

Máquinas retóricas livres do documentário Ciberativista

Bráulio de Britto Neves

Doutorando, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

brauliobrittoneves@yahoo.com.br

Resumo: Completa-se uma década da publicação dos documentários pioneiros do movimento ciberativista. Estes documentários representam uma nova inflexão no documentário, por prefigurarem de novas formas de pertencimento às enunciações documentárias, que pretendem criar relações horizontais entre enunciadores, atores sociais e enunciatários. A poiese de contrapúblicos, antes ensaiada de maneira fragmentária, se torna um propósito deliberado com o documentário-rede ciberativista.

Palavras-chave: ciberdocumentário, ciberativismo, documentário contemporâneo, Seattle.

Resumen: Hace una década que se inició la publicación de documentales pioneros del movimiento ciberactivista. Estos documentales representan un nuevo punto de inflexión en el documental, prefigurado por nuevas formas de pertenencia al enunciado documental, cuyo objetivo es crear relaciones horizontales entre enunciadores, actores sociales y enunciatarios. La poiesis de contrapúblicos comenzó de una manera fragmentaria y se convirtió en un propósito deliberado de la red documental ciberactivista.

Palabras claves: ciberdocumental, ciberactivismo, documentales contemporáneos, Seattle.

Abstract: It's been a decade since the publishing of pioneer documentaries of the cyberactivist movement. These documentaries represent a new turning point in documentary, because they prefigure new forms of documentary utterances, which aim the creation of horizontal relationships between enunciators, social actors and enunciatees. The poiesis of counterpublics that began in a fragmentary way, is now a deliberate purpose to the documentary-cyberactivist network.

Keywords: cyberdocumentary, cyberactivism, contemporary documentary, Seattle.

Résumé: La publication des documentaires pionniers du mouvement cyberactiviste a commencé il y a une dizaine d'années. Ces documentaires présentent un nouveau tournant dans le documentaire: ils préfigurent de nouvelles formes d'appartenance aux énoncés documentaires, qui visent à créer des relations horizontales entre énonçant, acteurs sociaux et énonciateurs. La poiesis de contre-publics, qui a commencé de manière fragmentaire, devient un but délibéré du réseau du documentaire cyberactiviste.

Mots-clés: cyberdocumentaire, cyberactivisme, documentaire contemporain, Seattle.

[Este artigo foi produzido a partir da pesquisa “Documentário-rede ciberativista brasileiro 2001-2007”, de minha autoria, atualmente em andamento. Esta pesquisa concerne a produção de tese de doutorado do autor junto ao programa de pós-graduação em Multimeios do Departamento de Cinema (DECINE) do Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do professor Fernão Ramos. Temos com o apoio CAPES/CNPq, através de bolsa de doutoramento concedida a mim desde o final de 2007. Agradeço também à colaboração preciosa de Débora B. Santos, interlocutora a quem devo muitas das inferências a respeito de *This is What Democracy Looks Like*.]



Antes que ela desapareça, ouve-se, em *over*, uma voz feminina distorcida por um megafone. Fala pausadamente para suas palavras serem repetidas por um coro de manifestantes: *a eletrônica da elocução individual desencadeia expressão coletiva – não concorre com ela.*

A tela fica branca, enquanto videogramas dos protestos anticapitalistas de 1999 em Seattle, deslocam-se suavemente para a esquerda sobre o fundo branco como se fossem fotogramas de um filme de *slide*



examinados em uma mesa de luz: *a historicidade proporcionada pelas imagens fotoquímicas é estendida àquela das imagens eletrônicas, porque ambas têm o mesmo propósito.*

“I think that ten years from now... the thing that is gonna be written about Seattle... was not that tear gas bombs were off in every street corner... but that the WTO in nineteen ninenety nine was the birth... of a global citizens movement... for a democratic global economy”: *uma história futura, possível, é narrada, mas apenas para o horizonte de uma década.*

A música, pulsação grave do início de uma composição eletrônica (*drum'n'bass*), aumenta de volume, que, depois de terminada a locução *over*, chega ao máximo, com vários ritmos superpostos: *nesta revolução, dança-se o quanto, como e com quem se quiser.*

Este é o prólogo do ciberdocumentário “Essa é a cara da democracia”, um dos vídeos que inaugura o conjunto retórico ¹ recém-surgido no cinema documentário. O argumento deste artigo é que não apenas se trata de uma constelação estilística “nova”, mas uma que é

¹Esse termo equivale, aproximadamente, às noções de “modos documentários” (Nichols, Bill, *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indianápolis: Indiana University Press, 1991) ou constelação estilística (RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008). A sua formulação deriva-se da abordagem que desenvolvemos em nossa pesquisa, a partir do pragmaticismo peirceano e da pragmática universal, através da qual distinguimos o cinema documentário de outras expressões cinematográficas, analisamos as enunciações documentárias do ponto de vista da sua compreensibilidade e validade, como ações comunicativas, como se verá adiante.

capaz de lançar luzes em ângulos originais sobre a concepção de *documentário*. Nada melhor do que agora, quando se completa aproximadamente uma década desde o lançamento dos *documentários-rede ciberativistas* seminais (*This is What Democracy Looks Like* e *Showdown in Seattle – five days that shook the WTO*) para refletir sobre suas promessas e repercussões.²

A partir destes vídeos, disseminados em grande parte com a contribuição dos voluntários da rede ciberativista global *Indymedia*, as imagens do famoso evento anticapitalista se disseminaram de modo incontrolável através das plataformas telemáticas da internet, pelo correio, em mostras independentes e exposições organizadas por organizações sociais em espaços não convencionais. As particularidades do licenciamento das imagens permitiram que elas elas ressurgissem na esfera pública incorporadas nas mais variadas enunciações audiovisuais. Oito anos depois dos protestos, uma delas merece nossa atenção por seu caráter paradoxal: o filme "inspirado em eventos reais mas cujos personagens são fictícios" *Battle in Seattle* (Stuart Townsend, 2007).

Para atender aos seus propósitos, neste artigo será feito um exame dos arranjos retóricos dessas três obras. A circunstância de que todos são relatos dos "mesmos" propicia identificar as especificidades de cada uma delas: *This is What Democracy*, em sua aproximação com a *videoarte* e o *live cinema*; *Showdown*, com o contexto do vídeo comunitário; e *Battle*, com a estilística do docudrama, do cinema clássico hollywoodiano. Para isso, analisarei os documentários abordando-os como *ações comunicativas* (Habermas, 1979, 1986). Deste modo, uso as diferenças de condições e pretensões de validade entre cada enunciação, para identificar as singularidades das retóricas do documentário, nas condições da esfera pública atual. A discussão sobre os documentários ciberativistas demanda que consideremos, antes: (a) porque a originalidade dos documentários ciberativistas esteve em transpor as condições de correção relacional do fenômeno (as ações do "movimento

²Onze anos depois dos eventos da "Batalha de Seattle", o segundo foi realizado como um documentário em cinco episódios que foram transmitidos via satélite (no canal de acesso público DeepDishTV) em dezembro de 1999. A primeira aparição pública de "This is What Democracy Looks Like" que pude identificar foi no final de 2000, na programação do quarto Festival Internacional de Vídeo e Filmes sobre o Trabalho de Seul (*Seoul International Labour Film and Video Festival*) <http://lnp89.org/4th_SILFVF/eng_main.htm>

de movimentos” contra a globalização corporativa) para as relações prefiguradas entre os participantes das enunciações, (b) os motivos pelos quais essa dimensão escapou a boa parte dos prognósticos dos estudiosos do cinema documentário e (c) como os procedimentos de análise dos documentários como ação comunicativa se ajustam à relevância, outrora negligenciada dos aspectos perlocutórios das enunciações documentárias.

Flashback: Seis anos antes...

