

A potência narrativa nos falsos documentários

CAUE FERNANDES NUNES*

Resumo

Esse artigo propõe uma investigação sobre os falsos documentários audiovisuais a partir da análise de alguns filmes que se utilizam de narrativas que mesclam gêneros cinematográficos. O conceito de *falso* é problematizado levando em consideração a teoria de Deleuze, em especial a noção de *potências do falso*.

Palavras-chave: documentário; falso; *mockumentary*; potência; cinema.



* CAUE FERNANDES NUNES é doutorando em Ciências Sociais - Departamento de Ciências Sociais – Unicamp.



Introdução

Desde seu surgimento, o documentário audiovisual estabeleceu um diálogo com os demais gêneros cinematográficos. Até por uma questão de auto definição, o documentário se opôs a esses outros gêneros, se definindo pelas diferenças, no entanto, elas operavam mais no campo do direito do que da prática propriamente dita, já que os primeiros filmes documentais se utilizavam de técnicas tanto do cinema ficcional quanto do experimental. Ainda assim, de uma maneira ou de outra, as diferenças estavam presentes. Que diferenças são essas?

Num primeiro momento, o documentário convocou para si o status de documento, do “eu estive lá, eis aqui a prova”. As imagens e sons produzidos possuíam a intenção de representar o mundo histórico. De acordo com Ramos (2008, p. 22), o documentário é uma narrativa que produz asserções sobre o mundo histórico, na medida em que haja um espectador que receba essas imagens e sons como asserções. Por mundo histórico, entende-se que é aquele exterior a quem produz a asserção, ou seja, há nessa definição uma clara separação entre sujeito e objeto. O sujeito-câmera é aquele que

produz as asserções sobre o objeto-mundo.

Pode-se argumentar que o mundo histórico não é único, mas sim plural, e que, portanto, deveríamos falar em mundos históricos. Além disso, os conceitos por trás da realidade histórica são mutáveis ao longo do tempo. Isso nos leva a crer que um discurso produzido por um documentário em um determinado período pode perder validade em outro contexto histórico. Tudo isso precisa ser considerado, mas num primeiro momento, a definição inicial basta.

Os filmes de ficção também podem produzir asserções sobre o mundo histórico, então como diferenciar um gênero de outro? Segundo Ramos (*Ibid.* p. 25), os filmes de ficção são baseados em uma estrutura narrativa ficcional encarnada por entes com personalidade denominados personagens. Portanto, as pessoas que aparecem na tela são atores representando esses entes e a narrativa não precisa ter nenhum comprometimento com algo que seja exterior ao filme.

Em ambos os gêneros, a articulação cinematográfica é parecida, na medida em que a decupagem segue um encadeamento de planos de diferentes ângulos, buscando unidade espacial, usa recursos como campo/contracampo, *raccord*¹ de movimento e direção de olhar. No documentário, essa linguagem é utilizada para construir o argumento do filme, na ficção, para fazer a trama se desenvolver através das ações dos personagens.

¹ Raccord é a montagem em continuidade entre um plano e outro. A continuidade pode ser do movimento dos personagens, dos cenários, da luz e do som para que a narrativa tenha uma continuidade verossímil mesmo com muitas mudanças de posições de câmera.

Outra forma de definir o documentário é através de sua estrutura institucional: documentário é aquilo que fazem os documentaristas. Na maioria das vezes os cineastas definem de antemão que tipo de filmes estão fazendo e quando a obra chega ao público a definição já está feita. Isso quer dizer que os espectadores sabem com antecedência que tipo de filme vão assistir, tanto no cinema como na televisão. Essa estrutura institucional, muitas vezes, não se utiliza de um método reflexivo e por isso não questiona a capacidade dos documentários de representarem a “realidade”, fato que suprime grande parte da complexidade da relação entre representação e realidade e deixa subentendido que os documentários têm acesso direto e verdadeiro ao “real”. Isso funciona como um dos principais atrativos do gênero.

Os documentários se diferenciam dos demais tipos de filmes também pelo corpus do texto e pela maneira que a narrativa se organiza. A história do gênero é marcada por períodos em que havia maneiras predominantes de estruturar a narrativa. Uma das formas mais conhecidas é a da “solução de problemas”: o documentário propõe um problema, em seguida fornece informações sobre essa questão e prossegue com um desenvolvimento ou complexidade do assunto. Por último chega a uma conclusão que o espectador é estimulado a endossar. Os filmes do cineasta Michael Morre, por exemplo, seguem essa premissa.

