

Documentário e Representação – Desnaturalizando uma Evidência¹

Autor: Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho²

Universidade Estácio de Sá

Resumo:

Na teoria do documentário, o uso da noção de representação serviu como estratégia para questionar o realismo documentário e mostrar que este não pode estabelecer uma relação inteiramente objetiva com a realidade. Mas tal uso da noção de representação acabou escondendo algumas dificuldades. Primeiro, pensar em termos de “representação” implica em colocar em questão um julgamento de adequação ao “objeto representado”. Desta forma, o documentário não pode ser pensado fora de uma pretensão de referência à realidade (cujos “objetos” e “sujeitos” estariam previamente determinados). Ao mesmo tempo, isso faz toda referência ser considerada problemática, por ser “representada”. Para tentar escapar a essas dificuldades, propõe-se não pensar o documentário como representação, mas como processo de virtualizações e atualizações.

Palavras-chave:

Documentário; Representação; Real; Virtual.

Trabalho proposto:

O interesse e a atenção crescentes que questões afins ao campo de atuação do documentário têm despertado produziram uma renovação significativa da teorização e da crítica neste domínio. Nesta renovação, destaca-se, certamente, o crítico norte-americano Bill Nichols que estabeleceu, de forma inegável, uma inovadora abordagem teórica sobre cinema documentário, e se tornou uma referência importante. O trabalho de Nichols se destaca especialmente por ter significado uma possibilidade de desenvolvimento para uma nova vertente de investigação, análise e teorização para o documentário. Nichols procura ressaltar semelhanças e, principalmente, diferenças existentes entre os domínios empiricamente reconhecidos da ficção e do documentário, sem precisar voltar, no entanto, a uma oposição rígida ou estrita entre ambos. Da mesma forma, evitou, na diferenciação entre documentário e ficção empreendida, reavivar qualquer idéia de “superioridade”

¹ Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Currículo resumido do autor: Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ/ 2005. Professor do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Participante dos Encontros da Socine (Sociedade Brasileiro de Estudos de Cinema) desde 1999.

moral-ontológica do documentário. Antes, Nichols procura colocar em questão algumas idéias próprias a uma tendência de crítica que, com mais força a partir da década de 1970, colocou em destaque o caráter fictício de qualquer documentário. Segundo esta perspectiva, todo documentário é um “texto”, é “uma ficção com tramas, personagens, situações e acontecimentos como qualquer outra” (NICHOLS, 1997: 149). Para esta tendência, um documentário é tão construído quanto qualquer “filme de ficção”. Ele é uma construção discursiva subjetiva, ideológica, produzida por “sistemas significantes” equivalentes aos encontrados no “cinema de ficção”. As suposições de objetividade, de neutralidade e de veracidade documentais – que tradicionalmente estiveram relacionados, de uma forma ou de outra, à atividade documentária – não teriam, portanto, qualquer sustentação. O documentário não estaria mais próximo da realidade que a ficção. Nem estaria mais próximo da realidade que *da* ficção.

A formação dessa perspectiva teórica que equiparava o documentário à ficção, no entanto, não se deu, exclusiva e inteiramente, dentro do próprio terreno teórico do documentário, mas resultou de seu intercruzamento com conceitos e elaborações de disciplinas de outras áreas. Foram as preocupações da semiologia com questões como a significação, a impressão de realidade e a narração no cinema, presentes especialmente nos trabalhos de Christian Metz, que acabaram por estabelecer que “todo filme é um filme de ficção”. Para Metz, toda atividade cinematográfica implicaria representação, por se tratar sempre de “um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 1984: 10). Por sua vez, tudo o que é da ordem da “representação” é da ordem da “ficção”, já que, segundo Metz, todo filme – seja considerado “ficcional” ou “documental” – efetuará, necessariamente, uma “irrealização” do real. Por “irrealização”, Metz entende a necessidade incontornável de todo e qualquer filme ter um início e um fim que fixam os seus limites, separando-o e distinguindo-o do mundo, assim como todo e qualquer acontecimento “deve estar de algum modo encerrado” antes de poder ser *representado* (METZ, 1977: 31-37). De acordo com esta perspectiva, mesmo as narrações ou argumentações ditas verdadeiras, não-ficcionais ou documentais seriam marcadas pela “irrealização” (1977: 35), pela “representação”, pois, para Metz, o real nunca “conta histórias” ou produz significados e idéias por si próprio – sempre é necessária uma intervenção humana.

