

## **Figuras da imersão visual do espectador na imagem: a construção dos “lugares de experiência” nas práticas documentais contemporâneas**

---

## **Figuras de inmersión visual del espectador en imágenes: la construcción de los “lugares de experiencia” en las prácticas documentales contemporâneas**

---

## **Figures of the beholder’s visual immersion in pictures: the construction of ‘places of experience’ in contemporary documentary practices**

---

*Andrea França Martins*<sup>1</sup>

*José Benjamim Picado Sousa e Silva*<sup>2</sup>

*Consuelo da Luz Lins*<sup>3</sup>

**Resumo** *O texto pretende analisar questões relativas ao papel da espetatorialidade associado às funções documentais de certos regimes da imagem na cultura visual contemporânea. Examinando o caso do fotojornalismo e do cinema documentário mais recente, pretende-se destacar o modo de construção dos “vetores de imersão” das imagens e o “princípio do testemunho ocular” que permeia algumas destas práticas documentárias, de modo a identificar nelas a*

<sup>1</sup> Doutorado em comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Professora do departamento de comunicação e do programa de pós-graduação em comunicação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil; afranca3@gmail.com.

<sup>2</sup> Pós-Doutorado pela Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne. Doutorando em Comunicação. Professor-adjunto na Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, RJ, Brasil; jbpicado@hotmail.com.

<sup>3</sup> Pós-Doutorado pela Universidade de Paris 3, Sorbonne Nouvelle. Doutorando em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França. Professora da escola de comunicação e do programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil; consuelolins@gmail.com.

constituição de um “lugar de experiência” visual que define suas significações na cultura contemporânea.

**Palavras-chave:** *Espectatorialidade; Testemunho visual; Fotojornalismo; Cinema documentário*

**Resumen** *El artículo se propone examinar algunas cuestiones relativas al papel de las funciones de la espectatorialidad asociados a ciertas funciones de la imagen documental en la cultura visual contemporánea: examinamos el caso del fotoperiodismo y del cine documental más reciente, teniendo por objetivo resaltar en este análisis la construcción de los “vectores de inmersión” de las imágenes y el “principio de testimonios presenciales” que impregna algunas de las prácticas documentales con el fin de identificar en estos el establecimiento de un “lugar de la experiencia” que define sus significados visuales en la cultura contemporánea.*

**Palabras-clave:** *Espectatorialidad; Testimonio visual; Fotoperiodismo; Cine documental*

**Abstract** *The paper aims to examine some issues concerning the “beholder’s share” in visual image’s documentary regimes in contemporary culture: examining the case of photojournalism and recent documentary films, we intend to highlight in this analysis the modes of constructing the “immersion’s vectors” of the images, together with the “visual witness principle”, which permeates some of contemporary documentary practices, in order to identify in those the constitution of “experiential places” of the images which defines its visual meanings in contemporary culture.*

**Keywords:** *Beholder’s share; Visual witness; Photojournalism; Documentary cinema*

---

Data de submissão: 14/04/2013

Data de aceite: 02/05/2013

## Práticas documentais e espectralidade

Estabeleceremos aqui algumas observações sobre certas estratégias presentes em diferentes regimes de imagens na cultura contemporânea, em vista do modo como nelas se produz um hipotético “registro documental”, definidor de um universo de obras visuais e audiovisuais. Na amplitude das manifestações destas práticas, destacamos momentaneamente certas implicações históricas e estéticas das relações entre os regimes visuais destas obras e a mobilização dos sistemas de crenças do espectador. No decorrer dos últimos anos, trabalhamos sobre as correlações entre a configuração visual das formas documentárias contemporâneas com as condições da recepção destas imagens, em âmbitos como os do cinema documentário e do fotojornalismo (LINS e MESQUITA, 2008; FRANÇA, 2008; PICADO, 2011).

No primeiro caso, o exame de um segmento da cinematografia documental brasileira mais recente<sup>4</sup> nos confrontou com uma série de deslocamentos produzidos por estas práticas documentais, com respeito a vários de seus supostos limites, como, por exemplo, a dissolução de certas distinções tradicionais entre os estatutos de “ficção” e “documentário” e a problematização de uma questão pouco discutida na criação audiovisual contemporânea, a saber: a crença do espectador diante das imagens do mundo.

