pelo consumo, revela uma ideologia que considera natural a disparidade de oportunidades, de apropriação de riquezas e dos modos de produção por poucos. O filme lança mão de dados convincentes para fundamentar as contradições que o capitalismo instala quando, por exemplo, destaca a condição dos quinhentos mais ricos que acumulam recursos equivalentes aos disponíveis para os 416.000.000 mais pobres.

O receituário violento prescrito pelo Consenso de Washington resulta de posturas ideológicas muito bem definidas. Ele é sinônimo do neoliberalismo capitaneado pelos Estados Unidos, que utiliza o refinanciamento da dívida dos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento ao custo de promover a abertura ao livre trânsito de mercadorias nestas economias e do enfraquecimento de seus Estados.

No filme, a mídia é encarada como um dos mecanismos de garantia da referida lógica na medida que homogeneíza os pontos de vista e controla os conteúdos veiculados por meio de distribuição padrão. Ele constata como seis grandes corporações comunicacionais, por meio de suas agências, respondem por noventa por cento dos conteúdos veiculados no mundo. Há, desta maneira, uma limitação de fontes e de pontos de vista, o que contradiz a propalada democratização da informação. Os clientes das agências de notícias repetem, de “maneira servil” as “mesmas fotos, mesmas notícias”.

Além das fontes serem limitadas, são limitadas também as temáticas abordadas na medida que as agências, via de regra, veiculam os mesmos temas. Observa-se, assim, o excesso do mesmo, exaustivamente espetacularizado e que finda por se tornar vazio de sentido, embora possamos, hipnotizados, consumir o que a telinha veicula e experimentar a sensação de estamos bem informados.

Para Santos, o humanismo foi substituído pela cultura de consumo, o qual ele reputa ser “o grande fundamentalismo” da contemporaneidade. Constata-se que “não há produção excessiva de informação, mas de ruídos, repetição excessiva, análise conforme interesses pré-determinados. A informação, o grande instrumento do processo de globalitarismo, é manejada por pequenos grupos de forma inteligente”.

Conforme o geógrafo, “há uma demanda explosiva que vem de baixo” e que, com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação e de produção audiovisual, torna possível prever formas de reação das classes populares, não mais nos moldes das guerrilhas armadas. De posse de uma microcâmera é possível produzir informação alternativa que lançada na grande rede nos permite mobilizar gente do mundo inteiro. Tais recursos também nos permitem, “sem abandonar o que a gente é, que a gente seja universal”.

Ressalta que “reclamamos contra os totalitarismos e caímos num totalitarismo standard, mesmo modelo e bula”. Ele afirma que “hoje, com uma pequena aparelhagem também se faz opinião, se produz coisas centrais na evolução da história”. E o que é central na vida dos indivíduos muitas vezes é retratar seu cotidiano, abrir flancos para se ver retratado nas telas, construir formas de solidariedade com expressão social e política. “Há possibilidade, cada vez mais forte da revanche da cultura popular [...] por meio do discurso dos oprimidos”. Para ele, “o grande desafio, para não sermos uma caricatura, é oferecer um mundo diferente”.

A reação das classes populares é ainda um processo em aberto porque “não descobrimos as formas de pensar este mundo novo a partir de nós próprios”. Santos prognostica que “há um vulcão crepitando e não temos as antenas para captar o mecanismo intelectual das novas formas de manifestação. [...] Os movimentos populares buscam uma globalização solidária”. Ele, porém ressalta que “não vão ser as ONGs e o terceiro setor a promover mudança”. Na sua concepção, “o terceiro setor não é abarcativo. A produção democrática tem que partir do Estado. Ele se torna indispensável porque as fontes de desigualdade e diferenças são mais fortes hoje”.

Para o pensador, no contexto contemporâneo não se discute a democracia. “A *democracia* em que vivemos é seqüestrada, amputada, condicionada. As grandes decisões são

tomadas no âmbito das grandes organizações financeiras não democráticas. Os que governam o mundo não são eleitos democraticamente. [...] A representatividade, transparência e coerência perdeu a força”.