Como aponta Nichols (2005, p. 55): “A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade. Esperamos nos envolver com filmes que se envolvem com o mundo”. Esse argumento se

estrutura através da chamada montagem de evidências: ao invés dos cortes darem a sensação de tempo e espaço unidos em que seguimos os personagens, a edição organiza os cortes para que dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica.

A mescla de gêneros esteve presente na história dos documentários desde os primeiros filmes, como por exemplo, em *Nanook, o esquimó*² (1922), de Robert Flaherty. Como Nanook vivia na Baía de Hudson, no Canadá, onde as condições climáticas são extremamente adversas, parte das cenas foram filmadas em outro local com situações mais favoráveis. O processo de Flaherty foi acompanhar a vida do esquimó, inicialmente sem os equipamentos, e depois encenou para a câmera aquilo que acreditava ser mais importante. Grande parte do filme é, portanto, encenado, prática comum aos filmes de ficção. A diferença é que não havia atores, os próprios esquimós reencenavam suas ações. Há, inclusive, a encenação de atividades que os esquimós não utilizavam mais, como a cena da caça da morsa com o arpão. Em seu dia-a-dia, Nanook havia abandonado esse tipo de caça, mas Flaherty quis registrar aquilo que considerava mais representativo no universo dos esquimós, mesmo o que pertencia ao passado. Como observa Ramos (2008, p. 39), a encenação sempre foi uma prática habitual no documentário, não só nas próprias locações, mas também em estúdios, através de reconstruções de um determinado fato.

Dos falsos documentários

Se desde o seu surgimento, o

² Mantenho os nomes em português dos filmes lançados no Brasil.

documentário se construiu através das semelhanças e diferenças com outros gêneros, é no falso documentário que esse processo se torna mais evidente.

Não existe uma única definição para o termo o falso documentário, a própria nomenclatura possui variações como pseudodocumentário ou *mock-documentary*³. Em uma primeira definição, falso documentário é um filme com uma ética inteiramente ficcional, mas que possui uma estética-técnica documentária. Um exemplo bastante conhecido é *Zelig* (1983), de Woody Allen, filme que narra a história de um homem que possui a habilidade de se transformar fisicamente, assim como um camaleão pode mudar de cor. Se tiver contato com um negro, a pele de Zelig escurece; quando se aproxima de um obeso, ele também engorda e assim por diante. A estrutura da obra é construída dentro da tradição griersoniana em que há a prevalência da *voz-de-Deus* de um narrador que nunca aparece, mas que é onipresente e onisciente dando todas as explicações necessárias para o entendimento da narrativa. A obra possui um trabalho de pesquisa que resgata fotos e imagens de filmes antigos que servem como prova da existência do personagem. À essa estrutura, são adicionadas trechos de entrevistas de cientistas, psiquiatras, médicos, historiadores e testemunhas, que funcionam como a voz de autoridade para dar embasamento científico a esse estranho fenômeno. Nos créditos iniciais, o diretor inscreve seu filme como documentário quando agradece os entrevistados “pela disponibilidade de participação neste documentário”. O espectador só percebe

³ A contração utilizada por alguns autores é *mockumentary*. “Mock”, em inglês, quando usado como adjetivo pode significar “falso”, “imitação”, “simulacro”; como substantivo pode ser “zombaria”, “escárnio”, “falsificação”.

a “farsa” porque Zelig é interpretado pelo próprio Woody Allen, que na época já era uma pessoa conhecida publicamente, e também porque a premissa da narrativa – a existência do homem camaleão – é um tanto inverosímil.

O deslocamento proposto por esse tipo de filme surge exatamente da interseção entre a ética historicamente associada ao cinema ficcional e a estética-técnica utilizada pelo documentário, posicionando a obra em algum lugar entre os gêneros estabelecidos. Os falsos documentários possuem uma característica reflexiva, menos pelas asserções produzidas, e mais pelo questionamento da capacidade do próprio documentário em produzir asserções, sejam elas do tipo que forem. A grande contribuição dessas obras para a história do audiovisual é criar um senso crítico sobre um mundo repleto de imagens que significam tudo aquilo que nos cerca, dentro e fora dos filmes. Mesmo quando não fazem uma discussão reflexiva explícita sobre a capacidade de representação dos documentários, esses filmes produzem um ruído ao deslocar os elementos de composição filmica.