Ao equiparar ficção e documentário como “construções de caráter discursivo”, no entanto, este tipo de análise acabava ignorando, no entender de Nichols, distinções importantes. Nichols reconhece que o documentário compartilha certamente muitas características com o cinema de ficção. Reconhece também que dizer que o documentário é uma “ficção como qualquer outra” foi importante para atacar as concepções que acreditavam na oposição ilusória, redutora e simplista entre ficção e documentário, e que, movidos por um preconceito contra a ficção, pretendiam colocar o documentário em um nível superior de relação com o mundo. Para Nichols, no entanto, se o documentário é um discurso construído, uma “ficção”, ele é “uma ficção (em nada) semelhante a qualquer outra”³ (NICHOLS, 1997: 151). Nesse sentido, todo documentário é, certamente, tão construído quanto qualquer “ficção”, mas, ambos são *diferentemente* construídos. Se o documentário é uma ficção, esta ficção guarda, no entanto, especificidades e diferenças em relação às outras ficções. Como exemplos dessas diferenças, Nichols cita, entre outras, as que dizem respeito às práticas recorrentes ou às questões de ética, estrutura, estratégias, estilos, e tudo o mais que constitua ou caracterize o documentário como um domínio institucional particular. A grande contribuição do autor para a intensificação do debate teórico mais recente sobre documentário foi, primeiramente, este cuidado com a questão da especificidade da prática, da teoria e da retórica documentárias. Além disso, a sua crítica à tendência que equiparava documentário e ficção mostrou como esta perspectiva – dominante em certos setores – já apresentava sinais de esgotamento, de inviabilização de alternativas, por reduzir, entre outras coisas, o documentário a um modelo de análise criado para o filme de ficção. Mostrou também como esta equiparação teórica acabou se configurando como um obstáculo para uma crítica que procurasse dar conta das especificidades do documentário.

O gesto de afirmação do domínio do documentário como algo específico e próprio ainda permanece, no entanto, em grande parte tributário do mesmo território teórico que havia, anteriormente, estabelecido a tendência crítica que se atacava. Principalmente porque Nichols manteve praticamente intactos (sem fazer um questionamento maior) determinados pressupostos muito fortes presentes naquela tendência. Para realizar, por exemplo, a “difícil” tarefa de busca das diferenças entre documentário e ficção, o autor precisou

³ No original, “a fiction (un)like any other”.

utilizar ainda, para fundamentar sua argumentação, uma das noções mais caras aos críticos que ele atacava: a de *representação*. É o que podemos notar quando Nichols afirma, por exemplo, que “os documentários não diferem das ficções por serem textos construídos, mas pelas representações que fazem”⁴ (1997: 153). Nesta afirmação, fica claro como a noção de representação é central para o projeto do autor. Ela adquire a forma de um pressuposto sobre o qual se fundamentam as diferenças entre documentário e ficção que Nichols deseja destacar: à ficção caberia a *representação* de uma estória passada em um mundo imaginado; ao documentário, a *representação* de uma argumentação que procura apontar para o mundo histórico. O pressuposto de Nichols é o mesmo de Metz, para quem, pode-se dizer, documentário e ficção não se diferenciam pelo fato de serem “representações”⁵. A diferença é que, para Nichols, ambos se distinguem pelas diferentes representações que fazem. A noção de representação passa, desta forma, a compor a perspectiva do autor como um pressuposto teórico discreto: considera-se que tanto o documentário quanto a ficção são formas de “representação”, ainda que diferentes. Essa afirmação, no entanto, não é colocada em discussão (por isso é justamente um pressuposto), e o conceito de “representação” se naturaliza em sua aplicação indistinta tanto ao documentário quanto à ficção, sem que se questionem as implicações desta “naturalização” na análise empreendida.