Em primeiro de Janeiro de 1994, exatamente no dia da promulgação das leis que criavam a NAFTA (North American Free Trade Agreement), víamos, ouvíamos e/ou líamos os primeiros comunicados do Exército Zapatista de Libertação Nacional, proferidos pelo seu "Subcomandante" Marcos. Neste momento, em que a maioria esperava a comemoração da vitória da globalização neoliberal, ao invés de se confirmar do seu caráter inexorável, são as vozes divergentes que ganham a cena. Surgidas do fundo da selva húmida do sul do México, eram dirigidas não para uma espaço comunicativo nacional ou continental, mas *ao mundo*. Mais exatamente, os neozapatistas enunciam-se – e, ao fazê-lo, constituem-na – para a opinião pública mundial que se descobria através da internet. A anacronia da denominação do grupo político ("Exército de Libertação Nacional") é uma ironia que acentua o contraste com os instrumentos da sua proposta política: uma luta política internacionalista *não-vanguardista e não centralista*.

A estratégia do Exército Zapatista de Libertação Nacional foi cuidadosamente ajustada às novas condições da visibilidade pública trazidas pela relevância que os meios comunicação por redes distribuídas haviam ganho desde o início dos anos 1990, graças a expansão das redes telemáticas.³

³EZLN COMMUNIQUEÉS (1993), "First Declaration from the Lacandon Jungle: EZLN's Declaration of War, Today we say 'enough is enough!' (Ya Basta!)", disponível em: <<http://flag.blackened.net/revolt/mexico/ezln/ezlnwa.html>>. Consultado em 31/05/2010; @@@Coyer 2005; Ruiz, 2005; Garrido e Halavais, 2003.

Primeiro, o EZLN se lançou como *breaking new* na esfera pública massiva, realizando ações armadas táticas, de efeito espetacular: tomadas de cidades no estado de Chiapas, exatamente no dia em que se promulgava o Acordo de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA, em inglês). O acordo de livre comércio – sem livre trânsito de pessoas – da América do Norte era até então a ação de maior sucesso da agenda neoliberal. Graças aos neozapatistas, a agenda mediática foi “sequestrada”, retirando o foco do evento tediosamente previsível que seria mais uma confirmação do “there is no alternative” thatcheriano.

No dia da promulgação da NAFTA, 1º de janeiro de 1994, os guerrilheiros de origem maia – os maias não haviam se dispersado? não estavam extintos? – ocuparam sete cidades da província de Chiapas. Dois dias depois, lançaram uma série de comunicados pela internet, a partir do seu www.ezln.org. Isso, instalou o EZLN como um “sinal parasita” *durável* das comunicações do NAFTA. Nos cinco anos que se seguiram, através da coalizão do “movimento de movimentos” na Ação Global dos Povos, esse ruído se tornaria infernal, fazendo todos os encontros da “governança corporativa global”, (em Seattle, Praga, Genova, Cancún, Miami) serem perturbados por “dias de Ação Global”. Isso durou até que os governos e corporações imperialistas retaliassem a sociedade civil global de maneira drástica, impondo a agenda da “Guerra ao Terror” e colocando na quase-clandestinidade o novo internacionalismo.⁴Introduction: 9/11 Prologue”, in Yuen, Eddie et alii (Editores), *The Battle of Seattle: the new challenge to capitalist globalization, Nova Iorque: Soft Skull Press, 2002, p. 3.*) *O resultado, na visão mais pessimista (como a de Dean, 2008) teria sido a “forclusão” da comunicação política. No entanto os acontecimentos mais recentes – da vitória de Barack Obama, à continuação da articulação internacional entre os ciberativistas – desautorizam tomar esses juízos como definitivos.*

⁴Esse é o diagnóstico soturno de um ativista, no prólogo de um dos livros mais importantes sobre as manifestações de Seattle em 1999: “O espaço político radical que foi aberto pelo movimento anti-globalização foi instantaneamente pulverizado (especialmente nos EUA) e o mundo desde então pareceu ser envolvido numa nova Guerra Fria entre um império Estadunidense vingativo e um pernicioso fundamentalismo islâmico de direita.” (Yuen, Eddie, “

As declarações do “Sub Marcos”,⁵ de prosódia refinada, eram, em questão de semanas, traduzidas para as mais diferentes línguas por simpatizantes espalhados pelo mundo. A mesma figura carismática do revolucionário de cachimbo e máscara “passamontanha” seria explorado como tema de vários documentários independentes, largamente distribuídos e exibidos pelos voluntários ciberativistas. Os neozapatistas, depois de acolher produtores de filmes independentes, que produziram documentários sobre sua luta, vem organizando, com apoio de acadêmicos e midiativistas, seu próprio arranjo de produção de documentários.⁶

Ao invés de centrar sua argumentação sobre a dominação econômica ou étnica, abordam assuntos concernentes a várias organizações autônomas da sociedade civil, principalmente aquelas vinculadas aos movimentos que haviam sido os mais cruciais para a definição da "esquerda pós-moderna" a partir do final dos anos 1960: os chamados Novos Movimentos Sociais (NMS). Os neozapatistas, desde seu surgimento na esfera pública global, adotam a mesma perspectiva pluralista destes movimentos. Diferentes do movimento operário tradicional, os NMS procuram combater também aspectos psíquico-culturais da dominação através de práticas políticas prefigurativas. Para estender a luta política além da dimensão político-econômica dos conflitos sociais, adotam modelos de organização discrepantes daqueles da esquerda marxista tradicional. A cultura política dos NMS, fermentada pelas práticas políticas de resistência não-machista, holística, não antropocêntrica, foi incorporada pela organização da coalizão de movimentos da Ação Global dos Povos, catalisada pelos neozapatistas do sul do México na década de 1990. No final dela, esta articulação política –a mesma que

⁵ “Subcomandante”, porque segundo o princípio zapatista do “mando-obediência”, quem comandaria mesmo são os populares, não cabendo a um especialista militar branco de origem urbana pretender assumir qualquer liderança de um movimento camponês indígena no qual as mulheres tem papel destacado.

⁶ Os mais conhecidos títulos são *Viaje al centro de la selva (Memorial Zapatista)*, de Epigmenio Ibarra (1994), *Zapatista*, Benjamin Eichert, Rick Rowley Staale Sandberg, (1999) e *Storm from the Mountain*, Rick Rowley, (2000). Desde 1998, os zapatistas organizaram um centro de produção de documentários, que teria produzido mais de seis mil vídeos indígenas (cf. <<http://www.chiapasmediaproject.org/cmp/about-englishespa%C3%B1ol>>, acessado em 15jul2010).

originou o Fórum Social Mundial— logrou alcançar um patamar internacional, propondo a busca de métodos não-revolucionários de transformação social global. É este mesmo ethos que re-emergiu na esfera pública ampla através dos protestos de Seattle.⁷

Três dos mais importantes “novos movimentos sociais”, vinculados a “políticas de identidade”, foram simultaneamente interpelados nos comunicados neozapatistas: o feminista, o ambientalista e o de minorias étnicas. Depois de capturar, com a provocação de um acontecimento imprevisto, a cobertura espontânea da mídia massiva, o EZLN logrou transformar a ampla atenção pública inicial em apoio declarado de organizações não governamentais e movimentos sociais ao redor do mundo. Logo em seguida, usou a estrutura da rede distribuída da internet para descentralizar o fluxo das comunicações, contornando o *gatekeeping* mass-mediático. A internet permitiu-lhes (a) interpelar *pessoalmente* os enunciatários quanto a sua responsabilidade política; (b) enunciar-se em âmbito internacional a partir da tematização de dilemas que efetivamente não podem ser contrastados por ações de âmbito apenas nacional; (c) manifestar-se com sofisticação formal, usando o discurso verbal, fotográfico e videográfico para construir narrativas que aproveitavam o repertório das fábulas populares (do intelectual fora-da-lei mascarado, lutando a partir dos ensinamentos de um povo que se tinha como desaparecido, possuidor de sabedoria imemorial, contra o inimigo militar e economicamente poderoso da história).

