

Do controle à fabulação: a imagem nos documentários contemporâneos

Alevi Ferreira

aleviferreira@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo:

A sociedade do controle, descrita por Gilles Deleuze e investigada por outros autores, caracteriza-se pela proliferação infinita de imagens para o controle. Nesse contexto, acreditamos que o documentário contemporâneo pode servir de passagem das imagens para o virtual e para a fabulação.

Palavras-chave: sociedade do controle; documentário; fabulação; vídeo; biopotência

Abstract:

The society of control, described by Gilles Deleuze and investigated by other authors, is characterized by the infinite proliferation of images for the control. In this context, we believe that the contemporary documentary can serve as a passage for the images to the virtual and the fabulation.

Key-words: society of control; documentary; fabulation; video; biopotency

Neste trabalho, apresentaremos o quadro teórico-conceitual da pesquisa para dissertação de mestrado intitulada “Desvirtuar o controle, virtualizar a imagem”, em andamento na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde pretendemos analisar alguns documentários contemporâneos, pensando-os como obras que, por meio de recursos estéticos e discursivos distintos, devolvem o poder de fabulação às imagens que, na sociedade do controle, têm sido cada vez mais banalizadas e utilizadas de forma programada, calculada e previsível.

A sociedade do controle, conforme descrita por Gilles Deleuze e investigada por outros autores, caracteriza-se pela proliferação infinita de imagens. Reduzida à informação, a imagem passa a participar de estratégias de vigilância e de controle, assumindo, dessa forma, uma função primordialmente social em detrimento da estética. Por outro lado, a nossa hipótese é de que é possível devolver às imagens o seu poder de fabulação, abrí-las para aquilo que é da ordem do virtual, do não calculado, do imprevisível. Ao definirmos e discutirmos a sociedade do controle e sua relação com o campo audiovisual, bem como o que entendemos por virtual e fabulação, analisaremos a produção contemporânea de documentários, principalmente aquela configurada entre a tradição documentária e as práticas da arte contemporânea. Nessa análise, em particular, tomaremos como interlocutor o documentário “Untitled” (2006), do artista libanês Ali Cherri. Com uma câmera fotográfica Cherri registra, da janela de sua casa, a fuga de navios que retiram estrangeiros de Beirute, em decorrência da Guerra que o Líbano travou com Israel em 2006. Com o celular, ele capta o áudio da estação de rádio Voz do Povo, no

momento em que as Forças Armadas de Israel interrompem a transmissão da emissora para emitir uma mensagem ao povo libanês.

01 – Visibilidade e controle

O uso generalizado das imagens, proporcionado pela diversificação de dispositivos que as utilizam e pela popularização dos diversos tipos de câmeras, trouxe como consequência a banalização das imagens. Filma-se com um celular, expõe-se a privacidade com webcams, controla-se com as câmeras de vigilância, registra-se com possantes câmeras fotográficas. Imagens que não contam com um uso estritamente pessoal para registro de memória e de afetos, mas que, por meio de fotologs, YouTube e sites do mesmo gênero, ganham grande visibilidade, dialogando e convergindo com discursos típicos da mídia. Se em carta ao crítico de cinema Serge Daney, o filósofo Gilles Deleuze constatava que, com o advento da TV, o mundo começou a fazer o seu próprio cinema, os fenômenos atuais fariam o filósofo constatar que o mundo inteiro faz, hoje, o seu próprio vídeo. A televisão, o social-técnico em estado puro, como afirma Deleuze, acompanhou esse estado das coisas e invoca a produção dessas imagens pelas pessoas comuns: o programa dominical da Rede Globo, “Fantástico”, pede para que os telespectadores enviem vídeos a partir de um tema proposto pela emissora; as filmagens enviadas são exibidas tendo como parâmetro qualquer “qualidade”¹ que o programa julgar atrativo para a audiência. A pretensa simplicidade desse dispositivo aponta para uma perda estética da imagem por meio dessa interatividade: imagens previsíveis, reprodução daquelas produzidas pela mídia. Além disso, fazem parte da mesma sede de transparência do real que motiva a realização de reality shows e do desejo de fama que os participantes desses programas possuem. Segundo Deleuze, é uma movimentação “em favor de uma formação profissional do olho, um mundo de controladores e controlados, que se comunicam através da admiração pela técnica, nada além da técnica” (DELEUZE, 1992a, p.93). Dessa forma, continua Deleuze, a televisão não busca para si uma função estética, mas uma função social de poder e de controle que acaba refletindo na relação dos espectadores com as imagens. Para Stella Senra, “tal extensão e intensidade da difusão das imagens, sua presença insistente parece ter gerado no público uma espécie de indiferença, que acaba tornando todas as imagens equivalentes entre si, reduzindo-as à mera insignificância” (SENRA, 2007, p.108).