A construção de uma idéia e prática de humanidade que contraponha o globalitarismo é, para Milton Santos, uma globalização solidária que se coloca como a grande utopia para o século XXI. Para ele, “hoje fazemos ensaios do que será a humanidade”.

3. FICHA TÉCNICA

Título original: Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá

Direção: Silvio Tandler

Gênero: Documentário

Duração: 89 minutos

Ano de lançamento (Brasil): 2007

Roteiro: Cláudio Bojunga, Silvio Tandler, André Alvarenga, Daniel Tandler, Ecatherina Brasileiro e Miguel Lindenberg

Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas Ltda.

Música: Caíque Botkay

Edição: Bernardo Pimenta

FONTE CONSULTADA

TENDLER, Silvio. *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá*. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas, 2007. 89 min.

ANEXO B – DADOS SISTEMATIZADO – ANO 2005

Fonte: REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 1º trimestre de 2005²⁷

Título do documentário	Diretor	Ano prod. e país	Jan 01	Jan 02	Jan 03	Jan 04	Fev 05	Fev 06	Fev 07	Fev 08	Mar 09	Mar 10	Mar 11	Mar 12	Mar 13
Entreatos	João Moreira Salles	Br – 2004	X	X	X	X	X	X	X	X	X				
Peões	Eduardo Coutinho	Br – 2004	X	X	X	X	X	X	X						

²⁷ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais.

Fonte: REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 2º trimestre de 2005²⁸

FILME	Diretor	Ano prod. e país	Abr 14	Abr 15	Abr 16	Abr 17	Mai 18	Mai 19	Mai 20	Mai 21	Mai 22	Jun 23	Jun 24	Jun 25	Jun 26
O cárcere e a rua	Liliana Sulzbach	Br – 2004				X		X	X	X	X	X	X		
Corações e mentes	Peter Davis	EUA - 1974													X
The corporation	Jennifer Abbott e Mark Achbar	Ca – 2003			X	X	X	X	X	X	X				
Eu fui secretária do Hitler	André Heller Olhmer Schmiderer	Áustria - 2002										X	X	X	X
Extremo sul	Monica Schmidt e Sylvestre Campe	Br – 2004											X	X	X
Mensageiras da luz: parteiras da Amazônia	Evaldo Mocarzel	Br – 2004											X		
Mondovino	Jonathan Nossiter	Argentina/It/ Fr/EUA - 2004					X	X	X	X					
A pessoa é para o que nasce	Roberto Berliner	Br – 2004									X	X	X	X	X
Rio de jano	Anna Azevedo, Renata Baldi e Eduardo Souza Lima	Br – 2003	X												

²⁸ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais.

Fonte: REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 3º trimestre de 2005²⁹

FILME	Diretor	Ano prod. e país	Jul 27	Jul 28	Jul 29	Jul 30	Ago 31	Ago 32	Ago 33	Ago 34	Ago 35	Set 36	Set 37	Set 38	Set 39
A batalha de Argel	Gillo Pontecorvo	It – 1965									X				
Camelos também choram	Byambasuren Davaa e Luigi Falorni	Al/Mongólia – 2003			X	X	X	X	X		X	X	X	X	
Coisa mais linda	Paulo Thiago	Br – 2005									X	X	X	X	
Corações e mentes	Peter Davis	EUA – 1994	X	X	X	X									
Doutores da alegria	Mara Mourão	Br – 2005												X	
Extremo sul	Monica Schmidt e Sylvestre Campe	Br – 2004	X	X	X	X	X	X	X						
Memórias do saqueio	Fernando E. Solanas	Suiça/França/Argentina – 2004									X	X	X	X	
A pessoa é para o que nasce	Roberto Berliner	Br – 2004	X	X	X	X	X								
Preto e branco	Carlos Nader	Br – 2004									X	X			
Ridding giants: no limite da emoção	Stacy Peralta	EUA – 2004	X	X	X										

²⁹ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais. Não foi possível tabular os dados dos números 34 e 39.

REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 4º trimestre de 2005³⁰

FILME	Diretor	Ano prod. e país	Out 40	Out 41	Out 42	Out 43	Nov 44	Nov 45	Nov 46	Nov 47	Nov 48	Dez 49	Dez 50	Dez 51	Dez 52
Camelos também choram	Byambasuren Davaa e Luigi Falorni	Al/Mongólia - 2003	X				X	X							
Coisa mais linda	Paulo Thiago	Br - 2005	X	X											
Doutores da alegria	Mara Mourão	Br - 2005	X	X	X	X	X	X	X		X				
O fim e o princípio	Eduardo Coutinho	Br - 2005							X	X	X	X	X	X	X
Maria Bethânia: música e perfume	Georges Gachot	Fr/Suiça - 2005											X	X	X
Mensageiras da luz: parteiras da Amazônia	Evaldo Mocarzel	Br - 2004								X		X	X	X	
Moro no Brasil	Mika Kaurismäki	Br - 2002											X	X	X
Notícias de uma guerra particular	João Moreira Salles e Kátia Lund	Br - 1999										X			
Ônibus 174	José Padilha	Br - 2002											X	X	
Quem somos nós?	William Arntz, Betsy Chasse e Mark Vicente	EUA - 2004							X	X	X	X	X	X	X
Soldado de Deus	Sérgio Sanz	Br - 2004								X	X	X	X		
Sou feia, mas tô na moda	Denise Garcia	Br - 2005											X	X	X
Vinícius	Miguel Faria Júnior	Br - 2005						X	X	X	X	X	X	X	X
Vlado: trinta anos depois	João Batista de Andrade	Br - 2005	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			
Vocação do poder	Eduardo Scorel e José Joffily	Br - 2005										X	X	X	X

³⁰ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais.

REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos na cidade de São Paulo em 2005³¹

Quant	Título do filme
1	A batalha de Argel
2	Camelos também choram
3	O cárcere e a rua
4	Coisa mais linda
5	Corações e mentes
6	The corporation
7	Doutores da alegria
8	Entreatos
9	Eu fui secretária do Hitler
10	Extremo sul
11	O fim e o princípio
12	Maria Bethânia: música e perfume
13	Memórias do saqueio
14	Mensageiras da luz: parteiras da Amazônia
15	Mondovino
16	Moro no Brasil
17	Notícias de uma guerra particular
18	Ônibus 174
19	Peões
20	A pessoa é para o que nasce
21	Preto e branco
22	Quem somos nós?
23	Ridding giants: no limite da emoção
24	Rio de Jano
25	Soldado de Deus
26	Sou feia, mas tô na moda
27	Vinícius
28	Vlado: trinta anos depois
29	Vocação do poder

³¹ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos na cidade de São Paulo em 2005 – Número de semanas em cartaz³²

Título do filme	Semanas em cartaz
A batalha de Argel	1
Notícias de uma guerra particular	1
Rio de Jano	1
Ônibus 174	2
Preto e branco	2
Maria Bethânia: música e perfume	3
Moro no Brasil	3
Ridding giants: no limite da emoção	3
Sou feia, mas tô na moda	3
Eu fui secretária do Hitler	4
Memórias do saqueio	4
Mondovino	4
Soldado de Deus	4
Vocação do poder	4
Corações e mentes	5
Mensageiras da luz: parteiras da Amazônia	5
Coisa mais linda	6
O cárcere e a rua	7
The corporation	7
O fim e o princípio	7
Quem somos nós?	7
Vinícius	8
Doutores da alegria	9
Entreatos	9
Peões	9
Extremo sul	10
A pessoa é para o que nasce	10
Vlado: trinta anos depois	10
Camelos também choram	12

³² Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

ANEXO C – DADOS SISTEMATIZADO – ANO 2006

Fonte: REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 1º trimestre de 2006³³