Em outros filmes, os espectadores não encontram pistas tão fáceis que indicam a “farsa”, como em *This is spinal tap* (1982), de Rob Reiner, documentário sobre uma banda de rock filmado no estilo do cinema direto, em que a câmera acompanha shows, ensaios e bastidores de uma turnê. Apesar do uso irônico das convenções jornalísticas – que pode servir como pista para identificar a falsidade – o espectador pode acreditar nas asserções e não perceber que a banda foi criada somente para a produção desse falso documentário. Nesse caso, a proposta é diferente de *Zelig*, já que o

deslocamento é menos perceptível. A estética-técnica do cinema direto é utilizada com bastante fidelidade, através da não interferência do cineasta, deixando a situação se desenvolver por si mesma, registrando a “vida como ela é”, com câmera na mão e não utilização de luz artificial. O espectador encontra todas as convenções linguísticas associadas ao gênero documentário, diferente de *Zelig* que revela as falsas asserções a partir da inverosimilhança, gerando um efeito paródico. Em *This is spinal tap* os argumentos são assertivos, funcionando como uma “janela para o mundo histórico”. Se o público não perceber ou não souber de antemão qual é a proposta de Reiner, poderá receber o filme como um documentário observativo próximo do jornalismo, sem que isso produza qualquer deslocamento de significado. Já para o espectador que percebe ou sabe da proposta, a recepção adquire uma característica reflexiva e metalinguística, que coloca em dúvida o próprio processo de representação.

This is spinal tap possui como contraponto o cinema direto, condição que gera um deslocamento que borra a linha que divide gêneros audiovisuais, a partir de dois movimentos, um de aproximação e outro de distanciamento. O primeiro se constitui no devir estético-técnico, através da utilização dos mesmos procedimentos. Por exemplo, há uma semelhança grande entre esse falso documentário e *Gimme Shelter* (1970), de David Maysles, Albert Maysles e Charlotte Zwerin, registro da turnê da banda de rock Rolling Stones. Em ambos os casos, a concepção da “mosca na parede” é o alicerce da estrutura narrativa, observando os fatos sem realizar interferências que possam direcionar os acontecimentos, em uma tentativa de objetividade quase plena. As bandas, tanto Rolling Stones como Spinal Tap,

realizam shows, viajam para outras cidades, dão entrevistas para a imprensa, descansam nos bastidores e conversam com os empresários. Rotinas parecidas, filmes semelhantes. O distanciamento está no devir ético, já que a banda Rolling Stones existe em outras instâncias para além da tela, já Spinal Tap não, sua existência se restringe ao discurso audiovisual. O distanciamento estaria na veracidade de um e na falsidade de outro. No entanto, algumas considerações são necessárias. A primeira é que a banda Spinal Tap passou a existir fora das telas, tamanho o sucesso que fez, lançando discos e realizando shows em vários locais do mundo. Então, o distanciamento estaria em uma premissa lógica: uma banda existiu antes na materialidade e depois no discurso audiovisual e a outra realizou a operação inversa. Esses movimentos de aproximações e distanciamentos criam uma descrença na capacidade de representação dos documentários, afinal pode-se supor que ambos produzem asserções falsas ou, igualmente, que ambos fazem asserções verdadeiras. Quando comparados, *This is spinal tap* e *Gimme Shelter* são mais semelhantes do que diferentes e por isso inseridos em uma mesma categoria classificatória, de modo que o conceito de “verdade” deixa de ser um critério tipológico. Essa condição acabaria com a divisão entre “falsos documentários” e “documentários”, visto que uma vez eliminada a “verdade”, elimina-se também a “mentira”.

Apesar de grande parte dos falsos documentários se utilizar de características paródicas, algumas propostas trabalham a intertextualidade entre ficção e documentário de uma forma mais sofisticada, como *Verdades e mentiras* (1975), de Orson Welles⁴. O

filme narra a vida de um falsário de quadros, Elmyr de Hory, em um formato típico de documentário, mas que possui um conteúdo com elementos ficcionais. No início, o diretor anuncia que só falará verdades na próxima hora, então antes do fim do filme (a duração total é de 98 minutos) é anunciada a “farsa” e tudo que foi dito até então fica em suspenso, sem o espectador saber exatamente o que é verdade e o que é mentira. Através de uma narrativa em espiral, Welles cria um falso documentário para contar a biografia de um falsificador propondo uma desconstrução de algumas convenções do mundo da arte.