No caso do fotojornalismo contemporâneo, este deslocamento afeta o sentido da *intensificação dramática* da representação do acontecimento, aspecto que conferiu a estas imagens uma dimensão mais “canônica” de sua significação: em tal contexto, a função dinamizadora dos gestos, posturas, fisionomias e posições relativas dos corpos vem perdendo a centralidade que exerceu, cedendo espaço a outros sentidos da participação sensorial e afetiva do espectador – por sua vez, mais ligados a certo minimalismo da apresentação dos eventos.

Outro aspecto de interesse de nossas observações anteriores diz respeito ao modo como a inclusão do espectador nos regimes da imagem

<sup>4</sup> *Juízo*, de Maria Augusta Ramos (2007), *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho (2007), *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci (2006) e *Santiago*, de João Moreira Salles (2007), entre outros.

documental passa pela construção dos vários posicionamentos do testemunho visual: isto implica tanto a produção e explicitação dos “dispositivos” da interação do cineasta e seus personagens pelo recurso da voz em *off*, pelo estabelecimento do protocolo conversacional (LINS, 2011) ou pela constituição de uma “cenografia documental”, por meio de uma concepção “topográfica” dos espaços da filmagem (FRANÇA, 2009) ou, no caso do fotojornalismo, pela constituição dos “vetores de imersão” pelos quais a imagem pode instaurar as várias dimensões de sua experiência como aspectos de um testemunho vicário da cena (PICADO, 2011).

Em todos estes momentos, ainda que a “parte do espectador” e o sistema de crenças e pressupostos que lhe são inerentes tenham sido tematizados, nossa atenção se dirigiu mais às estratégias e aos dispositivos, como se o sujeito desta recepção apenas se deixasse implicar, nas condições próprias a cada um dos dispositivos constituídos na imagem. De nossa parte, gostaríamos de lançar vistas a este “lugar de experiências”, como elemento central da análise das práticas documentais por meio das imagens do fotojornalismo e do cinema contemporâneo.

Por um lado, em boa parte dos materiais com os quais temos trabalhado, ainda se preserva um parâmetro sócio-histórico da identificação das personagens e das situações privilegiadas do tratamento documental: no fotojornalismo, por exemplo, predominam aspectos do acontecimento (sua significação histórica, seus índices espaciais) e de sua apresentação (o caráter público ou tipológico de suas personagens); a um mesmo título, no cinema documentário, identificamos as chaves socio-históricas das escolhas temáticas (certa concepção das ordens sociais em voga), assim como no modo de caracterizar a ambientação das situações filmicas (tratando espaços que significam instituições: a sala do júri, a prisão, a escola), ou a sobrevivência das distinções sociais em outros contextos espaciais (a mansão dos patrões, a sala do teatro).

Por outro lado, há neste universo das práticas documentais transformações mais importantes das quais gostaríamos de tratar, daqui em diante: trata-se do fato de que o sentido destas práticas revela outra disposição em face do mundo – que podemos qualificar genericamente como sendo uma “atitude estética”, tanto a do cineasta/fotógrafo quanto aquela

do espectador. Uma atitude que se traduz em momentos em que o documentarista/fotógrafo suspende seus esquemas de ação e reação diante daquilo que o afeta e faz uma espécie de “parada” sobre uma cena, uma imagem, uma temporalidade, que não são aquelas contidas nas práticas documentais dominantes.

Encontramos esta inclinação de um modo de estar *em face das coisas* na maneira como certa iconografia do fotojornalismo manifesta um desgosto pela noção da proximidade sensacional – proximidade esta que promoveria formas degradadas de compassionalidade. Exemplos desta situação são algumas das imagens recentemente premiadas pelo *World Press Photo* (maior láurea do fotojornalismo mundial): como o prêmio atribuído em 2009 ao fotógrafo italiano Pietro Masturzo e seu ensaio visual sobre o processo eleitoral no Irã naquele mesmo ano. No contexto da série em que se inscreve esta imagem laureada, manifesta-se certa fuga à ideia de que o rosto humano seja o lugar preferencial da manifestação da repercussão entre fotografia e espectralidade: em seu posto, emerge um sentido de permanência e de indeterminabilidade, associado à paisagem e à quase insignificância aparente da presença humana na imagem.