Título do documentário	Diretor	Ano prod. e país	Jan 01	Jan 02	Jan 03	Jan 04	Fev 05	Fev 06	Fev 07	Mar 08	Mar 09	Mar 10	Mar 11	Mar 12
O fim e o princípio	Eduardo Coutinho	Br – 2005	X	X	X	X	X							
A marcha dos pingüins ³⁴	Luc Jacquet	Fr – 2006	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Maria Bethânia: música e perfume	Georges Gachot	Fr/Suiça – 2005	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Quem somos nós	William Arntz, Betsy Chasse e Mark Vicente	EUA-2004	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Sou feia, mas tô na moda	Denise Garcia	Br – 2005	X											
Soy Cuba: o mamute siberiano	Vicente Ferraz	Br – 2005	X	X	X	X	X	X	X	X				
Suíte Havana	Fernando Pérez	Cuba – 2003			X					X	X	X	X	
Vinícius	Miguel Faria Júnior	Br – 2005	X	X	X	X	X	X	X	X	X			

³³ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

³⁴ Na quarta semana de janeiro ocorreu um fenômeno interessante com este documentário. Numa ocorrência inusitada para o gênero, ele esteve em cartaz em 27 cinemas, sendo 21 em shopping centers. Foi a única vez em todo o ano que um documentário, além de aparecer em tantas salas, também entrou em cartaz na Zona Leste, ABC e Guarulhos.

Fonte: REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 2º trimestre de 2006³⁵

FILME	Diretor	Ano prod. e país	Abr 13	Abr 14	Abr 15	Abr 16	Mai 17	Mai 18	Mai 19	Mai 20	Mai 21	Jun 22	Jun 23	Jun 24	Jun 25
Dia de Festa	Toni Venturi e Pablo Georgieff	Br/Fr – 2006				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
O dia em que o Brasil esteve aqui	Caito Ortiz e João Ornelas	Br – 2005					X	X	X	X					
Enron: os mais espertos da sala	Alex Gibney	EUA – 2005		X	X	X	X								
Ginga	Hank Levine, Marcelo Machado e Tocha Alves	Br – 2005			X	X	X								
O homem urso	Werner Herzog	EUA – 2005								X	X	X	X	X	X
A marcha dos pingüins	Luc Jacquet	Fr – 2006	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
As meninas	Sandra Werneck	Br – 2005					X	X	X						
Moacir: arte bruta	Walter Carvalho	Br – 2005												X	X
A mochila do mascate	Gabriela Greeb	Br – 2005							X		X	X	X		
Nós que aqui estamos por vós esperamos	Marcelo Masagão	Br – 1999		X	X	X	X		X						
Quem somos nós	William Arntz, Betsy Chasse e Mark Vicente	EUA-2004	X	X	X	X	X								

³⁵ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

Fonte: REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 3º trimestre de 2006³⁶

FILME	Diretor	Ano prod. e país	Jul 26	Jul 27	Jul 28	Jul 29	Ago 30	Ago 31	Ago 32	Ago 33	Ago 34	Set 35	Set 36	Set 37	Set 38
Bolívia: a história de uma crise	Rachel Baynton	Br – 2005						X	X	X	X				
Dom Helder: o santo rebelde	Erika Bauer	Br – 2004							X	X	X	X	X	X	
Estamira	Marcos Prado	Br – 2005				X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Favela rising	Jeff Zimbalist e Matt Muchary	Br/EUA – 2005						X	X	X					
O homem pode voar	Nelson Holneff	Br – 2005								X	X	X	X		
O homem urso	Werner Herzog	EUA – 2005	X	X	X	X	X								
Intervalo clandestino	Eryk Rocha	Br – 2006							X	X	X				
A marcha dos pingüins	Luc Jacquet	Fr – 2006	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			
Meu encontro com Drew Barrymore	John Gunn, Brian Herzlinger e Brett Winn	EUA – 2004			X	X	X								
Moacir: arte bruta	Walter Carvalho	Br – 2005	X	X	X										
A odisseia musical de Gilberto Mendes	Carlos Mendes	Br – 2005											X	X	
O sol caminhando contra o vento	Tetê Moraes	Br – 2006						X	X	X	X	X	X	X	
Um craque chamado Divino	Penna Filho	Br – 2006						X	X	X	X	X			
Vamos todos dançar	Marilyn Agredo	EUA – 2005				X	X	X	X	X					

³⁶ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais. Não foi possível tabular os dados do número 38.

REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 4º trimestre de 2006³⁷

FILME	Diretor	Ano prod. e país	Out 39	Out 40	Out 41	Out 42	Out 43	Nov 44	Nov 45	Nov 46	Nov 47	Dez 48	Dez 49	Dez 50	Dez 51	Dez 52
O planeta branco	Therry Piantanida, Jean Lemire eThierry Ragobert	Ca/Fr - 2006														X
Brilhante	Conceição senna	Br - 2005										X	X	X	X	X
Marcelo: uma vida doce	Mario Canale e Annarosa Morri	It/Fr 0 2006												X	X	X
Família Alcântara	Daniel e Lilian Solá Santiago	Br - 2004							X	X	X	X	X	X	X	
Olhar estrangeiro	Lúcia Murat	Br - 2006									X	X	X	X	X	
Uma verdade inconveniente	David Guggenheim	EUA - 2006					X	X	X	X	X	X	X	X		
Tow in surfing	Jorge Guimarães e Rosaldo Cavalcanti	Br - 2006									X					
Estamira	Marcos Prado	Br - 2005	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X			
Fernando Lemos: atrás da imagem	Guilherme Coelho	Br - 2005								X	X					
Do luto à luta	Evaldo Mocarzel	Br - 2005	X		X	X	X	X	X	X	X					
Nzinga	Otávio Bezerra	Br - 2006								X						
Dom Helder: o santo rebelde	Erika Bauer	Br - 2004	X													
Murderball: paixão e glória	Dana Ader Shapiro e Henry Alex Rubin	EUA - 2005	X													

³⁷ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais. Não foi possível tabular os dados do número 40.

REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos na cidade de São Paulo em 2006³⁸

Quant	Título do filme
1	Bolívia: a história de uma crise
2	Brilhante
3	Dia de Festa
4	O dia em que o Brasil esteve aqui
5	Do luto à luta
6	Dom Helder: o santo rebelde
7	Enron: os mais espertos da sala
8	Estamira
9	Família Alcântara
10	Favela rising
11	Fernando Lemos: atrás da imagem
12	O fim e o princípio
13	Ginga
14	Intervalo clandestino
15	O homem pode voar
16	O homem urso
17	Marcelo: uma vida doce
18	A marcha dos pingüins
19	Maria Bethânia: música e perfume
20	As meninas
21	Meu encontro com Drew Barrymore
22	Moacir: arte bruta
23	A mochila do mascate
24	Murderball: paixão e glória
25	Nós que aqui estamos por vós esperamos
26	Nzinga
27	A odisséia musical de Gilberto Mendes
28	Olhar estrangeiro
29	O planeta branco
30	Quem somos nós
31	O sol caminhando contra o vento
32	Sou feia, mas tô na moda
33	Soy Cuba: o mamute siberiano
34	Suíte Havana
35	Tow in surfing
36	Um craque chamado Divino
37	Uma verdade inconveniente
38	Vamos todos dançar
39	Vinícius

³⁸ Os dados aqui tabulados não consideram a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos na cidade de São Paulo em 2006 – Número de semanas em cartaz³⁹

Título do filme	Semanas em cartaz
Murderball: paixão e glória	1
Nzinga	1
O planeta branco	1
Sou feia, mas tô na moda	1
Tow in surfing	1
Fernando Lemos: atrás da imagem	2
A odisséia musical de Gilberto Mendes	2
Favela rising	3
Ginga	3
Intervalo clandestino	3
Marcelo: uma vida doce	3
As meninas	3
Meu encontro com Drew Barrymore	3
Bolívia: a história de uma crise	4
O dia em que o Brasil esteve aqui	4
Enron: os mais espertos da sala	4
O homem pode voar	4
A mochila do mascate	4
Brilhante	5
O fim e o princípio	5
Moacir: arte bruta	5
Nós que aqui estamos por vós esperamos	5
Olhar estrangeiro	5
Suíte Havana	5
Um craque chamado Divino	5
Vamos todos dançar	5
Dom Helder: o santo rebelde	7
Família Alcântara	7
O sol caminhando contra o vento	7
Do luto à luta	8
Soy Cuba: o mamute siberiano	8
Uma verdade inconveniente	8
Vinícius	9
Dia de Festa	10
O homem urso	11
Maria Bethânia: música e perfume	11
Quem somos nós	17
Estamira	19
A marcha dos pingüins	35