Hory é um falsificador de quadros de pintores famosos que possui um grande talento ao ponto de confundir os próprios autores dos quadros originais. Coloca-se aqui uma discussão sobre a autenticidade das obras de arte, já que o falsificador possui uma habilidade muito parecida com a do artista originário da obra. Benjamin (1985) faz esse questionamento sobre as consequências da reprodutibilidade das obras de arte nas sociedades modernas e conclui que aquilo de único, essencial, situado no tempo e no espaço se perde com a reprodutibilidade técnica porque retira o contexto que produz o significado da obra. O cinema, arte inventada em uma sociedade moderna e burguesa, só existe a partir da reprodutibilidade, portanto, não possui uma “aura” a ser preservada. Welles sabe disso e se autointitula um falsário desde os tempos de *Guerra dos Mundos* (1938), o programa de rádio em que narra a suposta invasão do planeta por marcianos, fato que causou pânico em muita gente. Seus filmes colocam um ponto de interrogação sobre a

com a proposta do filme, que produz uma narrativa centrada no conceito de “falso”.

⁴ O título original *F for fake* é mais condizente

capacidade de indexação das imagens com o mundo histórico porque trabalha no limiar entre asserções falsas e verdadeiras. Em *Verdades e mentiras*, Welles foge da paródia, recurso comum aos falsos documentários, já que leva a sério seu personagem. Hory é um criador que conhece os critérios de julgamento dos peritos e por isso é capaz de engana-los. O quadro passa a ser original a partir do momento em que o perito assim determina, independente de quem tenha pintado, seja Hory ou Vermeer. O herói do filme está equiparado com os grandes artistas.

*Opération lune*⁵ (2002), de Willian Karel, parte de um evento conhecido, a chegada da humanidade à lua, e reconstitui passo a passo a viagem feita pela nave Apollo 11. Através de entrevistas com cientistas, políticos, pessoas envolvidas com a Nasa e testemunhas, o documentário vai pouco a pouco questionando o feito e defende a hipótese de que a viagem nunca existiu. De acordo com Machado e Vélez (2005, p.14-15)

Tudo se baseia numa anedota célebre da história do cinema: para rodar a famosa cena do jantar à luz de velas, em Barry Lyndon (1975), e sem o auxílio de nenhuma luz artificial, o cineasta Stanley Kubrick teve de emprestar da Nasa a lente cinematográfica mais luminosa do mundo e considerada a única em seu gênero. Essa lente, capaz de filmar em condições de quase total ausência de luz, teve uma concepção técnica jamais revelada e nunca se soube de outra aplicação específica para ela, exceto a famosa cena de Barry Lyndon. Por que a Nasa desenvolveria uma lente dessa espécie, já que a cinematografia

não é exatamente o seu negócio? Por que a confiaria a Kubrick e apenas a ele? Que acordo teria feito este último com a Nasa para obter a objetiva?

A teoria levantada pelo documentário é que Kubrick produziu o famoso filme do astronauta Neil Armstrong pisando na lua em algum lugar remoto do Vietnã. Mesmo que seja verdade que a Apollo 11 tenha de fato chegado à lua, o presidente Nixon não queria se arriscar caso algum imprevisto acontecesse e preparou um “plano B”. Em um contexto de guerra fria, a corrida espacial possuía um lugar estratégico dentro da política internacional.

Karel levanta alguns questionamentos que colocam em dúvida a “veracidade” do filme feito na lua, como o fato da bandeira americana tremular em um local onde não há atmosfera. Além disso, a temperatura na lua varia muito em um curto espaço de tempo, o que poderia ter causado danos mecânicos e óticos nas câmeras, no entanto, as imagens são límpidas e nítidas. As pegadas fundas deixadas pelos astronautas seriam outro indício da farsa, já que a gravidade na lua é 1/6 da gravidade na terra e, portanto, os astronautas pesariam aproximadamente 15 quilos, deixando pegadas mais suaves. Outra evidência: a sombra de um astronauta está do lado oposto às sombras dos demais objetos do cenário, inclusive de outro astronauta. Para Karel, isso deixa evidente que haveria uma luz artificial, indicando que a produção foi feita em um estúdio.