Quando se observa essa configuração do arranjo retórico dos neozapatistas do ponto de vista da estrutura de links entre sites, fica evidente a sua estratégia de *estelarização*⁸ do movimento na esfera pública, a partir de sua plataforma telemática (o site ezln.org). Como notam Garrido e Hallavais (2003), sem passar por esta página (ou por outras plataformas zapatistas “próximas”), havia então pouquíssimos pontos conexão que unissem os sites feministas, ecologistas e de defensores de culturas tradicionais. Ou seja, através dos *links*, as comunicações

⁷A respeito da contribuição das culturas sem estado e sem capital para a inovação política da virada do século, cf. Graeber, D. *Fragments of an Anarchist Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004.

⁸“Estelaridade” é um termo que Soriau (as 200.000 situações dramáticas) usa para conceptualizar a construção das situações dramáticas como eventos centrais de um universo de discurso.

dos neozapatistas criaram um potencial de comunicação lateral⁹ entre movimentos que anteriormente pouco tinham desenvolvidos laços de solidariedade e co-responsabilidade política: a enunciação prefigura o pertencimento a um mesmo espaço de visibilidade pública. Em grande medida a rede Indymedia, que assina como co-autora dos documentários-rede ciberativistas *Showdown...* e *This is What Democracy...*, corporifica a proposta neozapatista de criação de um contexto comunicativo de coalizão entre movimentos sociais – ou seja, de um *contrapúblico amplo*.¹⁰

Coerente com a estrutura de comunicação muitos-muitos das redes distribuídas, o neozapatismo se enunciava como movimento de uma minoria oprimida em busca de solidariedade de outras minorias e outros oprimidos sem cobiçar uma "tomada de poder":

“Toda vanguardia se supone que es representante de la mayoría. En nuestro caso pensamos que eso no sólo es falso sino que, en el mejor de los casos, no va más allá de un buen deseo, y en el peor de los casos es un claro ejercicio de suplantación. A la hora en que se ponen en juego las fuerzas sociales, se da cuenta de que la vanguardia no es tan vanguardia y de que los representados no se reconocen en ella.

A la hora en que el Ezln está renunciando a ser vanguardia, está reconociendo su horizonte real. Creer que podemos hacer esto, que podemos hablar por éstos más allá de nosotros, es masturbación política. Y en algunos casos ni siquiera es eso porque ni siquiera se siente el placer del onanismo. Apenas el que se puede obtener en los panfletos que finalmente uno es el mismo que los consume.

Estamos tratando de ser honestos con nosotros mismos y alguien puede decir que es un asunto de bondad humana. No. Podemos ser incluso cínicos y decir que ser honestos nos ha dado resultado cuando decimos que sólo representamos a las comunidades indígenas zapatistas de una zona del sureste mexicano. Pero nuestro discurso ha logrado tocar el oído de mucha gente más. Hasta ahí llegamos. No más. (...)

⁹Para o conceito de “comunicação lateral” entre movimentos sociais como um dos aspectos fundamentais da “mídia radical”, cf. Downing, John D. H. *Mídia Radical: Rebeldia Nas Comunicações E Movimentos Sociais*. São Paulo: Senac, 2004. p. 53, 68-9.

¹⁰Warner, 2002, p. 114 e seg.; Kluge e Negt, 1993

En cada plaza les fuimos diciendo a todos: "no venimos a dirigirlos, no venimos a decirles qué hacer sino que venimos a pedirles ayuda". Aún así, a lo largo de la marcha recibimos legajos de reclamos que venían desde antes de la revolución mexicana en espera de que alguien resuelva el problema. Si pudiéramos resumir el discurso de la marcha zapatista hasta hoy, sería: "Nadie lo va a hacer por nosotros". Hay que cambiar las formas organizativas, e incluso rehacer el quehacer político para que esto sea posible. Cuando decimos "no" a los líderes, en el fondo también estamos diciendo "no" a nosotros."¹¹

Esse programa político confluiria confluência com a cultura *hacker*, no hackativismo dos anos 1990, que seria retomado, em um leque mais amplo de táticas comunicativas, com o ciberativismo da primeira década deste século. Estes movimentos políticos absorveram muitos dos procedimentos das mídias comunitárias e militantes de uma ou duas décadas antes (visíveis, por exemplo na co-produção de *Showdown...*). O grande mérito destas mídias, muito além de qualquer inovação formal, foi ter consolidado os experimento de produção coletiva (ou colaborativa) de documentários que foram fragmentariamente ensaiados desde o fim dos anos 1960 (vide, por exemplo, os documentários de Chris Marker com operários de Besançon, em *A bientôt, j'espère* e *Classes de Lutte*).

A expressão dessa nova forma de ação política comunicativa no documentário atual constitui um ponto de inflexão na história desta retórica cinematográfica. Deve-se a ela a resistência do documentário como retórica crucial para semioses coletivas de oposição na esfera pública dos nossos dias, contra a maioria das expectativas acadêmicas dos anos 1990. Muito poucos, há quinze anos atrás, apostava naperistência no uso das imagens-câmara na retórica documentária. Isto ocorreu, em grande medida, devido à autonomização dos processos de poiese de espaços de visibilidade pública, graças ao esforço voluntário de cidadãos politicamente ativos. Estes desdobramentos, porém, estavam desenhados na hipótese do "cinema tardio", anunciado no final dos anos 1990, por Miriam Hansen (Hansen, 1994), a partir da obra

¹¹García Marques, Gabriel. 2001."Habla Marcos" <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3450593>>, 24/11/09, 21:07:30. (Sub-comandante Marcos, 2001).

cinematográfica e teórica de Alexander Kluge (Kluge, 1993 [1972]).

Enquanto isso, na academia...

Em meados dos anos 1990, poucas eram as vozes dissonantes diante do aparente consenso em torno da idéia do "deslizamento dos significantes na pós-modernidade", que se formava desde os anos 1980. No campo dos estudos cinematográficos, confrontada com a decisão da indústria de bens de consumo duráveis e cultural, em extinguir em curto prazo o uso da película fotográfica, a maioria dos teóricos concluiu que a tendência da relação entre imagens de síntese e as provenientes de tomadas (imagens-câmara) seria, inexoravelmente, a da indistinção entre uma e outra. As imagens digitais foram identificadas como a "pá-de-cal" nas pretensões de verdade proposicional do cinema documentário. Seria, portanto, a hora de dar o beijo de adeus à "ontologia da imagem fotográfica", pelo menos no que tange à capacidade supostamente inerente das imagens fotoquímicas em fornecer garantias palpáveis e visíveis para a indicialidade na fotografia e no cinema.¹² Para o bem (da crítica desconstrutivista) ou para o mal (das teorias realistas), a partir do momento que o do uso do videotape se disseminou, estaria para sempre perdido o vínculo das imagens aqueiropoiéticas com o mundo histórico, porque ele seria dissolvido pela mediação das máquinas lógicas produtoras das imagens numéricas.

Na confluência do "deslizamento dos significantes" com as "políticas de identidades", alguns críticos com inclinações anti-realistas vaticinavam que a tendência predominante do documentário (e do resto do cinema) contemporâneo iria ser a do "borramento das fronteiras" (tí-

¹²Esse entendimento da noção de índice não condiz com a sua concepção original, no contexto da semiótica pragmaticista. Os efeitos do índice dependem tanto de seu caráter de vestígio físico de uma interação física entre um objeto e um signo quanto da pertinência desse signo a um universo de discurso sobre relações causais cujo conhecimento deve ser previamente compartilhado entre os participantes das enunciações onde o índice aparece. Por exemplo: não se reconhecem pegada sem tê-las visto serem produzidas (ou pelo menos ter-se ouvido falar de como o são) como resultado da caminhada pedestre sobre uma superfície mole. O índice pressupõe uma relação em que se compartilha uma percepção e/ou o relato sobre ela.

tulo do famoso livro de Nichols, 1994). Essa tendência estaria exemplificada, primeiro na produção dos documentários subjetivos (Renov, 2004), cujo compromisso veredictor é modestamente limitado ao universo do próprio realizador. Segundo, se expressou programaticamente nos maneirismos da video-arte digital da época, estilística “em alta” no circuito institucional de galerias, museus, festivais de cinema, bienais e outros eventos de arte contemporânea e/ou cinema “de vanguarda”.