³⁹ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

ANEXO D – DADOS SISTEMATIZADO – ANO 2007

Fonte: REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 1º trimestre de 2007⁴⁰

Título do documentário	Diretor	Ano prod. e país	Jan 01	Jan 02	Jan 03	Jan 04	Fev 05	Fev 06	Fev 07	Fev 08	Mar 09	Mar 10	Mar 11	Mar 12
Brilhante	Conceição Senna	Br – 2005	X			X								
Faixa de areia	Daniela Kallman e Flávia Lins e Silva	Br – 2007								X				
Inacreditável: a batalha dos aflitos	Beto Souza	Br – 2006									X	X	X	X
O planeta branco	Tierry Piantanida, Jean Lemire e Thierry Ragobert	Fr/Ca – 2006	X	X	X	X	X							
Pro dia nascer feliz	João Jardim	Br – 2006				X	X	X	X	X	X	X	X	X
A margem do concreto	Evaldo Mocarzel	Br – 2006								X	X	X	X	
O segredo	Drew Heriot	Aust/EUA – 2006												X
Uma verdade inconveniente	David Guggenheim	EUA – 2006		X	X	X		X	X	X	X	X	X	X

⁴⁰ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

Fonte: REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 2º trimestre de 2007⁴¹

FILME	Diretor	Ano prod. e país	Abr 13	Abr 14	Abr 15	Abr 16	Mai 17	Mai 18	Mai 19	Mai 20	Mai 21	Jun 22	Jun 23	Jun 24	Jun 25
Atravessando a ponte: o som de Istambul	Fatih Akin	Al/Turquia – 2005											X	X	X
Caparaó	Flávio Frederico	Br – 2006										X	X	X	X
Cartola	Lírio Ferreira e Hilton Lacerda	Br – 2006	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Em trânsito	Henri Arraes Gervaiseau	Br – 2005							X	X	X	X			
Faixa de areia	Daniela Kallman e Flávia Lins e Silva	Br – 2007							X						
Hercules 56	Sílvio Dá-Rin	Br – 2006						X	X	X	X	X	X	X	X
Histórias do Rio Negro	Luciano Cury	Br – 2006									X	X	X		
O mundo em duas voltas	David Schürmann	Br – 2007				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Oscar Niemeyer: a vida é um sopro	Fabiano Maciel	Br - 2007				X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Pro dia nascer feliz	João Jardim	Br – 2006	X	X	X	X	X	X	X		X				
500 almas	Joel Pizzini														X
Sambando nas brasas, morô?	Elizeu Ewald	Br – 2007			X	X	X	X							
O segredo	Drew Heriot	Aust/EUA – 2006	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Uma verdade inconveniente	David Guggenheim	EUA – 2006	X												
Yippee: alegria de viver	Paul Marzursky	EUA - 2006									X	X	X	X	X

⁴¹ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

Fonte: REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 3º trimestre de 2007⁴²