Essa “naturalização” da noção de representação não é, no entanto, um traço particular dos trabalhos de Nichols, mas uma característica de várias teorias. No âmbito da teoria do documentário, devemos entender a forte presença desta noção como instrumento de uma estratégia. Para a tendência crítica que, a partir dos anos 60/70, procurou colocar em questão as rígidas oposições entre ficção e documentário, equiparando-os “ontologicamente”, a noção de representação será uma ferramenta importante tanto para a análise da construção de significado no documentário, quanto para atacar sejam as concepções realistas da objetividade do registro cinematográfico, sejam as técnicas do “ilusionismo”. Pelo mesmo motivo, Nichols também se vale estrategicamente da noção de representação para questionar o “realismo documental” e afirmar que sempre há mediação entre os filmes documentários e a realidade, já que estes são “re-presentações”, interpretações intermediadas do mundo (e não o próprio mundo).

⁴ Tradução própria.

Se lembrarmos da premissa fundamental que possibilitou a equiparação do documentário à ficção, implícita nas formulações de Metz sobre a narração, veremos que a semiologia do cinema também utilizou estrategicamente a noção de representação. Como vimos, para Metz, todos os filmes, mesmo os documentários, são ficções porque são representações. Para o autor, a atividade de “representação” marca necessariamente qualquer obra cinematográfica, já que é incontornável a presença de uma subjetividade produtora que dá forma, organiza e seleciona. A realidade não poderia nos falar diretamente através de algum suposto instrumento de registro neutro e objetivo, mas apenas através das representações construídas por sujeitos histórica e ideologicamente determinados.

Da mesma forma, se analisarmos outras vertentes de crítica à concepção teórica realista do cinema, encontraremos um uso estratégico similar da noção de representação. Assim como Metz, outros autores franceses (como Jean-Louis Comolli, Marcelin Pleynet, Jean Narboni e Pascal Bonitzer) procuraram evidenciar, também através da noção de representação, a diferença, a separação, entre o que é da ordem do real (a “experiência”, a “percepção”) e o que é da ordem do discurso e da ideologia (a narração, a *mise-en-scène*, a representação). Para essas vertentes, era uma forma de atacar o idealismo da concepção teórica realista do cinema, cujo principal problema estaria no fato de que seus pontos de vista escamoteavam “a diferença entre filme e realidade, *representação* e real”, apenas reconfortavam “o espectador em sua relação ‘natural’ com o mundo, e acabavam por postular as condições de sua visão e ideologia como ‘espontâneas’”⁶. Procurou-se mostrar, igualmente, que todo conjunto organizado de signos (imagens e sons) é uma representação na medida em que transforma e “manipula” aquilo que representa de acordo com intenções subjetivas, discursivas e ideológicas, apresentando (este é o caso do realismo) um mundo trabalhado pelo discurso e pela ideologia como se este fosse o real. Enfatizar o caráter ideológico, subjetivo e discursivo da atividade cinematográfica em geral é, portanto, a função estratégica que o uso da noção de representação vem cumprir no ataque ao “idealismo realista”.

Considerar o cinema e, especificamente, o documentário como uma forma de “representação” cumpriu, portanto, um papel estratégico para a crítica ao realismo: evidenciar as diferenças entre o que é da ordem do real e o que é da ordem do discurso, da

representação, e eliminar o idealismo que pretendia apagar essas diferenças. Quando Nichols afirma, por exemplo, que “documentários sempre foram formas de *re-representação*, nunca janelas transparentes para a 'realidade'”⁶, ele estabelece sua filiação a essa corrente teórica e crítica que, sem questionar as implicações que a noção de representação comporta, ou percebê-la como um pressuposto, dela se valeu para atacar os “mitos realistas”. Se as idéias de Metz, Comolli ou Bonitzer muito influenciaram, posteriormente, teorias importantes do documentário, conduzindo-as a questionar com propriedade, como vimos, a “superioridade ontológica” do documentário e o idealismo da concepção realista que o cercava, elas também lhes criaram embaraços significativos. Como apontou Nichols, essas idéias não deixaram muito espaço para pensar a especificidade do documentário ou a sua “existência institucional”. Além disso, também não contribuíram para que se pudesse pensar o documentário como alguma outra coisa que não uma representação – o que, por sinal, não chegou a ser um problema para Nichols. Dificilmente se colocou sob suspeita a validade ou o interesse do axioma segundo a qual o documentário é uma representação. Também não se questiona se a relação que o documentário estabelece com o mundo precisa ser tomada, necessariamente, como a que existe entre uma “representação” e um “objeto representado”. Ou ainda, o quanto é a própria idéia de “representação” que torna necessário discutir a relação do documentário com o real sob a ótica ou o viés de uma possibilidade de objetividade ou de “adequação” entre ambos – seja para afirmar tal possibilidade, seja para negá-la.