A resposta pós-modernista, recomendada à constatação de que os efeitos de sentido do documentário nunca haviam passado de “jogos de verdade”, era o ceticismo generalizado. No lugar da produção audiovisual de compromissos factuais, as imagens digitais anunciariam um tipo de retórica audiovisual “fabulatória”, cujos compromissos veredictor só poderia ser *modesto*, restrito aos fatos da própria enunciação: diante da catástrofe do mundo, melhor é cuidar de si. A teoria pós-modernista (Sontag, 1981; Dubois, 1999; Virilio, 1994; Baudrillard; Bourdieu, 1997; Sobchack, 1992, 1994; Winston, 1993, 1995; Wolton, 2003 [2000]) recomendava implicitamente ao produtor de audiovisual contemporâneo renunciar às quaisquer pretensões quanto a compartilhar conteúdos proposicionais provenientes do mundo histórico “exterior”. Porém, por que este ceticismo não atingiria os próprios jogos deconstrutivistas e/ou catastrofistas que inspiravam o neo-nominalismo sem fé dos estudiosos de cinema? (Allen e Smith, 1997; Godoy de Souza, 2002).

“Nunca a água perdeu tanto tempo quanto quando tentou aprender com uma gralha”: Os críticos vinculados à produção experimental, valorizada como “verdadeira arte”, resistiam a atribuir relevância à precária e copiosa produção de vídeos militantes, populares e/ou comu-

É recorrente, entre os pensadores pós-estruturalistas, a crença de que sentidos podem emergir da interpretação de signos individuais. É o caso, por exemplo, dos objetos do “ato fotográfico” (Dubois, 1993) e do próprio ato fotográfico como objeto: seja pela adesão a algum código figurativo (em geral, a *perspectiva naturalis*) ou a alguma narrativa (relato da produção da imagem), sozinha, a pura conexão mecânica entre objeto e signo gera, no máximo, uma indicialidade possível (um *representamen* indicial, ou *hipossema*). A tomadas de imagens em câmaras digitais não oferecem nem mais nem menos garantias referenciais, pois seus usuários são igualmente constringidos à alinhar signos indiciais para criar “referências circulantes (Latour, 2001, p. 39 e ss.). Como magistralmente mostra-nos *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1969), é impossível garantir o sentido de signos que sejam arrancados de uma articulação contextual, narrativa ou argumentativa; sem elas, aliás, não é possível sequer sustentar seu estatuto de representações.

nitários. Tecnicamente precários e sensorialmente despojados, pouco pareciam prometer em termos de desenvolvimento da retórica audiovisual, além de um suposta reiteração do cinema direto / verité dos anos 1960. Iniciativas transformadoras, em termos de constituição de circuitos autônomos, como as experiências dos canais de acesso público à tv a cabo do DeepDish TV, do programa Paper Tiger, de canais comunitários de acesso público como o OffenerKanal e muitos outros canais comunitários, eram geralmente vistas como pertinentes apenas às práticas de movimentos sociais. Esforços de articular nacional e internacionalmente produtores independentes (como a Coalizão Videazimuth ou a Associação Brasileira de Vídeo Popular) não eram interpretadas como capazes de transformar a retórica do documentário. No máximo, eram "alternativas pobres" para quem não conseguia entrar no circuitos institucionais da videoarte ou da produção industrial de televisão. Inovações importantes em termos de metodologias de produção coletiva ou de democratização da produção audiovisual, surgidas nestes contextos, passavam por meras benemerências edificantes.

As inovações estilísticas situadas no plano da prefiguração de relações, implícita nas enunciações documentarias produzidas nas "mídias radicais" foram amplamente negligenciadas nos anos 1990 e tiveram de esperar dez anos para serem "descobertas". Desde o início do século, vem sendo positivadas pela apropriação de seus procedimentos na produção de videoartistas de renome (alguns passaram a se autodenominar "documentaristas"), justificados pela "estética relacional" (que só circula como mercadoria através do documentário), ou indexados como "documentários dispositivos".¹³

¹³Vejam-se os casos da produção de "vídeo popular" de Eduardo Coutinho junto ao Cecip, o a apropriação de "Parabolic People" de Sandra Kogut, amplamente apropriadas como "videocabines" ou "barraquinhas" pelos praticantes do vídeo comunitário (ALVARENGA, Clarisse M. C., *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004.). Neste caso, a produção de vídeos de histórias de vida do Museu da Pessoa fornece o "elo perdido" que conecta o "documentário dispositivo" com o *documentário-rede*.

Não pretendemos duvidar, filosoficamente, daquilo que não duvidamos em nossos corações¹⁴

O que aconteceu com o cinema documentário nesses quinze a vinte anos esteve bem longe de corroborar a tese que o documentário tenderia a renunciar a compromissos referenciais. As máquinas de captar digitalmente as imagens figurativas da *camara oscura*, tal qual antes o faziam os equipamentos eletrônicos analógicos e fotoquímicos, continuam a criar relações de compartilhamento de percepções acústicas e visuais, pois as imagens-câmera (Ramos, 2005, 2008).

É curioso que o ceticismo enlutado, moda acadêmica no final do século passado, não tenha ainda sido dissipado nem no contexto dos estudos cinematográficos, em campos de pesquisa próximos (antropologia visual, teoria da comunicação) ou pelos próprios produtores de audiovisual. A tese do "deslizamento dos significantes" permanece na argumentação acadêmica, ironicamente, por inércia e falta de atrito. Repetida como fato consumado, o arrazoado refluí da teoria para as justificativas de obras de retórica documentária experimental (por exemplo, por que Eder Santos rejeita considerar "Europa em quinze minutos", um documentário?) A inércia deste pseudo-raciocínio é favorecida pela lubrificação do mercado especulativo da arte contemporânea. É um sofisma útil, que legitima as produções que a especulação mais valoriza porque evitam o que a esse mercado não interessa fazer ver: a centralidade da proposição de compromissos políticos com o mundo histórico que o documentário pressupõe.

A dificuldade dos pesquisadores de cinema é que eles examinavam o vídeo militante/popular/comunitário/ativista segundo a abordagem tradicional, de ênfase intratextual. Ela é usual e prática para a análise dos filmes do cinema clássico, pois a estabilidade dos processos de indexação (Carroll, 1996) dos filmes permitia a abstração dos dados contextuais, co-textuais e paratextuais dos processos interpretativos. Porém, feito com recursos precários, em geral, o vídeo popular parecia feio, além de não dispor de recursos de comunicação para se auto-indexar além dos limitados horizontes das mostras em espaços públicos urbanos, de organizações da sociedade civil ou através do correio. Isso

¹⁴Peirce 1990, p. 259.

tornava muito improvável perceber a poesia suja da inovação do videoativismo, que vinha desenvolvendo processos coletivos de produção, de construção de circuitos de difusão, e/ou de constituição de redes de práticas de aprendizado, como inovações retóricas do cinema documentário.