FILME	Diretor	Ano prod. e país	Jul 26	Jul 27	Jul 28	Jul 29	Ago 30	Ago 31	Ago 32	Ago 33	Ago 34	Set 35	Set 36	Set 37	Set 38
Aboio	Marília Rocha	Br - 2005											X	X	
Atravessando a ponte: o som de Istambul	Fatih Akin	Al/Turquia – 2005	X	X	X	X									
Bem-vindo a São Paulo	Amos Gitai e outros	Br - 2006												X	
Brasileirinho	Mika Kaurismaki	Br - 2005								X	X	X	X	X	
Caparaó	Flávio Frederico	Br – 2006	X	X											
Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá	Silvio Tendler	Br - 2006							X	X	X	X	X	X	
Fabricando Tom Zé	Décio Matos Júnior	Br - 2006		X	X	X	X	X	X						
O fim do sem-fim	Bambozzi	BR - 2000						X	X	X					
Hercules 56	Sílvia Dá-Rin	Br – 2006		X											
Maria Bethânia: pedrinha de Aruanda	Andrucha Waddington												X	X	
Mestre Bimba: a capoeira iluminada	Luiz Fernando Goulart	Br - 2005						X	X	X					
O mundo em duas voltas	David Schürmann	Br – 2007	X	X											
Person	Marina	Br - 2006						X	X	X	X	X	X		
A ponte	Eric Steel	EUA/Ing - 2006								X	X	X			
500 almas	Joel Pizzini		X	X	X	X									
Santiago	João Moreira Salles	Br - 2006								X	X	X	X	X	
O segredo	Drew Heriot	Aust/EUA – 2006		X	X										
Somos todos um	Ward M. Powers	EUA – 2005		X	X										
Três irmãos de sangue	Ângela Reiniger	Br - 2005							X	X	X				
Yippee: alegria de viver	Paul Marzursky	EUA - 2006	X												

REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos - 4º trimestre de 2007⁴³

⁴² Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais. Não foi possível localizar o exemplar de n. 38

FILME	Diretor	Ano prod. e país	Out 39	Out 40	Out 41	Out 42	Out 43	Nov 44	Nov 45	Nov 46	Nov 47	Dez 48	Dez 49	Dez 50	Dez 51	Dez 52
Bem-vindo a São Paulo	Amos Gitai e outros	Br - 2006	X	X	X	X										
Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá	Silvio Tendler	Br - 2006	X		X	X										
O engenho de Zé Lins	Vladimir Carvalho	Br - 2007											X	X	X	X
Gigante – Como o Inter conquistou o mundo	Gustavo Spolidoro	Br - 2007												X		
Grupo corpo 30 anos – Uma família brasileira	Lucy Barreto	Br - 2007								X	X	X	X			
Jogo de cena	Eduardo Coutinho	Br - 2006						X	X	X	X	X	X	X	X	X
Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda	Andrucha Waddington	Br - 2007	X	X												
Memória do movimento estudantil	Silvio Tendler	Br - 2007							X							
Metal – Uma jornada pelo mundo do heavy metal	Sam Dunn, Scot McFadyen e Jessica Joy Dunn	Ca -2005		X	X											
PQD	Guilherme Coelho	Br - 2003									X	X	X	X	X	X
Santiago	João Moreira Salles	Br - 2006	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
A última hora	Nadia Connors e Leila Connors Petersen	Eua - 2007									X	X				

⁴³ Os dados aqui tabulados não consideram cinebiografias dramatizadas e a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos na cidade de São Paulo em 2007⁴⁴

Quant	Título do filme
1	Aboio
2	Atravessando a ponte: o som de Istambul
3	Bem-vindo a São Paulo
4	Brasileirinho
5	Brilhante
6	Caparaó
7	Cartola
8	Em trânsito
9	Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá
10	O engenho de Zé Lins
11	Fabricando Tom Zé
12	Faixa de areia
13	O fim do sem-fim
14	Gigante – Como o Inter conquistou o mundo
15	Grupo corpo 30 anos – Uma família brasileira
16	Hercules 56
17	Histórias do Rio Negro
18	Inacreditável: a batalha dos aflitos
19	Jogo de cena
20	A margem do concreto
21	Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda
22	Memória do movimento estudantil
23	Mestre Bimba: a capoeira iluminada
24	Metal – Uma jornada pelo mundo do heavy metal
25	O mundo em duas voltas
26	Oscar Niemeyer: a vida é um sopro
27	O planeta branco
28	Person
29	A ponte
30	Pro dia nascer feliz
31	PQD
32	500 almas
33	Sambando nas brasas, morô?
34	Santiago
35	O segredo
36	Somos todos um
37	Três irmãos de sangue
38	A última hora
39	Uma verdade inconveniente
40	Yippee: alegria de viver

⁴⁴ Os dados aqui tabulados não consideram a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