A representação e a sua crítica

Seria necessário, então, fazer, não tanto a crítica das formas de representação (de sua ideologia ou de seu discurso), mas a crítica da representação como um pressuposto teórico, ou seja, a crítica da idéia de representação, de seu uso, de suas implicações e limites dentro da teoria do documentário. Dizer que um documentário é uma “representação”, não significa apenas dizer que ele é uma construção discursiva e subjetivamente estruturada – diferente, portanto, da própria realidade. Essa pressuposição carrega consigo também a idéia problemática de que, como representação, o documentário “substitui” alguma coisa (a realidade?), “representa-a”, ocupando seu lugar lá onde ela

⁶ Cf. COMOLLI, 1971: 18. *Technique et Ideologie I*, Cahiers du Cinéma n° 229, jun. de 1971. Grifo e tradução próprios.

⁷ Cf. NICHOLS in ROSENTHAL, 1988: 49. Tradução e grifo próprios.

não mais se encontra. A idéia de “substituição” (alguma coisa que ocupa o lugar de outra⁸) está implícita na idéia de representação. É o que se supõe, por exemplo, quando consideramos que uma fotografia “representa” uma pessoa, ou que uma palavra “representa” uma determinada idéia ou ação. Toda representação supõe, além de um sujeito que a “constrói”, um objeto por ela representado, um modelo que ela busca “copiar” – a idéia de cópia está, assim, assimilada à idéia de representação.

Um dos problemas centrais da noção de representação é, então, saber em que medida ela visa ser confundida com o que representa. E, também, saber o quanto há de arbitrário e o quanto há de motivado em uma representação (AUMONT, 1993: 103-105). Para a análise empreendida aqui, não parece importar muito saber se a representação é motivada ou convencional, mas saber que a idéia de representação supõe implicitamente a existência de um sujeito e um objeto previamente dados. No entanto, a questão da motivação ou da convencionalidade da representação só parece possível devido, justamente, à suposição da existência de um objeto para a representação. O que está em questão quando se pensa se a representação é convencional ou motivada é a natureza de sua relação com o objeto. O que está em questão é a avaliação da adequação entre a representação e o que ela supostamente representa. Ou seja, sob que aspectos se pode considerar a legitimidade e a “veracidade” da representação em relação a um objeto proposto, tomado, de alguma forma, como modelo. O problema é que a avaliação da adequação entre objeto e representação acaba conduzindo, especialmente na teoria do documentário, à inevitável constatação da “inadequação” da representação, da necessidade do espectador aceitar sua arbitrariedade, seu “contexto limitado”, sua “insuficiência” frente ao objeto.

No campo da teoria do documentário, esta constatação se deu em meio a grandes dificuldades, em razão da força que sempre tiveram as suposições de uma adequação direta e verdadeira entre o documentário e seu suposto objeto, a realidade, não apenas junto ao senso comum, mas também junto a grande parte da tradição da prática documentária. Em função disso, a “inadequação da representação” documentária do mundo só adquiriu o caráter de uma “evidência” à medida que, como vimos, diversas abordagens críticas afirmaram que o documentário é muito menos uma “porção da realidade” do que uma

⁸ Jacques Aumont define *representação* como “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto

imagem construída, e que o cinema não é um “instrumento fiel de reprodução do real”. As reflexões de Nichols, por exemplo, sobre as convenções do realismo documentário apontam para os “limites” de toda representação, para o que “não se pode representar”, para tudo aquilo que faz da representação documental uma representação “inadequada”, “problemática”, tanto em relação a seu “objeto”, quanto a seu “sujeito” e a seu “espectador”:

Como pode uma representação ser adequada àquilo que representa? Como se pode representar em um filme a luta do sindicato Solidariedade, em especial quando o realizador não pode viajar à Polônia (tema de *Far from Poland*)? Como pode o espectador tomar consciência deste problema de modo que nenhum mito sobre a capacidade de conhecimento do mundo, sobre o poder do *logos*, nenhuma repressão do invisível e *do que não se pode representar* oculte a magnitude daquilo que “todo realizador sabe”: que toda representação, por mais imbuída que esteja de significado documental, continua sendo uma fabricação? É inevitável que as pessoas *representadas* em um filme que coloca um problema semelhante não possam ser assimiladas pelas convenções do realismo (NICHOLS, 1997: 94).