A televisão seria apenas um dos dispositivos da sociedade do controle, conforme a descreve Deleuze. Segundo o filósofo,

são as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. 'Controle' é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virilio também analisa sem parar as formas ultra-rápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado (DELEUZE, 1992c, p.220).

Enquanto na sociedade disciplinar², que o controle sucede, o poder investe sobre a vida dos sujeitos por meio de sistemas fechados (a escola, a caserna, o hospital, o hospício, a fábrica, etc.), na sociedade do controle o poder é exercido de forma contínua e ilimitada, com o sujeito em "liberdade": "o controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua" (DELEUZE, 1992b, p.224). Na sociedade disciplinar, a lógica que ocupava todos os espaços era a do "ver sem ser visto"; na sociedade do controle, que se baseia na produção e proliferação infinita de imagens, o mundo, todo ele, se torna uma superfície lisa, transparente, onde a tudo é possível ver e prever: "a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre qual as imagens deslizam como 'dados'" (DELEUZE, 1992a, p.98). Na sociedade do controle, a imagem busca a transparência e destituída de qualquer tipo de valor, seja ele político ou estético, transforma-se em pura informação, "substituindo as possibilidades de beleza por poderes inteiramente outros" (DELEUZE, 1992a, p.92). Dessa forma, a imagem ganha mais importância social do que estética, associando-se às estratégias do marketing, do governo, do entretenimento e, primordialmente, do controle. A imagem passa a contribuir, então, para a constituição de modelos de verdade, intimamente ligados à ficção e ao poder. Do reality show à telenovela, passando pelo telejornal, percebe-se uma ficcionalização do cotidiano, uma limpeza do real, uma retirada daquilo que seria o inesperado, o não programado. Como aponta André Brasil, "a imagem deve, no limite, esvaziar-se de toda virtualidade – ou seja, daquilo que nela é invisível, inapreensível, inaudito" (BRASIL, 2006, p.89). Entendemos virtual como uma noção filosófica que aponta para uma dimensão do real como potência: uma dimensão complexa, caótica e dinâmica que convoca atualizações inventivas e imprevisíveis. Segundo o sociólogo e filósofo Maurizio

Lazzarato, “o virtual é a parte incorporal de nossa realidade” (LAZZARATO, 2006, p.33), ao que completamos: o virtual é o que escapa ao controle, é aquilo que emerge do imprevisível.

A imagem como informação sustenta o controle, servindo como base para o mercado financeiro, o estado que se torna “on-line”, para a identificação por meio de impressões digitais e da íris, os diversos tipos de simuladores (de vôo, de guerra, de construção, etc), a medicina diagnóstica e genética. Passando por esses dispositivos, deixamos rastros por meio da nossa navegação na Internet, através das nossas compras pelo cartão de crédito, pela movimentação na conta bancária. Sabendo o que vemos, o que comemos, o que lemos, o que compramos, modulam-se os nossos gostos, os nossos corpos, em suma, a nossa subjetividade³. Há de se considerar, ainda, que na sociedade do controle nós participamos de forma voluntária dos seus dispositivos (BAUMAN, 1998), diferentemente das sociedades disciplinares, onde somos levados, às vezes contra a própria vontade, às instituições para termos as subjetividades moldadas. Para Deleuze “muitos jovens pedem estranhamente para serem ‘motivados’, e solicitam novos estágios e formação permanente; cabe a eles descobrir a que estão sendo levados a servir, assim como seus antecessores descobriram, não sem dor, a finalidade das disciplinas” (DELEUZE, 1992c, p.226). A passagem da disciplina para o controle “se trata menos de uma ruptura entre um e outro – da disciplina ao controle, categórica e abruptamente – e mais de passagem, uma mudança de qualidade a partir de uma intensificação” (BRASIL, 2005).