Em certos filmes documentários contemporâneos, encontra-se este mesmo *ethos* da imagem; na forma eles deslocam-se da excessiva caracterização dos sujeitos de seus filmes para introduzir um modo de compreender a realidade, numa atitude mais livre de pressupostos e de saberes críticos: aqui se destacam especialmente os trabalhos de Cao Guimarães, em obras como *Da janela de meu quarto* (2004) e *Andarilho* (2007), Sandra Kogut com *Um passaporte húngaro* (2003), Lucas Bambozzi com *Do outro lado do rio* (2004), Roberto Berliner com *Afinação da interioridade* (2001) e mesmo Eduardo Coutinho, em *Um dia na vida* (2010).

Na decorrência das novas situações audiovisuais criadas por estes filmes e fotografias, há outro gênero de envolvimento (sensorial e emocional; reflexivo e moral) na interação promovida destas imagens com o testemunho, que nos interessa explorar aqui. Este modo da imagem lançar o lugar do espectador – como um “lugar de experiência” – con-

fere uma qualidade especial a este universo visual, dificultando tanto o acesso aos princípios de sua significação quanto à mediação dos discursos sobre condicionantes socio-históricas destes espaços e corpos. Experimentar estas práticas, no regime proposto por estas imagens, nos leva a aceitá-las como estando em algum grau de conexão com um sedimento da realidade, pois a interação em que elas nos lançam se define como uma *experiência estética de imersão* (Figura 1).

Precisamente por isto, desejamos fazer um deslocamento momentâneo do tratamento que vínhamos dando a estas questões, para pensarmos um aspecto especial da relação entre estas práticas da imagem: sua conexão com a produção de formas distintas de um *estar em presença* da imagem e os pactos possíveis que tudo isto implica com a instância espectral. Para nós, este elemento da relação das imagens com a recepção é pouco abordado pelas análises das formas documentais, mas precisa ser trazido ao primeiro plano com urgência. Por isso, nos fixaremos no problema da produção deste sentido de “imersão” ou de “absorção” na/pela imagem, central na criação dos efeitos pelos quais podemos restituir as práticas documentais a um aspecto de sua centralidade na cultura visual de nossos dias. Para alcançarmos estas questões devida-



**Figura 1.** Cao Guimarães, *Da janela do meu quarto* (2004).

mente, faremos uma aproximação argumentativa, a partir dos seguintes pontos de discussão:

- a relação entre imersão e o “princípio do testemunho ocular”, no fotojornalismo e cinema documentário;
- o recurso imersivo/absortivo como elemento de caução na experiência estética da ficção audiovisual;
- a imersão como eixo articulador das relações entre documentário e artes plásticas.

### **O testemunho pela imagem e as crenças do espectador**

Um destes aspectos que concorre para o estabelecimento de uma posição de testemunho da imagem é derivado daquilo que resulta do arresto feito à animação dos temas visuais, sobretudo quando deste gesto de parada emergem as figuras da expressividade somática, das posições relativas entre corpos, objetos e espaço, e que servem à produção de um sentido fortemente dramático da representação pictórica na fotografia (PICADO, 2008).

O historiador da arte E. H. Gombrich argumenta sobre as relações entre a representação pictórica do espaço e o sentido do testemunho que ela é capaz de instaurar na relação com o espectador: os princípios geométricos da construção dos ambientes de um drama visual não concernem apenas à consistência da relação entre quadro e realidade, mas sobretudo ao apelo que dirige ao espectador, com respeito à ordenação pictórica do acontecimento. O “princípio do testemunho ocular” se enuncia, portanto, como uma regra da composição do espaço pictórico que seleciona para a representação apenas aquilo que puder ser visualizado, num determinado instante, de certo ponto de vista: ao analisar o emprego do enunciado deste princípio, na análise de um quadro de Rafael, Gombrich o assume como uma regra “negativa”<sup>5</sup> (ou seletiva) da representação pictórica de acontecimentos dinâmicos.

<sup>5</sup> Mais adiante, na terceira seção deste texto, discutiremos o modo como Gombrich considera também uma regra “positiva” do mesmo princípio, em circunstâncias outras da produção do testemunho pela imagem.