Opération lune produz um argumento bastante convincente sobre um assunto que faz parte do imaginário mundial, no entanto, é um falso documentário, que não dá indícios disso. Os espectadores são levados a acreditar no argumento, principalmente por que o filme foi

⁵ O título internacional é *The dark side of the moon*.

produzido para a televisão, veículo em que as pessoas costumam assistir com certo grau de distração. O diretor faz uma montagem que intercala depoimentos de personagens inventados com entrevistas de pessoas que possuem um envolvimento “verdadeiro” com a viagem à lua. Nesse ponto, há uma intenção clara em borrar as fronteiras entre ficção e documentário. De acordo com Machado e Vélez (2005), existem muitos motivos para se produzir um falso documentário e, em geral, as razões não são as melhores, como o sensacionalismo, oportunismo e falta de seriedade em busca de audiência fácil e rápida. As televisões estão cheias de produtos sobre óvnis e contatos com extraterrestres, para ficarmos em um exemplo corriqueiro.

Mas o fake que estamos analisando aqui é diferente. Não foi feito para ganhar dinheiro ou sucesso fáceis, nem para manipular a opinião pública com interesses ideológicos. Seu objetivo maior é refletir sobre o próprio documentário televisivo, através de uma apropriação dos códigos, modelos e discursos desse gênero audiovisual, seja para questionar sua objetividade e a veracidade que este supõe encerrar, seja para demonstrar ao espectador a facilidade com que se pode manipular a informação em televisão, ou ainda para propor uma utilização subversiva do documentário, como formato para a criação de um imaginativo trabalho de ficção, à maneira do *War of the Worlds* (1938), célebre programa radiofônico de Orson Welles. O documentário fake de Karel, sem abrir mão da dúvida sobre a veracidade das imagens da Lua, que ele definitivamente semeia na cabeça do espectador, é também uma denúncia do modo de funcionamento do sistema midiático. (MACHADO E VÉLEZ,

2005, P. 20)

Os falsos documentários podem ser classificados em subgêneros, uma forma de agrupar as diferentes maneiras éticas-estéticas-técnicas de construção filmica. Roscoe e Hight (2001) estabelecem três categorias: paródia, crítica e desconstrução.

A primeira consiste em filmes com um devir ético puramente ficcional, mas com uma articulação estética-técnica historicamente associada ao documentário, que produz asserções assumidamente falsas. A ficcionalidade é assumida ao máximo para produzir um efeito de paródia. Em geral, as asserções são inverossímeis e não constroem um argumento de convencimento da audiência, mas sim uma sátira. *Zelig* se enquadra nessa categoria.

Já o subgênero “crítica” possui uma estrutura parecida com a anterior, mas com uma intencionalidade menos cômica e mais atrelada a denúncias sociais, políticas, econômicas e midiáticas. Através da ficcionalização, o objetivo é chamar a atenção para algum aspecto do “mundo histórico” e deixar evidente que muitos fatos da “realidade” são tão improváveis que até parecem fruto de uma invenção. *Recife frio* (2009), de Kléber Mendonça Filho, se encaixa nessa classificação.

O terceiro subgênero, “desconstrução”, não assume sua ficcionalidade de modo que as asserções sobre o “mundo histórico” buscam o mesmo tipo de legitimação dos documentários tradicionais. O espectador é levado a depositar credibilidade na ética proposta e, portanto, a acreditar na relação indexadora com a “realidade” apresentada. Esse é o tipo de filme cujos espectadores se sentem enganados quando descobrem a farsa. Dentro da proposta de classificação de Roscoe e

Hight, esse é o subgênero que mais produz uma análise metalinguística, quando subverte a relação do filme com os espectadores, incentivando um debate – e uma dúvida - sobre o poder indexatório das imagens.

Das falsidades

Por mais que as tipologias ajudem a organizar o pensamento em torno desse subgênero audiovisual, esse tipo de classificação não se detém de maneira mais atenta a questões relevantes, como por exemplo, sobre a conceituação do *falso*. A “postulação da verdade” está presente no gênero documentário desde o seu início, fato que coloca a dualidade verdade/falsidade no centro da discussão, seja entendendo os termos como uma oposição, seja como complementaridade. De um jeito ou de outro, essa questão se apresenta como elemento central para a compreensão das dimensões éticas-estéticas-técnicas dos documentários.

Deleuze (2007) estabelece uma discussão que oferece um suporte para além da criação de uma tipologia. Ao conceituar as potências do falso, o autor estabelece três pontos a serem analisados: o primeiro se refere às descrições, sendo uma *orgânica* e outra *cristalina*. A descrição que pressupõe a independência do objeto é chamada de orgânica, já que a realidade apresentada é anterior a descrição que a câmera faz dela. “Chamamos, ao contrário, cristalina a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo” (ibid, p.155).