02 – Inversão biopolítica

De acordo com o filósofo Peter Pál Pelbart, em uma análise do livro “Império”⁴ de Antonio Negri e Michael Hardt, a sociedade do controle, tal como descrita por Deleuze, é a sociedade “subsumida na sua integralidade, até os centros vitais de sua estrutura social; trata-se de um controle que invade a profundidade das consciências e dos corpos da população, atravessando as relações sociais e as integralizando” (PELBART, 2006, p.82-83). Mas, exatamente por isso, devido ao seu avanço, aconteceria uma inversão na lógica do controle. Ao alcançar a economia, a cultura, em resumo, ao englobar e investir sobre todos os elementos da vida⁵ social, o poder sobre a vida, correspondente ao termo biopolítica forjado por Foucault (1988), se transformaria em potência de vida. Se o capitalismo é o vampiro que suga

o sangue das pessoas comuns, para ficarmos em uma imagem de Pelbart, ele é apenas o vampiro: é a capacidade criativa das pessoas comuns, a colaboração entre cérebros que Lazzarato (2006) identifica na sociedade do controle, o poder de criação, de reinvenção, de resistência que servem de sangue. “O capitalismo tenta controlar os mundos virtualmente possíveis através da variação e da contínua modulação”(LAZZARATO, 2006, p.106). Mas essa potência reivindicada e modulada pelo capitalismo pode também ser o ponto de resistência, de fratura.

Dessa forma, se entendermos, assim como Lazzarato, Hardt, Negri e Pelbart, que os mesmos dispositivos que engendram relações de controle podem gerar produtos estéticos, virtualizados, podemos, por consequência, afirmar que existem gestos possíveis de devolver à imagem a sua potência fabuladora mesmo quando partindo dos mesmos recursos de produção da mídia. Nota-se, portanto, que ainda que as imagens surjam associadas a diversos dispositivos de controle, existe a possibilidade delas se abrirem à virtualidade e de tencionarem aquilo que é feito para controlar, oferecendo, assim, uma nova significação.

03 – O fazer ordinário e a potência fabuladora

Para o historiador Michel de Certeau, a necessidade de viver sob “fogo inimigo”, faz com que o homem ordinário crie “para si um espaço de jogo para maneiras de utilizar a ordem imposta do lugar ou da língua. Sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei, ele aí instaura criatividade e pluralidade” (CERTÉAU, 1990, p.92-93). Segundo Certeau, “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do seu discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTÉAU, 2002, p.63). Dessa forma, concordamos com o que aponta Deleuze (1990), ao identificar, no cinema moderno (e em particular no domínio do documentário) o rompimento com o modelo da verdade e do julgamento. “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro (DELEUZE, 1990, p.183). Para Deleuze, é preciso apreender “o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’” (DELEUZE, 1990, p.183). E o momento da fabulação é esse, quando a diferença entre aquilo que é real e aquilo que é imaginado se torna indiscernível, quando por esse processo ele se constitui

como um sujeito da cena e não como um mero objeto que é observado: cria um mundo, nele crê e se projeta. “Toda fabulação é fabricação de gigantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.223). Não é a pura e simples imaginação, que é facilmente repelida para o domínio do engano, como nos lembra César Guimarães (2000). “A verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 1990, p.178).