Não há nenhuma dúvida em minha mente de que um trabalho como *São Paulo pregando em Atenas* pode ser melhor compreendido como uma aplicação do princípio do testemunho ocular. Note-se uma vez mais como o artista nos torna participantes da cena momentânea na qual o apóstolo de Cristo se endereçava à elite dos filósofos pagãos. Devemos nos vislumbrar sentados nos degraus invisíveis externos ao quadro, mas a imagem não nos mostra nada que não possa ser visto de um ponto a uma distância dada, distância esta que pode ser trabalhada matematicamente, mas que nós sentimos instintivamente. É esta consistência que os historiadores da arte gostavam de descrever como “a racionalização do espaço”. (GOMBRICH, 1982, p. 255-256).

No caso do cinema documentário contemporâneo, esta questão do espaço da representação assume aspectos variados, por vezes até contrários ao da naturalização pictórica do testemunho no fotojornalismo: em filmes como *Jogo de cena* e *Juízo*, chama-nos a atenção, por exemplo, o modo como ali se constitui um dispositivo de inscrição de uma *cena dentro da cena*, atribuindo a seus respectivos espaços da representação (a cena teatral, o próprio cinema, o tribunal) o fundamento de uma função social que legitima cada um destes lugares.

Se na representação existe, ao mesmo tempo, uma cena para uma sala, um ator para um espectador, personagens para sujeitos singulares, uma imagem para uma coisa, esta topografia da cena pode supor um “lugar calculado” de onde se observam as coisas, um diálogo “entre a geometria e o teatro”, um corte, como afirma Barthes ao examinar a cena clássica, mas pode supor também uma espécie de “espetáculo giratório” que coloque às avessas os mundos fechados da cena e da sala (BARTHES, 1984, p. 81). Interessa, em ambos os casos, que esta topografia da cena construa sempre uma relação e, nestes filmes, ela se atualiza ao tornar sensíveis as relações de poder, de cognição e de subjetivação em jogo – do cinema, do teatro e da justiça.

Tais estratégias – técnicas, espaciais, temporais, visuais, sensitivas – tanto determinam quanto também são determinadas pelo próprio efeito que se quer produzir. No caso de *Jogo de cena*, Eduardo Coutinho monta um dispositivo do teatro/cinema, no qual atores e personagens

espelham-se respectivamente, em reflexos indiscerníveis que não só chacoalham as evidências do sensível como mostram que toda *mise-en-scène* é um fato social, “talvez o fato social principal” (COMOLLI, 2004, p. 211). Em *Juízo*, por seu turno, é a cena do tribunal da justiça que – filmada por Maria Augusta Ramos em contraplano por atores de comunidades carentes em substituição aos réus – direciona para uma experiência outra, em que os primeiros passam a dublês ou repetições *ad infinitum* da precariedade dos meios no Brasil, da escassez de possibilidades, de um passado que pode se repetir, portanto presente e futuro, todos misturados em um espelhamento social e imagético indiscernível (Figura 2).

No caso de Eduardo Coutinho, o próprio título de *Jogo de cena* sugere um destes outros aspectos de sua significação: Coutinho convidou atrizes para interpretar mulheres com quem já havia conversado e faz uma articulação inesperada entre esses vários depoimentos; dissolve distinções entre o que é encenado e o que é real, e produz mudanças ao longo do filme na forma de o espectador se relacionar com ele. Se diante das atrizes conhecidas somos tentados, inicialmente, a julgar seu desem-



**Figura 2.** Maria Augusta Ramos, *Juízo – o maior exige do menor* (2007).

penho, com o passar do tempo o filme nos retira desse lugar e propicia outro tipo de experiência – a de compartilhar com atrizes talentosas e reconhecidas angústias e dificuldades inerentes à encenação de personagens reais.

Aquilo que é da ordem do “autêntico”, do “verdadeiro”, do “espontâneo” – adjetivos que acompanharam a recepção dos documentários do diretor (e que dizem respeito à função particularmente “testemunhal” de Coutinho diante das falas de seus personagens) – se estilhaça. A incerteza se espalha pelo filme (reforçando a ênfase de que Coutinho dá à dimensão da fabulação e da “encenação de si” que concede a seus personagens) e atinge famosos e anônimos: não sabemos ao final a quem pertencem as hesitações e os silêncios de Andréa Beltrão e Fernanda Torres – se às atrizes ou às personagens que reinterpretam. Perdemos o controle sobre o que é ou não encenado e os indícios de que o filme está nos “enganando” nos fazem entrar, paradoxalmente, ainda mais no jogo proposto. Emocionamo-nos duas vezes com o mesmo caso, já sem querer saber qual das mulheres é a “verdadeira” dona da história.