REVISTA VEJA SÃO PAULO – Documentários exibidos na cidade de São Paulo em 2007⁴⁵

Título do filme	Semanas em cartaz
Gigante – Como o Inter conquistou o mundo	1
Memória do movimento estudantil	1
Aboio	2
Brilhante	2
Faixa de areia	2
Metal – Uma jornada pelo mundo do heavy metal	2
Somos todos um	2
A última hora	2
O fim do sem-fim	3
Histórias do Rio Negro	3
A ponte	3
Três irmãos de sangue	3
Em trânsito	4
O engenho de Zé Lins	4
Grupo corpo 30 anos – Uma família brasileira	4
Inacreditável: a batalha dos aflitos	4
A margem do concreto	4
Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda	4
Mestre Bimba: a capoeira iluminada	4
Sambando nas brasas, morô?	4
Bem-vindo a São Paulo	5
Brasileirinho	5
O planeta branco	5
500 almas	5
Caparaó	6
Fabricando Tom Zé	6
Person	6
PQD	6
Yippee: alegria de viver	6
Atravessando a ponte: o som de Istambul	7
Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá	7
Hercules 56	9
Jogo de cena	9
Oscar Niemeyer: a vida é um sopro	9
Uma verdade inconveniente	11
O mundo em duas voltas	12
Cartola	13
O segredo	15
Pro dia nascer feliz	17
Santiago	19

⁴⁵ Os dados aqui tabulados não consideram a veiculação de filmes em mostras e salas especiais

ANEXO E

O triunfo da vontade - Ficha técnica

Título original: *Triumph des willens*

Direção: Leni Riefenstahl

Gênero: Documentário

Duração: 124 minutos

Ano de lançamento (França): 1935

Produção: Leni Riefenstahl

Roteiro: Leni Riefenstahl e Walter Ruttmann

Distribuição: Classicline

Fotografia: Siegfried Weimann, Werner Hundhausen e outros.

ANEXO F

***Noite e neblina* - Ficha técnica**

Título original: *Nuit et brouillard*

Direção: Alain Resnais

Gênero: Documentário

Duração: 32 minutos

Ano de lançamento (França): 1955

Texto: Jean Cayrol

Narração: Michel Bouquet

Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon e Philippe Lifchitz

Distribuição: Argos Filmes

Música: Hanns Eisler

Direção de fotografia: Ghislain Cloquet e Sacha Vierny

Consultores históricos: Olga Wormser e Henri Michel

ANEXO G

***Fahrenheit 11 de setembro* - Ficha técnica**

Título original: *Fahrenheit 9/11*

Direção: Michael Moore

Gênero: Documentário

Duração: 122 minutos

Ano de lançamento (EUA): 2004

Produção: Michael Moore

Roteiro: Michael Moore

Distribuição: Europa Filmes

Música: Jeff Gibbs

ANEXO H

***Janela da alma* – Ficha técnica**

Direção: João Jardim

Co-direção: Walter Carvalho

Roteiro: João Jardim

País de produção: Brasil

Ano de realização: 2001

Ano de lançamento (Brasil): 2002

Gênero: Documentário

Duração: 73 minutos

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Karen Harley e João Jardim

Produção: Flávio R. Tambellini

Estúdio: Ravina Filmes

Distribuição: Copacabana Filmes

Música: José Miguel Wisnick

ANEXO I

***Super size me* – Ficha técnica**

Título original em inglês: Super size me

Direção: Morgan

Idioma: inglês

Gênero: documentário

País de produção: Estados Unidos

Ano de lançamento (EUA): 2004

Duração: 98 min.

Roteiro: Morgan Spurlock

Produção: Morgan Spurlock

Música: Steve Horowitz e Michael Parrish

Direção de Arte: Joe the Artist

Edição: Stela Georgieva e Julie Bob Lombardi

Efeitos Especiais: PIXAN.com

Estúdio: The Con

Distribuição: Samuel Goldwyn Films / Imagem Filmes

Elenco: Morgan Spurlock, Alexandra Jamieson, Lisa Ganjhu, Daryl Isaacs