Ao contrário da maioria dos agouros acadêmicos, a digitalização das imagens-câmara e a telematização dos processos de enunciação pública dos documentários proporcionou uma vertiginosa ampliação da visibilidade do cinema documentário (Channan, 2007). Nunca tantos produziram tantos documentários de tantas maneiras diferentes. E, com uma característica peculiar: dando bem menos importância para o *quantos* do que *como* e *para quem*. As novas versões das “três máquinas de imagens que compõem o cinema (Kluge, 2007: 82-3) - a camcorder digital, no lugar do cinematógrafo, a disseminação telemática distribuída no lugar da indústria cinematográfica e os “novos direitos autorais”.¹⁵

Entre muitas hibridizações, o documentário telematicamente disseminado (que chamamos *documentário-rede* ou *ciberdocumentário*) que vem sendo praticado pelo movimento ciberativista desenvolveu muitas das características que não somente permitem distinguir um novo conjunto retórico no documentário, como propiciam uma nova maneira de conceber o cinema documentário como “uma classe natural” da comunicação cinematográfica. Desenvolvido ao longo de trinta anos, a partir do compartilhamento de experiências de enunciação documen-

¹⁵Chamo de “novos direitos autorais” as novas formas jurídicas que, propostas originalmente pelo movimento do software livre, contaminaram todo tipo de produção intelectual. Segundo elas, o autor, proprietário dos direitos autorais, estabelece com cláusula de uso a impossibilidade de privatização da obra (copyleft), bem como as liberdades de uso (no caso do documentário, apreciação e exibição), reprodução (cópia de vídeos), derivação (uso de imagens de vídeos em outros vídeos) e estudo (análise da produção). Isso fica bem evidente na maneira como o vídeo *Brad – uma noite mais nas barricadas* foi feito em grande parte com tomadas publicadas na internet que não são da autoria de VIDEOHACKERS (seu “autor”) mas que são apropriadas com a liberdade proporcionada por essa nova lógica de propriedade. (Vide LIANG, Lawrence “The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology” (2003), disponível em <http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5>). Consultado em 31/05/2010, no lugar da bilheteria – servem à retóricas de toda sorte, das mais arcaicas (“de atrações”) às mais “tardias” (subjetivas, prefigurativas).

tárias não convencionais (cinema militante, cineclubismo, vídeo popular/comunitário, movimento do software livre), o documentário-rede cibervativista mostra que o "documentário político e social" ocupa o cerne da definição de cinema documentário. Quando considerado como uma classe natural (Hulswit, 2002) da comunicação cinematográfica, o documentário não se definirá a partir de quaisquer procedimentos individuais, de objetos ou temas específicos, mas a partir do seu propósito (*telos*) como ação comunicativa. Neste sentido, todo documentário é uma enunciação que explícita ou implicitamente trata de propor a seus participantes entrar em uma relação de pertencimento a um ou mais públicos, de características definidas (Warner, 2002). Para isso, observaremos comparativamente os traços das retóricas documentárias dos vídeos "Showdown in Seattle", "This is What Democracy Looks Like", do filme comercial "Battle in Seattle". Antes, porém, vamos delinear o método de análise de compreensibilidade e validez dos arranjos retóricos cinematográficos.

Análise de enunciações documentárias como ações comunicativas

No início de "O que é a Pragmática Universal", Habermas faz uma apresentação sintética sobre a teoria do agir comunicativo. A ação comunicativa é o fenômeno por cuja coalescência, das interações interpessoais às práticas sociais e delas aos arranjos institucionais, tornam-se corporificam-se os espaços públicos modernos. Do ponto de vista semiótico, estes contextos comunicativos consistem em universos de discurso que fornecem o fundamento comum (*common grounds*) para os processos de deliberação coletiva, dentro de um ideal de ordem democrática.¹⁶ A co-determinação entre o sentido e a validez das enunciações públicas é o que as distingue como ações comunicativas, em

¹⁶HABERMAS, Jürgen. *Communication and the Evolution of Society*. Boston: Beacon Press, 1979. Cap 1. "What is Universal Pragmatics?". Cf. tb. HABERMAS, Jürgen "Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld (1988)", in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 215-255.

contraste com o tipo antagonista, as ações estratégicas. As ações comunicativas são, portanto atualizações das retóricas à funções sígnicas do argumento, enquanto as estratégicas meramente expõem dicissignos ("signos dicente" ou "proposições"). Essas duas classes distinguem funções que tem propósitos completamente diferentes: o argumento (no caso, ação comunicativa) atua a partir da justificação de um juízo, presumindo assim relação eu-tu entre os participantes da enunciação; o dicissigno (ação estratégica), a partir da afirmação de uma proposição numa relação eu-isso, típicas de chantagens: "se você fizer isso, eu farei aquilo".

Há uma correspondência entre práticas de enunciação cinematográfica e cada um destes tipos de discurso. Tipicamente, formas mais hierárquicas de enunciação, seja a "voz do saber" do documentário "expositivo" clássico, quanto a autoridade artística do cinema industrial (e também do cinema "autoral") estabelecem uma assimetria nos processos enunciativos. O cinema emerso de arranjos retóricos fortemente institucionalizados tornam improvável uma relação de dialogismo entre os participantes da enunciação, aproximando-a da ação estratégica. Os conjuntos retóricos do cinema documentário, historicamente, tendem a constituir relações cada vez menos assimétricas e mais comunicativas, à medida em que aumenta a reversibilidade entre enunciadores e enunciatários.

Observando as três dimensões de validez ética do discurso, observa-se que se conjugam numa progressão de "modos de ser", tais como propostos na fenomenologia pragmaticista:¹⁷

A *sinceridade intencional* independe das demais dimensões da validez, exigindo uma interpretabilidade mínima. Ela se estabelece por de juízos perceptuais sobre a posição que o enunciador parece ocupar naquela comunidade intérprete que compartilha com o enunciatário através da enunciação.

¹⁷A proposta das três categorias cenopitagóricas, da fenomenologia (ou "faneroscopia"), *primeridade*, *secundidade* e *terceiridade* (que recebem nomes alternativos, igualmente bizarros: *oriência*, *obsistência* e *transuasão*) é considerada pelo próprio Peirce com sendo sua "única" contribuição efetiva para a filosofia. Na verdade, a estrutura recursiva da "nova lista de categorias" é a pedra de toque do pragmaticismo, que fornece a matriz metodológica para toda sua arquitetura filosófica e cosmológica. (cf. <<http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/categories.html>>)

A *veracidade proposicional* pressupõe a satisfação da sinceridade intencional, porque é a partir dela que o enunciatário pode estabelecer qual é o fundamento compartilhado (“common ground”) do universo de discurso que o enunciador atualiza na enunciação; porém, conteúdos proposicionais podem ser transmitidos sem que a condição da correção relacional ser satisfeita, como nos componentes estritamente informativos de enunciações estratégicas, como ameaças, chantagens ou barganhas.

A *correção relacional* depende que, para o enunciatário, a enunciação satisfaça as condições de sinceridade intencional e de veracidade proposicional; efetivamente, é apenas com a vindicação de uma relação “eu-tu”, em que os participantes da enunciação admitem a isonomia um para o outro, que se cria uma correspondência entre o espaço interno e externo do discurso capaz de comprometer os sujeitos com mudanças em suas condutas deliberadas.

Dizer que as três condições de validade são satisfeitas, é o mesmo que afirmar que o enunciatário foi compelido à formar novos símbolos em sua mente. É isto que distingue as interações simbólicas na qual há uma ação comunicativa genuína de outras, explícita ou latentemente estratégicas, nas quais ele é chantageado ou logrado. A proposta de tomar o agir comunicativo como o “telos” do documentário, mostra que, diferente da narrativa ficcional, o documentário pretende que o universo de discurso do conteúdo proposicional que expõe (imagens, diagramas, metáforas, vestígios, dêicticos, palavras e outros símbolos) coincide com o universo de discurso dos fenômenos compartilhados como história pelo seu público.

Aquele cinema que chamamos “ficção” é o que estipula, senão com plena autonomia, pelo menos sem ter de assumir a responsabilidade política. Filmes narrativos ficcionais podem pretender serem verossímeis segundo compromissos vagos de indicialidade com o universo de discurso do mundo fenomênico, constituindo sua coerência lógica narrativa (o chamado “pacto ficcional”) com um o universo de discurso histórico de modo “imaginário”, “fabulatório” ou pseudo-fenomênico, como em ficções históricas, docudramas, ou mesmo mockumentaries (na medida em que estes nunca deixam de ser comentários sobre os próprios critérios de demarcação entre retóricas).

Não é preciso que o conteúdo proposicional do documentário deva pretender se referir a experiências universalmente compartilhadas, mas apenas às experiências que seus públicos crê compartilhar como universais, ou seja, interpretadas como parte do mundo fenomênico histórico, tal como acontece, por exemplo, com documentários sobre extraterrestres, teorias da conspiração ou experiências místicas iniciáticas *tal como eles são apreciados pelos seus públicos crédulos*.

Já os filmes experimentais não tem necessariamente pretensão de veracidade proposicional. No entanto, são obrigados a propor o gozo estético conforme acordos estabelecidos entre apreciadores e enunciadores.