Neste aspecto da relação com as crenças que sustentam o testemunho das imagens, o caso do fotojornalismo merece exame em separado, de um tipo que nos permita entender os regimes nos quais a imagem faz implicar na sua manifestação mais concreta os lugares actanciais (“de experiência”) dos espectadores aos quais ela se destina. O caráter veriditivo desta implicação existencial – como definidor da imagem fotojornalística – deve ser valorizado na sua dimensão propriamente “pragmática”: não tanto pelo que *mostra* de seus elementos, de maneira a se fazer entender, mas pelo que *faz* para tornar compreensível a relação comunicacional que propõe instaurar.

Tudo isto tem a ver com a ideia de como as imagens de acontecimentos trabalham com o sistema de crenças socialmente dominante (MICHAUD, 2002), mas também com os problemas decorrentes das *pretensões de historicidade* que se vinculam a esta produção de acontecimentos – por sua vez derivada dos valores de testemunho que estas imagens pareceriam possuir enquanto carga semântica: na comparação com o modo como o documentário contemporâneo faz deslocamentos

e quebras eventuais desta relação com a recepção, o fotojornalismo mais “canônico” exercita esta mesma função de mediação com a recepção, na perspectiva inversa de um reforço de sua própria condição de mediação discursiva da atualidade histórica; se o cinema documentário *produz* deslocamentos nas crenças do espectador, a *gestão mediática do acontecimento* no fotojornalismo assume uma dimensão *reprodutiva* de certas ordens sociais da comunicação do histórico.

Quando pensamos em algumas destas imagens mais clássicas de um cânone da cobertura visual de acontecimentos (a famosíssima imagem de Eddie Adams sobre a execução de um rebelde *vietcong*, nas ruas de Saigon, em fevereiro de 1968, por exemplo), há que se considerar também que este testemunho “objetivo” que a imagem promove tem algo a ver com a frontalidade da apresentação da cena e a correta exploração dos limites do plano visual da imagem para ofertar o acontecimento – aspectos estes que veremos coligados, mais adiante, com as variáveis de “teatralidade” da apresentação dos temas da representação do acontecimento: ora, tudo isto também se correlaciona com o modo como certos historiadores da arte e da fotografia documental definem como aspectos de uma “estilística documental” da fotografia social, em Walker Evans e August Sander (CHEVRIER, 2001; LUGON, 2001).

### **Do “princípio do testemunho ocular” aos “vetores da imersão visual”**

Há outra ordem de questões que são evocadas pela noção de que a imagem pode servir à produção de um sentido testemunhal e que são devidas a outros tipos de condicionantes de sua apresentação. O próprio Gombrich as menciona, quando evoca este mesmo princípio, a partir de outra regra da produção do testemunho pela imagem, definida como “positiva”: estamos falando aqui do que ocorre quando muitos dos aspectos objetivos que nos ajudariam a definir o testemunho ocular se perdem, por razões variadas, todas ligadas à intensificação de alguma condição de sua apreensão (movimento, distância, luminosidade, entre outros).

Em tais condições, o testemunho que a imagem oferece traduziria a circunstância específica na qual a visualização se coligaria ao registro testemunhal, deslocando o eixo de sua compreensão das condições objetivas de seleção aspectual que se oferecem a um espectador – na medida em que ele se coloque na posição adequada para experimentá-la: em seu lugar, emerge aquilo que Gombrich designará como um “testemunho subjetivo” por meio da imagem, no qual as condições próprias da localização do olhar são guiadas pela intensificação de certas variantes da visualização –, tais como iluminação, condições atmosféricas, cor, textura, contrastes dos objetos com as redondezas, entre outros (GOMBRICH, 1982).