Estas afirmações deixam claro como se procurou reconhecer que o realismo documentário e suas convenções não são capazes de reproduzir nenhuma realidade “fielmente”, ou seja, sem utilizar artifícios e fabricações. Nichols levanta uma série de “problemas práticos” que revelam a “inadequação” fundamental de toda representação: a existência de determinadas características do “objeto” que são da ordem do não-representável, do invisível (do virtual); a possibilidade limitada de controle e ação por parte do realizador (que não pode “viajar à Polônia”, *habitat* de seu tema) e a sua consciência sobre as condições “epistemológicas” de seu trabalho (“todo realizador sabe que toda representação é uma fabricação”); as expectativas e o saber do espectador em relação à “representação” que lhe é oferecida. Todos estes fatores tornariam a “representação documental” essencialmente “problemática”, “inadequada”. A estes problemas também se poderiam juntar outros, igualmente específicos da prática do documentário, como os que dizem respeito aos efeitos da presença/interferência da câmera sobre o que é filmado, aos diversos acordos que devem ser feitos para permitir a filmagem, às maneiras de se

posicionar, de iluminar, de enquadrar, ou até mesmo, ao que deve ser filmado ou não (WINSTON in ROSENTHAL, 1988: 21). Tudo isto levantou o questionamento, tanto de setores da teoria quanto da prática do documentário, das suposições e dos condicionamentos que antes eram tomados como “não-problemáticos”. Cineastas e teóricos se preocuparam com as dificuldades intrínsecas da filmagem documental no que diz respeito a questões como a da influência do “observador” sobre o “observado” e com o fato de a realidade ser selecionada e alterada pela presença do cineasta e pelas necessidades técnicas dos equipamentos. A subjetividade e a arbitrariedade presentes nessas escolhas e interferências tornariam sempre suspeita qualquer pretensão de autenticidade ou de neutralidade, assim como qualquer tentativa de instituir evidências de mundo através de artifícios realistas.

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

Poderíamos ver um exemplo concreto destas dificuldades em um tipo de crítica que se concentrou em apontar a “manipulação” existente no documentário, em particular, e no cinema, em geral. Esta “crítica da manipulação” se ocupava de relatar casos em que, ou o documentário utilizava as particularidades de sua técnica para, propositadamente ou não, “distorcer a realidade”, ou ele se mostrava “tecnicamente” incapaz de representá-la, por mais honestamente que tentasse. Eventualmente, também procurava mostrar como o cinema podia cometer “equívocos” ou produzir estereótipos ao “representar” culturas desconhecidas ou “exóticas”. São inúmeras também as análises de “filmes de propaganda” (americanos, ingleses, alemães, russos, brasileiros), que cumpriram determinados papéis ideológicos e persuasivos em suas “representações da realidade”. Esta crítica da manipulação se fez possível, primeiramente, porque acreditava que os documentários

poderiam ser tomados, se não como meios puramente objetivos de “representação da realidade”, mas como evidências que permitiriam acesso à compreensão das “ideologias que os fabricavam”. Da mesma forma, essas “ideologias” precisavam ser compreendidas como sujeitos ativos e eficazes, dotados de uma total onipotência para produzir qualquer efeito desejado e para controlar emoções e desejos do espectador.

Mas o que fundamenta mais fortemente este tipo de crítica é a pressuposição disseminada de que o documentário é uma forma de *representação* que, além de ser “manipulado” por um sujeito-ideologia onipotente em seu discurso, também tem um objeto previamente determinado na realidade. A noção de representação, aplicada ao documentário, nos induz à noção de manipulação, já que a primeira supõe, necessariamente, a existência de um “objeto da representação”, fixamente determinado.. Como vimos, não se pode falar em representação sem entender que *alguma coisa* é representada, ou seja, sem atribuir à representação um “objeto”. Designar um objeto para a representação, por sua vez, implica em considerá-la passível de um julgamento de sua adequação ou coerência em relação ao objeto suposto – especialmente quando se considera que este é um objeto inteiramente “real”, sem virtualidades. Desta forma, é porque a noção de representação supõe, implicitamente, um objeto, um modelo (um real que se supõe previamente dado por inteiro), é que se pode falar na sua “inadequação”. O “objeto” da representação funcionaria como esse modelo ao qual a representação deve ser comparada. A suposição da existência deste objeto-modelo é, portanto, uma consequência – e paradoxalmente, ao mesmo tempo, uma causa – da suposição de que o documentário é uma representação.