A mais aguda diferença da retórica documentária – que a diferencia de retóricas da propaganda e do jornalismo/reportagem – é sua pretensão de correção relacional. A enunciação documentária prescreve uma ética na relação entre os participantes que é a do compromisso público-político. A propaganda dispensa esse tipo de vínculo: a relação implícita à propaganda e demais proselitismos é a da chantagem, “se você quer essa felicidade, então nos dê seu dinheiro / voto / fé”. O caráter argumentativo-narrativo aparece, porém, na comparação com a reportagem, não só porque a notícia “commodificou” o conteúdo. Como a retórica jornalística pré-determina institucionalmente as pretensões de validade, a correção relacional pressuposta é a do espetáculo ou entretenimento. A rigor, a “narcose por super-informação” de que falam as teorias funcionalistas da comunicação a condição permanente da retórica da “informação” (no sentido benjaminiano, *Erlebnis*, “vivência atomizada”), porque não prescreve qualquer forma de *accountability* nem para os participantes atuais, concretos da enunciação. Repórteres e cinegrafistas são “profissionais”, trabalhadores assalariados alienados da sua produção. Os enunciadores efetivos são abstratos: uma corporação se assume como fonte da enunciação. E elas, como o documentário *The Corporation* brilhantemente mostra, não tem nenhum compromisso direto com a moralidade humana¹⁸, acessado em 15jul2010). A correção relacional esperada dos apreciadores de reportagens é a de

¹⁸*The Corporation*, aliás, é um caso interessante de ciberdocumentários: além de apropriar das imagens “copyleft” das manifestações de Seattle, mantém-se associado a um site em que se propõe ações pela *accountability* pública das corporações transnacionais (cf. <http://www.thecorporation.com/index.cfm?page_id=38>

quem “esperam ao longe”, tele-espectadores. O mal do jornalismo é banal.

Efetivamente, é apenas a retórica documentária que convida os participantes da enunciação a se re-simbolizar como sujeitos politicamente responsáveis, ou seja, a se comprometer em adotar condutas públicas. Isso explica porque o documentário é tantas vezes descrito como argumento e narrativa, sem que se possa decidir qual é a categoria mais adequada. É que ambas designam retóricas em que o comportamento dos enunciatários se encontra prefigurado na enunciação. As enunciações documentárias tem a particularidade de serem não apenas historicamente contextualizadas, mas também contextualizantes. Por isso, o documentário visa a história duplamente: ao narrá-la no presente tenta alterá-la como futuro - mesmo que um futuro do pretérito. Portanto, a polêmica quanto a tratar o documentário como, essencialmente, uma forma de comunicação argumentativa *ou* narrativa provém de uma falsa oposição. Há uma necessidade lógica implícita ao próprio conceito de argumento que esta função sígnica sempre depende de alguma forma de explanação proposicional, seja diacrônica ou sincrônica, estabelecendo continuidades em séries causais, seja sincrônica, organizando disposições espaciais como contigüidades. Sem narratividade nenhum tipo de raciocínio compeliria um interlocutor a adotar uma conduta. A complementaridade entre narrativa e argumentação é demandada também por razões éticas, pelo menos no entendimento benjaminiano do conceito de narrativa. Há um propósito ético, uma pedagogia prática, no compartilhamento da experiência. É o que se dá com as enunciações documentárias. No caso do documentário ciberativista, a tradução da intensidade da experiência vivida coletivamente para a participação nas narrativas das enunciações documentárias (como vimos no capítulo anterior quando comentávamos sobre a incorporação da *Erfahrung* benjaminiana aos conceitos de esfera pública proletária e contrapúblico por Kluge), é um traço recorrente da ação comunicativa que catalisa os contrapúblicos *ou públicos autônomos*.

A interpretabilidade simbólico-imagética, junto com as três dimensões da validade, servem para distinguir – *de modo não exclusivo* – a retórica do documentário. Permitem também para agrupar os arranjos documentários atuais em conjuntos retóricos distintos, conforme sua ênfase em satisfazer diferentes dimensões da validade. Estas “preten-

sões” variam entre documentários e mesmo dentro de um mesmo documentário. Cada constelação estilística permite identificar subclasses retóricas, nas maneiras como se endereçam a (ou prefiguram) públicos, apresentam os enunciadores, descrevem, narram e argumentam sobre mundos objetivos, e se fazem variavelmente compreensíveis para determinados públicos.

Na perspectiva pragmaticista, o documentário se distingue como classe natural (Hulswit, 2002) dos processos comunicativos como (a) ação comunicativa (b) realizada por imagens em movimento. Tratar o documentário como *ação comunicativa* não significa reduzir as inúmeras subconjuntos retóricos e arranjos de recursos possíveis à estratégias sustentação de propósitos políticos institucionais. Pelo contrário, compreender documentário como classe natural da ação comunicativa forçosamente conecta as várias definições de documentário com a deriva histórica das relações entra uma pluralidade de esferas públicas, inclusive no percurso da concepção de esfera pública como fenômeno global que emerge por coalescência entre as práticas comunicativas concretas, das mais casuais às mais institucionalizadas.

Não há motivos para acreditar que, no caso da retórica documentária, não se observem exatamente as mesmas condições de outras formas de ação comunicativa. O documentário, na definição proposta, é aquela classe natural de enunciações cinematográficas através das quais o enunciador, (0) ao ser compreendido de algum modo *por um público que compartilha uma percepção audiovisual*, pretende (1) *asserir suas intenções comunicativas num contexto de visibilidade pública que a própria enunciação cria e/ou na qual interfere*, (2) *oferecer simbólico-imageticamente conteúdos proposicionais pertinentes ao universo de discurso do mundo histórico fenomênico dos apreciadores* e (3) *propor uma relação de co-responsabilidade* entre os participantes da enunciação, na medida em que eles que se reconhecem como pertencentes a um mesmo *público* (nem que seja apenas o daquele documentário).

Discrepâncias entre o universo das condições de validez compartilhadas pelo público, nas situações de apreciação, e o universo das condições de validez que os enunciadores supõem serem compartilhadas pelos enunciatários são a fonte das objeções quanto à interpretação de uma enunciação enquanto documentário. Se isto já ocorre entre conjuntos retóricos (um documentário sendo apreciado como cin-

ema experimental, ficcional), e entre subconjuntos retóricos do documentário (por exemplo, na condenação do uso de encenações pelos apreciadores habituados com a ética do cinema direto), que dirá nas atuais condições em que até a identificação de uma enunciação documentária enquanto tal depende da inserção dos apreciadores e enunciadores em uma mesma rede social telemática. No entanto, seja qual for o conjunto retórico das enunciações documentárias (seja nas definições conservadoras de cinema ou no "cinema expandido"), compreensibilidade e validade são sempre efeitos de sentido que se procura obter. O documentário, porém, tem um traço distintivo: sua singularidade como narrativa, como veremos abaixo na discussão sobre às suas pretensões relativas à correção relacional.

Através de atos assertivos se manifestam as intenções das enunciações, independente do conteúdo proposicional veiculado. A sinceridade intencional traduz a *primeiridade* das pretensões de validade proposicionais, capaz de instalar a "leitura documentarizante" (Odin, 1984, 2000, 2005) mesmo antes de haver qualquer conteúdo. A multiplicidade de meios, o caráter difuso das causas, pelas quais a "intenção assertivo-constativa" (Ponech, 1999) é atribuída à enunciação documentária, assim como a rapidez com que ela se estabelece, revela que se trata de um processo fundamentalmente abduativo ou mesmo perceptivo. Como primeiro interpretante lógico da enunciação pública, a satisfação da pretensão de validade da sinceridade intencional se realiza abduativamente, ou seja, por processos não completamente deliberados nos quais o componente afetivo tem papel crucial. A sinceridade intencional é percebida (mais que calculada) a partir da percepção, afetivamente determinada, do contexto das interações.¹⁹

¹⁹Há um processo inferencial abduativo de determinação da "intencionalidade assertivo-constativa" (ou "atitude documentária", Ponech 1999; cf. tb. Odin, 1984, 2000, 2005). O caráter afetivo/abduativo/perceptual dos juízos sobre a sinceridade intencional explica, por exemplo, por que os coletivos do CMI da América Latina levaram a rede Indymedia a recusar receber dinheiro da Ford Foundation ou da Open Society Foundation (de George Soros) por se sentirem desconfortáveis em se verem publicamente vinculados à multinacional, problema que os coletivos estadunidenses não enxergavam. Cf. Coleman, G. "Indymedia's Independence; From Activist Media to Free Software" (Biella Coleman, In; Planetnetwork Journal, July 2004. <http://journal.planetnetwork.net/article.php?lab=coleman0704,26Dez2009,18h02min>).