É neste ponto que somos conduzidos para uma dimensão do testemunho que emerge das experiências de “imersão” ou “absorção” pela imagem: se o cinema documentário trabalha mais intensamente com estas questões (o que é reforçado por certas tradições do gênero, como o cinema direto, “de observação” de Frederick Wiseman), a imagem fotojornalística não se furta em exibir igualmente alguns índices desta mesma virada para a subjetividade dos regimes espetatoriais. Um aspecto deste deslocamento é, como já vimos, o fato de que na promoção desta imersividade se implica uma dissolução das fronteiras entre a função documental das imagens e o recurso a certos dispositivos ficcionais, por exemplo: a destabilização dos sistemas de crenças espetatoriais no cinema documentário e no fotojornalismo contemporâneos envolve o recurso a certos *sistemas de absorção* do espectador nos “lugares de experiência” constituídos pela imagem.

Neste último aspecto, a implicação do acontecimento reportado pelo fotojornalismo e pelo cinema documental aos modos de construção da posição do espectador em relação aos fatos resulta num sentido de atualidade destas práticas que as manifesta enquanto parte de um regime mais “poético” de sua significação: com isto, queremos estabelecer que a questão da produção discursiva de base das práticas documentais envolve a correlação destas imagens com certos processos de “reativação mimética” – próprios à economia cognitiva da experiência ficcional – e que certos autores associam aos poderes representacionais dos dispositi-

vos fotográficos e cinematográficos, em especial na instauração de um mundo visual “quase natural” (SCHAEFFER, 1999).

Mas, se – no caso do fotojornalismo – esta questão dos poderes imersivos da imagem é um elemento da promoção de certo desejo de *mediatização visual do histórico* (que acaba por naturalizar as pretensões veriditivas da cobertura visual de acontecimentos), o caso do cinema documentário é completamente outro: o vetor absoritivo destas imagens está a serviço de uma dinâmica que sinaliza para as relações entre o sentido testemunhal da experiência do espectador e os arcanos de uma experiência estética de participação, que possui raízes profundas na história da arte, por exemplo. Na reflexão de um crítico como Michael Fried, este é um problema associado ao modo como a crítica de arte setecentista se reposiciona em relação ao primado da “teatralidade”, característico da pintura de gênero – em especial na arte do retrato. (FRIED, 1980).

Neste contexto, a importância que os temas absoritivos da pintura setecentista dos salões parisienses assume para Diderot faz emergir em seus escritos uma avaliação do caráter predominantemente “teatral” da pintura que antecede aquela de Greuze e Chardin: em meados do século XVIII na França, o retrato requeria a exposição de um modelo ao olhar do público, por meio de uma apresentação de seu caráter e posição social e política (por exemplo, pela frontalidade da personagem, olhando diretamente para o espectador); a pressuposição deste modo da exibição inscrevia à representação do retrato um caráter de artificialidade teatral, que tornava este gênero duvidoso aos olhos de muitos críticos, sobretudo Diderot. Na pintura de temas absoritivos (que começa a emergir nos salões parisienses, a partir de 1767), emerge um “primado da absorção”, em contraste ao da “teatralidade”: o resultado desta maneira de tratar o retrato em que os personagens são apresentados como se estivessem imersos em pensamentos e ações, indiferentes ao modo como são percebidos parece implicar uma relação especial entre o modelo retratado, o quadro e seu observador.

Sem entrarmos no mérito específico destas questões relacionadas a problemas da história da arte, interessa-nos recuperar a relação entre o sentido de imersividade e a valorização da espetatorialidade no contex-

to do cinema documental contemporâneo. Mas, para este fim, precisamos nos deslocar para o exame de certos casos concretos, adiantando que neles enxergamos o modo como o “lugar de experiência” assume uma densidade que está muito próxima dos deslocamentos que caracterizam a experiência da arte contemporânea, por exemplo.

### **O que há de documental na imagem absoritiva**

O próprio Michael Fried destaca em uma obra como *Zidane, um retrato do século XXI* (2006), de Douglas Gordon e Phillippe Paeno (Figura 3) –, o modo como a promoção desta imersão já traz consigo o signo de um particular regime de espetatorialidade que os dispositivos fílmicos de base, de alguma maneira, pretendem emular: trata-se da experiência visual de acompanhar em tempo real todos os detalhes da movimentação do jogador francês Zinedine Zidane, no decorrer de uma partida de futebol entre o Real Madrid e o Villareal. A partir da seleção das imagens produzidas por cerca de 17 câmeras espalhadas por vários pontos do estádio Santiago Bernabeu, somos jogados a um tipo de situação do acompanhamento de um evento desta espécie que guarda algumas similaridades com o modo habitual de ver um jogo de futebol pela televisão, mas que, ao mesmo tempo, reposiciona certos aspectos desta mesma experiência mais familiar da visão do evento.