Mas, se tudo já parece ter sido programado, construído, calculado como demonstramos acima, como fazer para restituir às pessoas e às imagens, como questiona André Parente (1994), o seu poder de fabulação? Podemos notar, em algumas obras do documentário contemporâneo, imagens e discursos distintos daqueles produzidos pelo controle, esteticamente potentes e fabuladoras. Para Consuelo Lins a prática documentária na contemporaneidade tem sido formada por “obras que se renovam a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea e que propiciam outras maneiras de se relacionar com imagens em movimento, redefinindo temporalidade, espaço, narrativa” (LINS, 2005, p.2). Sobre essa relação, Andréa França tem opinião parecida: “o que vemos são obras que fornecem outras maneiras de se relacionar com as imagens em movimento, redesenhando espaços de troca, exibição, temporalidade, formas narrativas, leitura e corpo do espectador” (FRANÇA, 2007, p.111). A renovação das estratégias do documentário e a compreensão da banalização das imagens na contemporaneidade permitem novas formas de se relacionar com o outro, ou como afirma Stella Senra, são “como um estímulo à busca de novas modalidades de ‘construir’ o real, ou, para usar uma outra forma de expressar a função do documentário, de testemunhar pelo seu tempo” (SENRA, 2007, p.108). Segundo Andréa França, o que vêm ocorrendo é uma aproximação de áreas até certo tempo distantes, ou seja, os campos da arte contemporânea e do documentário. Ela percebe que cineastas que trabalhavam prioritariamente no documentário agora ocupam galerias de arte com videoperformances e videosinstalações e artistas remoldam suas criações para o campo da imagem documental (FRANÇA, 2007, p.111). Como nos lembra Lins, essa aproximação entre artes plásticas e documentário não é nova, podendo ser encontrada, principalmente, nas décadas de 20 e 60. A novidade é que o documentário “tem contaminado diferentes estéticas e se infiltra cada vez mais em múltiplos domínios das artes visuais, adquirindo uma nobreza artística que lhe foi recusada em grande parte de sua história – muitas vezes pelos próprios

documentaristas, que queriam se afastar da idéia do cinema como arte ou diversão” (LINS, 2005, p.3). Nesse contexto, ressaltamos o trabalho de artistas como Cao Guimarães, Mauricio Dias e Walter Riedweg, Akram Zaatari, The Atlas Group, Carlos Nader, Lucas Bambozzi, entre outros. Mais do que um movimento de legitimação, podemos falar da constituição de um terreno, se não novo, ao menos mais aberto para a experimentação de dispositivos e outras formas de se vincular ao outro.

03 – Da janela da minha casa eu crio um mundo

Voltemos ao documentário Untitled. O trabalho de Ali Cherri nos interessa de forma particular, uma vez que ajuda a pensar a relação entre as imagens típicas da sociedade do controle e aquelas que resistem a ele pela desvirtuação dos seus dispositivos culminando em um trabalho extremamente potente política e esteticamente. O título (ou a ausência dele) dá mostras que o interesse do artista não é oferecer significados fechados. Com uma câmera fotográfica Cherri registra, da janela da casa dele, a fuga de navios que retiram estrangeiros de Beirute, em decorrência da Guerra que o Líbano travou com Israel em 2006. Com o celular ela capta o áudio da estação de rádio Voz do Povo, no momento em que as Forças Armadas de Israel interrompem a transmissão da emissora para emitir uma mensagem para o povo libanês.

A imagem e a informação são dessincronizadas; para o espectador, em um primeiro momento, o que se deixa ver são apenas imagens truncadas, nas quais (quase) nada acontece e o que se escuta é um áudio inteligível. A tradução, oferecida no fechamento em uma tela preta, reconfigura toda a obra: agora são imagens de guerra, trata-se de um povo sendo subjugado por outro e o olhar do artista é o de alguém sitiado. Mas, se o espectador é convidado a pensar tudo isso, trata-se de um trabalho de memória: não temos as imagens ali “coladas” para refletirmos, pois o artista não coincidiu o seu olhar, a sua experiência, com a de quem vê; o espectador não recebe a informação e a imagem ao mesmo tempo. Nessa passagem do universo pessoal para o político, Cherri fabula: usa dos mecanismos que lhe são próprios para construir o seu mundo, o seu lugar de fala. Ao artista não interessa construir “A” verdade da guerra; para ele é importante apresentar um acontecimento experimentável somente ali, o sentimento de uma pessoa comum (ele) perante à guerra que se inicia diante dos seus olhos. Para nós, espectadores, a imagem escapa à informação, se abre ao virtual: a tradução nos

arremessa de volta à imagem que não está mais lá, é apenas uma vaga lembrança que somos obrigados a recuperar. “Lembrar – e toda atividade da mente de modo geral – é atualizar um virtual, e esta atualização consiste em criação, em individuação, e não simples reprodução” (LAZZARATO, 2006, p.83-84).