A dimensão segunda ou “obsistente” da validade do documentário se constitui na condição *veracidade de conteúdo proposicional* que a enunciação cinematográfica, por práticas indiciais, passa a ser considerada como uma instância de retórica documentária. Por meio da pretensão de veracidade, as intenções comunicativas assertivas ganham “carne”, podendo ser julgadas verdadeiras ou falsas. Associado aos procedimentos associados às características tradicionais de “objetividade” e “realismo”, o conteúdo da enunciação documentária mostra sua correlação existencial com um universo de discurso preexistente, em geral o mundo histórico, mas, também, em alguns casos, universos de discurso socialmente compartilhados (como nos documentários que abordam actantes de narrativas romanescas ou fabulares). A *veracidade proposicional* depende não apenas da ocorrência empírica de conexões existenciais entre eventos diferentes, mas também do compartilhamento do conhecimento sobre esta conexão, pelos participantes da enunciação. Este compartilhamento é o propósito do que Bordwell chama de “indexação”: os signos co-/para-/contextuais levam o público intérprete a acolher os arranjos retóricos documentários como sendo capazes de representar o mundo histórico.

A falha na efetuação deste tipo de indexação pelo descompasso entre os universos de discurso de enunciadores e enunciatários, ou seja, falta de um *common ground*, explica porque que certos conjuntos retóricos documentários não são aceitos como verazes, mesmo que se reconheça suas intenções assertivas. Em geral, ou as suas formas de conexão de que sua veracidade depende são, ou elas estão pouco difundidas (“*La Commune* é docudrama, não documentário!”, “*Europa em 5 minutos* é videoarte, não documentário!”, “*Valsa com Bashir* é animação, não documentário!”), ou, ainda, empregam formas desusadas (“*Nanook* é pura ficção!”).

A pretensão de validade da veracidade proposicional na retórica documentária, depende fundamentalmente do compartilhamento de uma cultura técnica entre os parceiros da comunicação (Erhat, 2005: 156-7). O papel que as pretensões de validade tem na realização de ações comunicativas é o mesmo que os interpretantes lógicos tem na efetuação dos argumentos como “instalação de crenças”. Portanto, da mesma maneira como os interpretantes lógicos finais são ideais normativos, acessíveis apenas nas suas sucessivas atualizações parciais como interpretantes

lógicos dinâmicos, a plena satisfação das pretensões de validez, como interpretantes últimos do discurso público no ideal de ação comunicativa, são pressupostos estruturantes que *tendem* a se realizar nas práticas comunicativas empíricas, mas sem nenhuma garantia de virem a ser plenamente alcançados (Habermas, 1979 [1976]: 3)

Como toda ação comunicativa, a *veracidade do conteúdo proposicional* não é capaz de esgotar o propósito das enunciações documentárias. Não é a verdade que irá definir a sua essência como classe da retórica. Fosse suficiente, não haveria ponto de demarcação entre a retórica documentária e a reportagem, e principalmente entre elas e a sofística da propaganda comercial ou político-partidária, e do proselitismo religioso - que, no fundo, fazem "chantagem estética" com o enunciatário *qua* consumidor ou "barganhas eleitorais" ao enunciatário *qua* cidadão. A diferença é que a comunicação estratégica fornece o conteúdo proposicional na forma de asserções condicionais, enquanto a ação comunicativa genuína, "orientada para a busca de entendimento", quando validada, leva o enunciatário a formular suas próprias asserções.

O documentário se distingue especialmente por, em alguma medida, *comprometer argumentativamente* seus enunciatários. Isso não depende só da verdade, mas da correção relacional: "quem é você para me dizer o que devo ou não fazer?" A terceira dimensão do interpretante lógico das enunciações comunicativas, a correção relacional, é que melhor distingue a retórica documentária de outros conjuntos retóricos cinematográficos. Através dela, a enunciação se apresenta como possível atualização (ou corporificação) de hábitos de comunicação, compartilhados pelos participantes. A correção relacional das enunciações públicas contextualiza pragmaticamente (*i.e.* no plano ilocutório) a intenção assertiva e o conteúdo proposicional, submetendo sua interpretação às determinações de uma certa relação intersubjetiva.

"Para ser compreendido em uma dada situação, cada proferimento deve, ao menos implicitamente, instituir e tornar explícita uma certa relação entre o locutor e o seu parceiro. Podemos também dizer que a força ilocutória de um ato de fala consiste em fixar a função comunicativa do conteúdo proferido. ... todo proferimento performativo tanto institui quanto representa uma relação interpessoal." (Habermas, 1979: 34).

O traço distintivo da retórica documentária é que nos documentários esta correção relacional se coloca nos termos de uma relação entre *membros de um público*. Quando essa relação adquire o caráter de *compartilhamento narrativo da experiência* (não apenas transmissão informativa de vivências) acrescenta à retórica documentária a autonomia para *se constituir* como espaço de visibilidade pública, além de se endereçar a espaços institucionalmente pré-constituídos. Através desta dimensão relacional da validade é que os arranjos documentários comprometem publicamente os participantes. Conforme as vicissitudes das condições e pretensões de interpretabilidade, sinceridade e/ou veracidade, o compromisso público pode variar de forma. O documentário pode ir do compartilhamento de modos subjetivos singulares de percepção (no documentário poético-experimental) até a provocação os participantes das enunciações a se empenharem em ações políticas iminentes (como no *agitprop*).

Habermas fala dos efeitos dessa terceira dimensão da retórica comunicativa como seu "poder gerativo". É por meio dela que o enunciador estabelece a perspectiva segundo a qual o seu interesse de representar fatos ganha sentido. As "atitudes assertivas" surgem quando, tendo sido intencionalmente manifestas na enunciação, os participantes aceitam ser apresentados em uma relação que eles aceitam como válida. O argumento se realiza quando enunciador e enunciatário se incorporam como símbolos na enunciação, criando força ilocutória suficiente para que a pretensão dos conteúdos proposicionais à veracidade seja julgada.

"Tenha ou não uma forma explicitamente linguística, ações comunicativas estão relacionadas a um contexto de valores e normas de ação. Sem o fundamento [background] normativos das rotinas, papéis, formas de vida - em resumo, convenções - a agência individual restaria indeterminada. Todas as ações comunicativas satisfazem ou violam expectativas normativas ou convenções. Satisfazer a uma convenção ao agir significa que um sujeito capaz de falar e agir assume uma relação interpessoal com pelo menos outro sujeito assim." (Habermas, 1979: 35)

Habermas, ao se referir à dependência que a interpretação dos gestos tem do componente situacional, afirma que "atos não linguísticos normalmente tem esse componente [proposicional] ausente...". Se-

ria o caso da enunciação cinematográfica? Para começar, na análise de filmes, se separar a interpretabilidade da validade já exige grande esforço de abstração, que dirá discernir a manifestação de intuito, expressão de conteúdo e proposição de relação, as três dimensões da validade.

A consolidação do ato comunicativo pela adesão do conteúdo proposicional ao componente ilocutório da enunciação, que propõe uma relação entre os participantes, fundamenta-se na simbolização dos atos de compartilhar a experiência aural e visual como uma relação eu-tu: *veja o que/como eu vi, ouça o que/como eu ouvi*. A tese da *percepção-como-expressão* (Sobchack, 1992) conduz a constatar que aspectos de sinceridade, correção e veracidade são pressupostos já à interpretabilidade da enunciação *audiovisual*. Isso tem duas consequências importantes.