Ainda que a absorção em que o jogador é apresentado possa indicar certo distanciamento entre o desenvolvimento de suas ações no jogo e as condições em que ele é observado, Fried destaca que é virtualmente impossível desconsiderar esta relação da imersão em que Zidane se en-



Figura 3. *Zidane, um retrato do século XXI* (2006).

contra e aquela que as imagens promovem, na relação com os 80 mil torcedores que o acompanham (sem contar com aqueles a quem a experiência do filme se destina mais imediatamente). Nestes termos, o documentário de Gordon e Paeno serve a Fried para recolocar em termos mais precisos certas afirmações pelas quais ele pareceu implicar, nas considerações sobre a pintura de gênero setecentista, a dissociação entre a emergência dos temas absorptivos e a pressuposição de uma radical ausência da espectadorialidade.

De qualquer forma, estamos no reino da “observabilidade” [to be seenness], que retorna como uma vingança. E, no entanto, a certeza do espectador no total envolvimento do grande atleta durante a partida não é abalada. Ao contrário, o filme desnuda uma relação, até então não tematizada, entre absorção e observação mais precisamente, entre a representação convincente do estado de absorção e a aparente consciência de estar sendo observado – no contexto das artes, uma relação que já não é mais simplesmente de oposição ou complementaridade, mas que permite uma sobreposição inimaginável para Diderot. (FRIED, 2010, p. 186).

Da mesma maneira, no documentário brasileiro contemporâneo também se produzem estes deslocamentos sobre os regimes espetatoriais, e que caracterizam o tipo de imersão que torna reconhecíveis os “lugares de experiência” destas imagens. A predileção pelos temas absorptivos é um traço de certos filmes do artista mineiro Cao Guimarães, por exemplo. Estes trabalhos se constituem em meio a diferentes domínios e dispositivos artísticos, utilizando-se de elementos retirados de todos eles: passam de um suporte a outro, de um tipo de exibição a outro, circulam em diferentes festivais e instituições, não possuindo um espaço exclusivo de atuação; a análise deste trabalho impõe grandes desafios, já que supõe uma multiplicidade de práticas, de tradições, de espaços de exibição e de circulação.

Por motivos como estes, a exposição *Passatempo*<sup>6</sup> marca bem esta trajetória: pela primeira vez o artista reúne em uma exposição individual

<sup>6</sup> Esta exposição aconteceu na Galeria Nara Roesler, em São Paulo, entre os dias 22 de julho a 28 de agosto de 2012.

instalações em vídeo, fotografias e, como obra principal, *Otto*, um longa metragem de 70 minutos, que pôde ser visto em sessões contínuas, em uma das salas da galeria, especialmente adaptada para a projeção. No contexto geral da exposição, o artista explora cores, linhas, texturas, formas, a vida miúda, as linhas do horizonte, os movimentos, as durações, reorganizando essa matéria plástica por meio de recortes incomuns. São trabalhos que tornam visível a potência sensível do mundo que até então não nos dávamos conta, não conseguíamos ver. O que há em comum em todos eles é uma sensação de *suspensão temporal*, uma interrupção do tempo cronológico, uma pausa na “normalidade” cotidiana, suspensão que acomete personagens, insetos, coisas, paisagens, e também espectadores.

Neste contexto, talvez seja o vídeo *Sem hora*, exibido logo no início da exposição, que expresse com mais acuidade esse efeito temporal, já sugerido em seu próprio título. Trata-se de um plano-sequência de sete minutos, no qual vemos um casal de pescadores de costas, a uma boa distância um do outro, diante de um rio. Estão juntos, são companheiros no que fazem, mas a pescaria de um não atrapalha a do outro – uma bela visão de casal. Nessa situação, pescar propriamente, conseguir um peixe, é o que menos importa. O que vale é aquilo que a pesca proporciona aos pescadores: ter outra relação com o tempo e com o que os cerca. É uma cena plácida e quase sem movimento, uma imagem-tempo sem finalidade maior; não há ansiedade nesses personagens, apenas um estar-ali, de “corpo presente”.