A diferença entre as formas de descrição marcam a passagem da imagem-movimento do cinema clássico para a imagem-tempo do cinema moderno, sendo a Segunda Guerra Mundial o corte. “Por que a guerra é o corte? É que o pós-guerra na Europa fez

com que proliferassem situações às quais já não sabíamos como reagir, em espaços que já não sabíamos como qualificar”. (DELEUZE, 2016, p. 373)

As descrições orgânicas do cinema clássico produzem situações sensório-motoras já que pressupõem a independência do objeto que está sendo filmado. As descrições cristalinas, por sua vez, remetem a situações óticas e sonoras puras, não mais se referindo a um objeto externo. A passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo substitui a representação indireta de tempo - articulada pelo sistema sensório-motor – por uma representação direta do tempo – produzida pela imagem-ótica e sonora pura.

O segundo ponto a ser analisado é a relação entre real e imaginado. Na descrição orgânica o real está dado, é anterior e é representado no cinema pela continuidade, por conexões legais, causais e lógicas. Mesmo que história apresentada tenha descontinuidades, os pontos de *raccord* e o encadeamento lógico permitem uma representação dita realista. Mesmo o sonho e o imaginário, quando estão presentes nesse tipo de filme, são apresentados de forma específica, enfatizando que aquilo não corresponde a realidade. Na descrição cristalina o real perde sua característica de objeto independente, possibilitando outras relações que não à causal e lógica. O virtual se desconecta de sua atualização, promovendo indiscernibilidade entre o real e o imaginário. A descrição passa a ser referir a outras descrições, por isso o cinema moderno produz situações sonoras e óticas puras.

Os documentários tradicionalmente se alinham à descrição orgânica, já que pressupõe a dualidade verdade/falsidade em termos de oposição. A maioria dos documentários se propõem a busca pela

verdade, condição que coloca a dualidade real/imaginado também em termos opostos. O que se propõe é produzir algum tipo de representação que esteja atrelada à realidade em detrimento de situações imaginadas.

O terceiro ponto diz respeito à narração. Na orgânica, os personagens reagem às situações na tentativa de revolver os conflitos existentes. Isso é o que os roteiristas chamam de *plot*, ou seja, a situação-problema, com a qual os personagens precisa lidar. Ao final, em geral, tudo é resolvido e os problemas solucionados. Cinema clássico.

A narração cristalina pressupõe personagens que mais presenciam do que reagem às situações. São videntes e não actante.⁶ Do ponto de vista narrativo significa uma redução de movimentos e ações, além de diminuição do ritmo. Alguns filmes não possuem *plot* e mesmo quando possuem os personagens não necessariamente reagem a ele. É o fim das relações causais e lógicas por isso os falsos *raccord*, a retomada do plano fixo e duradouro. Desse modo, o tempo deixa de estar subordinado ao movimento e passa a ser descrito de forma direta.

Os falsos documentários possuem a potência de recolocar essas questões em outros termos, na medida em que deixam de entender as dualidades verdade/falsidade e real/imaginado como oposições. Por mais que a consolidação da imagem-tempo tenha acontecido no cinema ficcional, em movimentos conhecidos como a *nouvelle vague* e os *cinemas novos* (alemão, brasileiro, japonês), pode-se encontrar experimentações nesse sentido em documentários,

⁶ O termo vidente possui a conotação de “quem vê” e não no sentido “quem prevê o futuro” como é usual em português. Por isso a oposição entre vidente e actante.

principalmente em Jean Rouch e Agnès Varda

O essencial é isso: como o novo regime da imagem (a imagem-tempo direta) opera com descrições óticas e sonoras puras, cristalinas, e narrações falsificantes, puramente crônicas. É ao mesmo tempo que a descrição deixa de pressupor uma realidade, e a narração, de remeter uma forma do verdadeiro: daí o *documenteur*, de Agnès Varda, em que o documentário descreve situações apenas óticas e sonoras (os muros, a cidade), em favor de uma história que não faz mais que invocar a abolição da verdade, que seguir os gestos desconectados da heroína. (DELEUZE, 2007, p. 165)

O cinema de Varda deixa de remeter a um “eu estive lá, eis aqui a prova”, como a tradição do documentário clássico postula. Primeiro porque ela subverte a objetividade, já que propõe filmes afetivos que partem da subjetividade da própria diretora, como em *Os catadores e eu* (1999), que se trata de um encontro entre ela e pessoas que vivem de pegar coisas nas ruas. Ela mesma se coloca na posição de uma catadora de imagens, fugindo de uma narrativa orgânica baseada numa realidade a priori. Nesse sentido, as imagens perdem sua força de representatividade ao abrir espaços para outras potências.