Um primeiro problema da crítica da manipulação estaria, então, na “designação” de um objeto-modelo para a representação. Mas, além disso, estaria também, e principalmente, na suposição de que este objeto é alguma coisa pronta, previamente dada, dotada de uma identidade unívoca. Alguma coisa que guarda uma semelhança irrevogável consigo mesma, e que a representação-cópia deve espelhar. Quando Nichols nos diz, por exemplo, que “o documentário *representa* os pontos de vista de indivíduos”, ele pressupõe que existam, previa e independentemente, “pontos de vista” a serem representados. Como se estes pontos de vista formassem uma imagem que já existe e que vai ser revelada pelo documentarista, como a imagem que surge ao montarmos um *quebra-cabeça*. A imagem já

estaria lá antes que se comece o trabalho, desordenada e espalhada em vários fragmentos, mas já totalmente definida. É essa concepção, que vê a realidade como a imagem previamente existente de um quebra-cabeça, que sustenta tanto a noção de representação, quanto a de manipulação. Não se coloca em questão se os “pontos de vista” só ganham “existência” no processo de sua produção (seja esta considerada ou não uma representação), nem se aquilo a que chamamos, usualmente, “realidade” é mesmo um “objeto” tão concreto, como uma imagem em um quebra-cabeça, cuja única dimensão é a sua materialidade. Esta é uma forma eminentemente retrospectiva de pensar: após a conclusão da fatura da “representação”, é possível apontar aquilo que nela aparece concretamente como sendo o objeto visado desde o início. Mas este não é exatamente o caso, nem mesmo quando se trata de fatos ou personagens históricos. Pois, ainda que, a princípio, se possa dizer que os fatos e personagens históricos preexistem a suas “representações” e são independentes delas, eles existem sobretudo virtualmente.

A crítica da manipulação sustenta que, muitas vezes, as argumentações ou narrativas desenvolvidas pelos documentaristas não respeitam a “verdade histórica”. Este tipo de afirmação coloca um segundo problema à crítica da manipulação: a determinação interessada de um critério externo de julgamento da veracidade da “representação”, a partir do qual se poderia determinar a existência ou não de “manipulações”. Geralmente, a objeção que os críticos da manipulação e os historiadores fazem aos “documentários históricos” pode ser explicada pelo fato de os historiadores não reconhecerem, nestes filmes, suas próprias elaborações e conclusões. Quando as reconhecem, podem, eventualmente, enaltecer a “fidelidade histórica” do filme, mas apenas porque, nestes casos, a “representação” se submete ao “objeto” e à imagem pressupostos e, principalmente, ao modelo de verdade e ao critério de julgamento estabelecidos pelo crítico. Desta forma, considera-se, de uma só vez, que o documentário faz “representações do mundo histórico” (sendo este seu “objeto”), e privilegia-se um critério ou modelo de julgamento particular, considerando-o superior e definitivo frente a outros possíveis: neste caso, o saber estabelecido pelos historiadores, a História, compreendida como “disciplina acadêmica institucionalizada”. Em outras palavras, supõe-se que o documentário deve ter o mesmo “objeto” da representação da história realizada pelos historiadores. Deve, portanto, conduzir, igualmente, às mesmas conclusões que obtiveram os historiadores. Isso nos

mostra como a própria noção de *adequação*, de verdade histórica, é uma noção “exterior”, como ela depende da determinação de um saber, que não pertence ao próprio campo da expressão audiovisual, e como a crítica da manipulação depende deste saber exterior.