Na conclusão deste ensaio (que, a um tal título cumpre menos a função de um arremate da argumentação do que o de uma proposição de certas linhas de força para os pontos futuros desta configuração visual do testemunho nas práticas documentais contemporâneas), arrecadamos finalmente alguns aspectos da dinâmica destas matrizes plásticas da localização da experiência imersiva pela imagem, para introduzirmos certos problemas, sobretudo relativos a duas grandes frentes de questões: em primeiro lugar, uma reflexão sobre os modos de pensar a questão dos regimes documentais da imagem (como constituintes das diferentes

estratégias que demarcam o fotojornalismo e o cinema documental contemporâneos), a partir de sua retomada pelos “lugares de experiência” que as imagens propõem, relativos aos princípios do “testemunho ocular” e o dos “vetores de imersão”.

Outro aspecto importante desta discussão concerne às tendências de “esvaziamento” da intensidade emocional e sensacional, associadas à representação dos acontecimentos – aspecto este que deriva de nossa observação às últimas premiações do *World Press Photo* e a certas tendências da aproximação entre formas documentais e artes plásticas, no cinema mais recente: notamos aí uma sugestiva tensão entre a reiteração das figuras canônicas da representação do acontecimento na história do fotojornalismo, de um lado, e o exercício frequente de certa “fuga” intencional destas mesmas figuras, na direção de uma “fotografia dos tempos vazios” (na expressão de Raymond Depardon); no caso do cinema documentário, este movimento sinaliza também para um tipo de deslocamento com respeito às figuras da alteridade, como elementos centrais da tematização do cinema documental, trazendo ao centro da atenção deste *ethos* imersional aqueles elementos da vivência mais desacelerada, própria a certas situações visuais, e que aproximam a cena documental das estratégias absorptivas da instalação, na arte contemporânea.

## Referências

- BARTHES, R. Diderot, Brecht e Eisenstein. In: *O óbvio e o obtuso* (trad.). Lisboa: Edições 70, 1984.
- CHEVRIER, J. F. Walker Evans et la question du sujet. In: *Communications*. n. 71, 2001. p. 63, 102.
- COMOLLI, J. L. *Voir et Pouvoir*. Paris: Verdier, 2004.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LINS, C. Le film-dispositif dans le documentaire brésilien contemporain. In: *Cinémas*. n. 22/1, 2011. p. 93, 104.
- FRANÇA, A. O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. In: *Revista Famecos*. n. 36, 2008. p. 91, 97.

- \_\_\_\_\_. É possível conhecer a estória toda? Variações do documental e do tribunal nas imagens contemporâneas. In: FURTADO, B. (Org.) et al. *Imagem contemporânea*. vol II, 2009. p. 215, 233.
- \_\_\_\_\_. Cinema documentário e efeitos do real na arte. In: MIGLIORIN, C. (Org.) et al. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- FRIED, M. *Absortion and Theatricality: painting and beholder at the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. Absorto na ação. In: *Novos Estudos*, n. 37, 2010. p. 181, 191.
- GOMBRICH, E. H. Standards of Truth: the arrested image and the moving eye. In: *The Image and the Eye*. London: Phaidon, 1982. p. 244, 277.
- LUGON, O. *Le Style Documentaire: de August Sander à Walker Evans*. Paris: Macula, 2001.
- MICHAUD, Y. Critiques de la crédulité. In: *Études Photographiques*, n. 12, 2002. p. 110, 125.
- PICADO, B. Le Temps des Gestes et l'Arrêt sur l'Image dans le Photojournalisme: entre la rhétorique corporelle et le *pathos* iconique. In: *Image & Narrative*. n. 23, 2008. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/picado.html>>. Acesso em: 3/4/2013.
- \_\_\_\_\_. Sentido visual e vetores de imersão: regimes plásticos da implicação do espectador no fotojornalismo. In: *Galaxia*, n. 22, 2011. p. 53, 66.
- \_\_\_\_\_. Assinaturas do instante: causalidade, geometria e expectância como marcas estilísticas no fotojornalismo e na fotografia documental (Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger). In: *Revista Fronteiras*, n. 15, 2013. p. 54, 65.
- SCHAEFFER, J. M. *Pourquoi la fiction*. Paris: Seuil, 1999.