Apesar de Deleuze concentrar sua análise no cinema ficcional, sua filosofia oferece um suporte bastante rico para se pensar as articulações éticas-estéticas-técnicas dos falsos documentários, principalmente quando trata da “imagem bifacial”

Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se num imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há

“coalescência” entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura. (Ibid, p. 88)

Nesse sentido, há uma indiscernibilidade entre real e imaginário, entre físico e mental, entre percepção e lembrança, que se remetem umas às outras, trocando de posições constantemente entre o atual e o virtual. Essas imagens coalescentes não se confundem, nem se fundem, apesar de serem indiscerníveis, formando assim a imagem-cristal, ao mesmo tempo atual e virtual, passado e presente. Quando a imagem virtual se torna atual, é visível e límpida como um espelho e, ao contrário, quando a imagem atual se torna virtual, é opaca e invisível, como um cristal recém-retirado da terra.

A história do documentário foi construída a partir de alguns alicerces construídos através de oposições entre dualidades: sujeito *versus* objeto; real *versus* imaginário; ficção *versus* documentário; verdade *versus* mentira. A teoria deleuziana não considera as dualidades enquanto oposições, mas como instâncias coexistentes e por isso propõe a construção de outro alicerce.

Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e o subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava

veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade na narrativa não havia deixado de ser uma ficção. (Ibid, p. 182)

Em seu processo de denúncia dos clichês, os falsos documentários constroem uma crítica à descrição orgânica através da negação da preexistência do objeto enquanto tal. Antes de representarem uma suposta realidade, as imagens fazem referências às próprias imagens – ao mesmo tempo passadas e presentes, nessa espiral de coalescência infinita. Se muitos dos falsos documentários não chegam a propor uma descrição cristalina, eles, pelo menos, negam a descrição orgânica. Em *Opération Lune*, por exemplo, há uma coexistência do real com imaginário, da verdade com a mentira, sem que se estabeleça uma relação de hierarquia. Nós, os espectadores, não sabemos qual a fronteira entre uma instância e outra.

Algumas experiências, como o cinema verdade de Jean Rouch, conseguem construir uma descrição cristalina, na medida em que o atual e virtual estão trocando de posição o tempo todo. Em *Crônicas de um verão* (1960), Rouch e Morin concebem um filme em que são, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos, quando deixam a posição confortável detrás da câmera e passam para frente dela. Essa perspectiva participativa dos diretores borra a concepção de um objeto preexistente, que existe independentemente da câmera, e que seria passível de uma descrição orgânica. Nessa nova condição, o objeto se constrói junto com o filme, internamente a ele. Essa experiência é radicalizada em *La pyramide humaine* (1961), quando Rouch decide pedir para alunos de uma escola se autorepresentarem tornando o racismo latente em um comportamento evidente.

A partir desse pressuposto, as situações experienciadas foram criadas para o filme e não ocorreriam dessa mesma maneira em outras circunstâncias. Aqui as dualidades – real *versus* ficção, verdade *versus* mentira – não se relacionam hierarquicamente, mas sim através de uma coexistência indiscernível.

A própria concepção de verdade, no cinema de Rouch, está atrelada ao processo de colonização. Se opor à verdade, não é se opor ao verdadeiro, mas ao discurso dominante, produzindo uma função fabuladora dos dominados. O chamado cinema-verdade questiona o processo de dominação quando passa a criar outras verdades.

Deleuze se baseia na obra de Nietzsche para desenvolver o conceito de *falso*. Ao recusar o conceito de verdade, Nietzsche não vai simplesmente para o lado oposto, ele busca superar a dualidade verdade/aparência, da maneira como ela é colocada pela metafísica. O próprio conceito de verdade surge a partir da necessidade de vida em sociedade, ou seja, a formulação de designações uniformemente válidas e obrigatórias que compõem a vida em comum, para que a “guerra de todos contra todos” desapareça do mundo. (NIETZSCHE, 2014, p. 63)

Assim, o impulso à verdade não se origina na ideia do *verdadeiro*, mas nas suas consequências relacionadas à vida social comum. Portanto, o mentiroso também está usando as mesmas designações, dentro da dualidade estabelecida, só que com os pólos invertidos.