A maior dificuldade em que cai este tipo de crítica é, então, o estabelecimento de um critério de julgamento exterior universalmente válido, que deve servir como instrumento para “medir” a adequação do objeto à representação. É normal que os historiadores usem a História como este critério, supondo, é claro, que a História, ou qualquer outra área de conhecimento, seja alguma coisa tão uniforme a ponto de ser desprovida de conflitos e desacordos internos. Supondo, igualmente, que a recepção e a interpretação das “mensagens” que os filmes nos trazem também não mude historicamente. Mas, se nem mesmo o “conhecimento científico” estabelecido por uma mesma disciplina é unívoco, o que se pode dizer do conjunto do conhecimento humano e das perspectivas de interpretação possíveis? Da mesma forma, é muito comum que os documentaristas, desejosos de se aproveitarem do respaldo da autoridade socialmente reconhecida dos historiadores, tentem se apropriar do discurso destes últimos para conferirem “veracidade histórica” a seus filmes e a seus próprios discursos. Não será, então, a crítica da manipulação a decorrência desejável de um acordo tácito entre aqueles que desejam “representar a realidade”, mas, como diz Nichols, sabem que toda representação é uma fabricação – e precisam, portanto, de legitimação –, e aqueles que detém a autoridade sobre um saber estabelecido, mas sabem que o reconhecimento desta autoridade é sempre conflituoso e provisório – e precisam garanti-lo, ampliando seu controle e sua influência sobre quantas áreas da atividade humana for possível?

A crítica da representação conduz, freqüentemente, à conclusão niveladora da onipresença da manipulação. Isso porque, dada a multiplicidade de perspectivas possíveis para a avaliação de uma representação qualquer, facilmente podemos ser conduzidos à constatação da presença de algum tipo de manipulação em qualquer filme. Radicalmente falando, de algum ponto de vista deve ser possível detectar “manipulações” em todo filme. À pergunta, totalmente retórica por sinal, “o cinema manipula a realidade?”, então, é praticamente impossível não responder “sim”, por, pelo menos, duas razões. Primeiro, porque, quando se faz tal pergunta, se supõe implicitamente que a “realidade” é o “objeto” do cinema. E como objeto, a realidade não pode ser “representada” sem que haja artifícios,

arbitrariedades, manipulações. Segundo, porque não há como estabelecer “o que é a realidade” a partir de um critério de julgamento único e segundo o qual se ateste, definitivamente, a adequação ou a inadequação da sua “representação”. Assim, sempre haverá algum critério externo, um momento histórico, uma ideologia segundo os quais a representação é inadequada, manipulada, deixando como conclusão que toda representação empreende, de alguma forma, uma manipulação de seu “objeto”.

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

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

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

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

Também não se trata de dizer que deveríamos abandonar a noção de representação, porque *não seria mais possível representar*, dadas certas condições específicas da produção de imagens em nossos dias. Essa perspectiva identifica, como faz Jean Baudrillard, uma despotencialização quase generalizada da imagem atualmente, substituindo a noção de representação pela noção de *simulação*, talvez ainda mais negativa e igualmente problemática para se pensar o documentário.

Um conceito que poderia, então, substituir a noção de representação dentro da teoria do documentário é o de *virtualização*. A noção de virtualização, ao contrário da de representação, não nos faria supor, diretamente, a existência de um sujeito e de um objeto prévios no documentário. O mundo não estaria na posição de “objeto-modelo” previamente dado e definido (como a imagem formada em um quebra-cabeça) que o documentário deseja copiar. Poderíamos entender que a “realidade” como um conjunto extenso e indeterminado de *virtualidades* coexistentes, que se atualizam, segundo determinadas condições, na produção concreta do filme. Como virtualização, o documentário não tem um objeto prévio. Da mesma forma, poderíamos passar a entender o papel do documentarista – cujo discurso, ideologia e intenção são, geralmente, considerados precisos e definidos –, não como o de um “manipulador onipotente” de uma realidade previamente dada, mas como o de um entre vários elementos, que deve se integrar aos outros que eventualmente atravessarem a virtualidade estabelecida, e que também comporta as suas próprias virtualidades. Como virtualização, o documentário também não tem um sujeito prévio. Além disso, a dinâmica virtualização/atualização aponta mais diretamente para o caráter de *processo* de todo documentário. Muito mais do que a noção de representação, a idéia de virtualização parece evidenciar como a produção de um documentário é um processo dinâmico. Neste processo, nada preexiste, a não ser uma série de virtualidades desenvolvidas por um campo problemático de questões que alimenta o processo, que o condiciona e que só poderá ser “respondido” pelo próprio processo.

Referências Bibliográficas:

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

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

NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

ROSENTHAL, Alan (org). *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988.