O que queremos demonstrar é que para retirar a imagem do circuito da informação e do não-estético nem sempre é preciso de grandes gestos, da invenção de uma grande novidade ainda não ocupada pelo poder. Os recursos utilizados por Ali Cherri (fotografia, dessincronização, celular) não são novos e já bastante utilizados, tanto pela televisão, quanto pelo próprio documentário. O gesto produzido por Ali, e por outros realizadores, permite que a imagem se abra ao virtual, já presente nela; permite que a obra produza um complemento e que tenhamos acesso a um mundo que não conhecíamos de antemão e que a imagem viria reiterar. Nosso interesse, e até certo ponto defesa, é pelos pequenos gestos que, desvirtuando o poder, *virtualizam* a imagem.

Bibliografia

- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998
- BRASIL, André. Entre ver e não ver: o gesto do prestigiador. In: CAMARGOS MENDONÇA, Carlos; GUIMARÃES, César; SOUZA LEAL, Bruno. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006
- BRASIL, André. Virar a câmera, estremecer a imagem. 2005 Disponível em <<http://www.fca.pucminas.br/ceis/textos/texto3.htm>> Acesso em 07 jul. 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. 339p.
- DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992a.
- DELEUZE, Gilles. Controle e Devir. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992b.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988
- DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992c.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2005.

FRANÇA, Andréa. Viagens na fronteira do Brasil e do cinema. In.: **Devires: cinema e humanidades**. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, v.4, n.2, 2007.

GUIMARÃES, César. O Rosto do Outro. In: **Catálogo do Forumdoc.bh.2000**. Belo Horizonte, 2000. p.30-33

LAZZARATO, Maurizio. **As Revoluções do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006

LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea**. 2005. Disponível em http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConueloLins.pdf. Acesso em 24 ago. 2006.

PARENTE, André. A imagem virtual, auto-referente. In.: **Revista Imagens nº3**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SEBRA, Stella. Como animais que morrem. In: **Devires: cinema e humanidades**. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, v.4 n.1, 2007.

Notas

¹ Em seu site na Internet, o programa convida os telespectadores: “Você sabe fazer uma careta assustadora? Este é o tema da semana! [...] Tente fazer uma bem pavorosa, quem sabe você não aparece no Fantástico do próximo domingo!”. Disponível em <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0..8710.00.html>. Acesso em 07 out. 2007.

² “De uma maneira global, pode-se dizer que as disciplinas são técnicas para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas” (FOUCAULT, 2005, p.179). De acordo com Deleuze, “as sociedades modernas podem ser definidas como sociedades ‘disciplinares’, mas a disciplina não pode ser identificada como uma instituição nem com um aparelho, exatamente porque ela é um tipo de poder, uma tecnologia, que atravessa todas as espécies de aparelhos e de instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo”. (DELEUZE, 1988, p.35).

³ Matéria veiculada no site Economist.com intitulada “Learning to live with Big Brother” (Aprendendo a viver com o Big Brother) dá conta de que, no que tange à quantidade, velocidade e diversidade, a coleta de dados sobre os indivíduos vêm ultrapassando a que ocorria nos regimes totalitários. “Os governos dizem que necessitam recolher dados para evitar o terrorismo ou para proteger a saúde pública; as empresas dizem que o fazem para entregar bens e serviços mais eficientemente”, diz a matéria. (Tradução nossa). Disponível em http://www.economist.com/world/international/displaystory.cfm?story_id=9867324. Acesso em 19 Abr. 2008.

⁴ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. 501p

⁵ “A própria noção de vida deixa de ser definida apenas a partir dos processos biológicos que afetam a população. Vida agora inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo.” (PELBART, 2003, p.83).

Currículo Resumido:

Alevi Ferreira de Sá Júnior - Jornalista pela PUC Minas, mestrando em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ, membro do Grupo de Pesquisa Poéticas Audiovisuais da PUC Minas.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.