É também em um sentido restrito semelhante que o homem quer somente a verdade: deseja as consequências da verdade que são agradáveis e conservam a vida;

diante do conhecimento puro sem consequências, ele é indiferente; diante das verdades talvez perniciosas e destrutivas, ele tem disposição até mesmo hostil (Ibid, p. 64)

Quando Nietzsche recusa o conceito de verdade, ele está tentando escapar dessa lógica e não enaltecendo a ideia de falso ou de aparência. Até porque a busca pelo que seria a “verdade pura” é ingrata, já que o processo do conhecimento passa pela linguagem e portanto estabelece a relação entre os humanos e as coisas, metáforas antropomórficas que organizam o “nosso” mundo, mas não “o” mundo em si. Mesmo quando acreditamos saber algo da coisa em si, nos restringimos a metáforas construídas por nós mesmos.

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após, longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, modas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas (Ibid. p.66).

O processo de construção da verdade como um conceito a ser alcançado é um mecanismo antropomórfico de reduzir o mundo ao universo humano. O homem é tomado como medida de todas as coisas e o erro, de acordo com Nietzsche, é trocar as metáforas pelas coisas mesmas, ou seja, a verdade se reduz ao processo de antropomorfização do mundo, carregando consigo uma carga valorativa muito grande, julgando a todos a partir desses parâmetros. Por isso, Nietzsche vai negar o mundo

verdadeiro, construído sob essas metáforas, mas como ele está colocando as questões em outros termos, já que o objetivo é ir além da dualidade, ele vai negar também o mundo aparente. Com o fim de um dos elementos, a dualidade deixa de fazer sentido.

Nesse sentido, a potência do falso na arte possibilita uma liberdade de criação inviável dentro de uma perspectiva moral. Deleuze diz que a narração falsificadora escapa do sistema de julgamento a que narração orgânica ainda se refere. Para ele, a *nouvelle vague* rompeu com a forma de verdade para substituí-la por potências da vida e, sugere ainda, que Orson Welles foi o cineasta que sempre lutou contra o sistema de julgamento a favor do afeto. *Verdades e mentiras* é o exemplo mais contundente porque trata de um personagem falsário da arte, sendo que a própria construção filmica se baseia em uma narração falsificadora. Há uma sobreposição de falsos que desmonta qualquer tentativa de julgamento de um personagem polêmico, ao mesmo tempo bandido e artista.

Conclusão

O conceito de potência do falso abre um leque enorme de possibilidades para a produção de documentários, já que retira o caráter de oposição entre algumas dualidades. O rompimento com a perspectiva platônica de uma divisão entre mundo sensível e mundo aparente gera novas formas de articulação entre imagens e sons.

Os documentários sempre estiveram atrelados à vontade moral, na medida em que constroem um discurso fundado na vontade de verdade. A própria construção do devir ético-estético-técnico dos documentários, desde o início, atrelada à ideia de indexação pressupõe essa vontade. Como lembra

Nichols (*ibid.*), “esperamos nos envolver com filmes que se envolvem com o mundo”, mas é importante refletirmos que tipo de envolvimento é esse. Seguindo essa lógica, trata-se do envolvimento verdadeiro, já que todo o processo de legitimação passa por essa instância. Os documentários são, antes de mais nada, tribunais de justiça, locais onde a vontade moral aflora e aponta.

Os falsos documentários deslocam o devir ético-estético-técnico ao desfazer a oposição verdade/mentira, rompendo, portanto, com a perspectiva de indexação ao mundo histórico. O que se abre a partir de então é uma potência criadora que escapa da vontade moral.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, vol. 1. Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo** (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Dois Regimes de Loucos.** São Paulo: Editora 34, 2016
- MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. **Documentiras e fricções: o lado escuro da lua.** Revista Galáxia, São Paulo, nº 10, p. 11-30, dez. 2005.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papyrus, 2005
- NIETZSCHE, Friedric. **Sobre verdade e mentira no sentido extramoral.** In: Obras incompletas. São Paulo: Editora 34, 2014
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006
- ROSCOE, Jane; HIGHT, Craig. **Faking it: mock-documentary and the subversion and factuality.** Manchester: Manchester University Press, 2001

Recebido em 2016-11-15
Publicado em 2017-08-04