Primeiro, as pretensões de correção relacional, na enunciação cinematográfica, se atualizam através da exibição de réplicas de legissignos (ou "signos de lei", convenções) trazidos de outros estratos retóricos. Por exemplo: o *olhar para a câmera* e a *voz over impostada*. São estilemas-clichês, que explicitam a "documentariedade" da retórica filme, (tanto que são apropriados por *mockumentaries*, docudramas e outros subconjuntos retóricos "anfíbios"). O primeiro estilema age como marca (*token*, réplica ou sinsigno) da relação (*type* ou legissigno) supostamente atualizada situação de tomada entre sujeitos-ocular e sujeitos-objetiva. O segundo manifesta no texto fílmico a relação proposta entre enunciador e enunciatário. Ambos clichês estilísticos são provenientes de subconjuntos retóricos documentários eticamente discrepantes (para não dizer concorrentes): a da *voz-over-impostada*, da retórica didático-expositiva do documentário "clássico", *versus* a do o olhar-para-a-câmera, da retórica ética interativo-reflexiva do documentário "moderno".

Segundo, nos atos de fala, a proposta de relação de uma elocução só pode ser tematizada em um outro ato comunicativo subsequente, que aborde como conteúdo proposicional²⁰, mas no cinema é possível tematizar ao mesmo tempo conteúdo e relação (vide, por exemplo, as

²⁰"A comunicação que ocorre em um nível de intersubjetividade em um ato de fala *m* pode ser examinada em nível de conteúdo proposicional em um ato de fala (constativo) ulterior, em *m+1*. Por outro lado, é impossível desempenhar e objetificar simultaneamente um ato ilocutório. " (Habermas, 1979: 43)

seções sobre o centro de mídia independente instalado em Seattle em 1999, em *Showdown...* e *This is what Democracy...*). Nos documentários reflexivos, aliás, difícil é o enunciatário conseguir examinar uma pretensão abstraindo-a da outra. Tipicamente, isso é realizado pelo acréscimo de símbolos linguísticos escritos ou verbais (legendas e vozes *over*). Isso ocorre porque o cinema, como *medium*, não compartilha o sentido como uma emersão unilinear do sentido, como o fazem a elocução ou a escrita fonética (Christin, 1995). A presença da enunciação cinematográfica para a percepção não se desvanece tão logo a atividade do enunciador cessa - principalmente da tardia, a partir do *videotape*, passou a ser possível mergulhar na apreciação de imagens movimento de um modo que só era possível para as imagens estáticas. Além de fornecer uma interpretabilidade múltipla, intersemiótica, a enunciação cinematográfica é *materialmente corporificada*.²¹

“... no nível da intersubjetividade, seleciona-se o papel ilocutório no qual o conteúdo proposicional deverá ser usado; e esta comunicação sobre o sentido no qual a sentença com conteúdo proposicional deverá ser empregada requer uma atitude performativa da parte daqueles que se comunicam. Portanto, a reflexividade particular da linguagem natural repousa, em primeira instância, na combinação de uma comunicação de conteúdo – efetuada numa atitude objetificante – com uma comunicação concernente ao aspecto relacional no qual o conteúdo deve ser entendido - efetuada numa atitude performativa.” (Habermas, 1979: 43)

A "atitude performativa" do cinema documentário é diretamente vinculado à sua textura narrativa. Na concepção benjaminiana de narrativa, se o relato e a descrição são componentes necessário, eles não são suficientes para compartilhar a *Experiência* (Erfahrung). A consistência específica dela surge, tradicionalmente, no compartilhamento de histórias longamente sedimentadas ao longo de sucessivas gerações de narradores, ou emersa a partir de numa rede infindável de relatos de viajantes, ambos a incorporar os eventos da série de situações de

²¹Ao contrário das especulações de muitos pós-modernistas enlutados, essa característica foi acentuada pela digitalização das máquinas de imagens: no computador, para analisar o *corpus*, revejo as imagens em vídeo indefinidas vezes enquanto escrevo sobre elas, incorporo no texto alguns de seus quadros, transcrevo falas com precisão. Compare-se com as condições de trabalho dos cinéfilos de pranchetinha e lanterna na sala escura, assistindo sessão após sessão os filmes sobre o qual escreviam.

enunciação e as características seus participantes, narrador e narratário concretos, como símbolos, nas proposições que constituem a narrativa. Ela exige estas proposições tendam a restituição dos acontecimentos como componentes da *memória coletiva*, mesmo que isso só se possa fazer de modo fragmentário e incompleto. Tais características delineiam a tendência distintivas do sentido que as enunciações documentárias em geral, principalmente no documentário que visa a "*vita activa*", produzem na e para a esfera pública.

Ao definir assim a narrativa, Benjamin a opõe à informação e ao romance (Benjamin, 1994: 201 e 204) Contraste semelhante há entre o documentário e a reportagem e o *feature film*, pelos mesmos motivos: como *argumento*, o documentário só ocasiona mudanças de conduta porque manifesta a intenção de asserir a verdade proposicional e, se faz isso, é com o propósito de transformar o sentido que os enunciários dão a si mesmos. Esta potência que o documentário detém é aquela que o torna capaz de catalizar a ação coletiva, de constituir públicos e espaços de visibilidade pública, e, por recursão, criar contextos nos quais outras enunciações documentárias podem emergir sendo tomadas como documentárias pelos seus públicos.

Até a disseminação generalizada das comunicações telemáticas, o grau de autonomia que públicos minoritários ou oposicionistas tinham para explorar o documentário como catalisador de contrapúblicos era bastante restrito (*Classe de Lutte, La Société du L'Spectacle*). A sucessão de conjuntos retórico-maquínicos profícuos para a comunicação horizontal, nos últimos quarenta anos, traça uma clara trajetória da intensificação desse uso - do cinema militante ao vídeo popular, deste ao vídeo e rádio comunitário, e dele ao vídeo-ciberativismo.²²

²²Sobre a transição do vídeo popular ao comunitário, cf. ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004. É intrigante observar uma inflexão recente (pós-2006) na longa tendência de ampliação da participação do público nas enunciações documentárias. Para a fração mais crítica dos ciberativistas, a quantidade parece ter substituído a intensidade crítica pela extensão interacional: a publicação aberta teria perdido seu poder politicamente provocativo em favor da generalização de usos narcisistas das plataformas corporativas de publicação de vídeos.

De volta para o futuro

Para evitar o equívoco das abordagens intratextuais que tomam os documentários como signos retoricamente auto-suficientes, destacáveis das rede sociotécnicas a partir das quais emergem, é preciso abordá-los não apenas como narrativas ou argumentos, mas argumentos narrativos corporificados como artefatos comunicativos (ou que se passam por comunicativos, “latentemente estratégicos”). Tratar documentários como *atores-rede* (Latour, 2001: 201 e seg.), implica observar a trajetória da deriva temporal e/ou contextual em que suas composições e estruturas se transformam. Em termos gerais, o documentário, para funcionar como ação comunicativa, depende da coalescência das semioses em vários estratos superpostos: (1) *situações de tomada*²³ (ou produção de imagens sintéticas figurativas ou não-figurativas), que podem ser distribuídas, na montagem, em um ou vários planos de diferentes; (2) *continuidades* espaço-temporais, lógicas e/ou actanciais, cujo conjunto, produzido pela montagem, constitui unidades entre diferentes situações de tomada, para serem compostas no estrato seguinte, o das (3) *enunciações documentárias individuais*, nas quais ocorre a criação de unidades; narrativo-argumentativas, que, por sua vez, são contextualizadas nas (4) *plataformas de publicização* telemáticas, que estruturam em contigüidade e/ou seqüência o acesso a vários documentários, além de fornecer recursos de auto-indexação, ferramentas lógicas e práticas de participação na interpretação coletiva do “conteúdo”, produção de outras enunciações e, mais amplamente, de constituição da identidade dos enunciatários como público autônomo có-responsável pela auto-gestão da plataforma. Isto implica em ações comunicativas no plano (5) do *posicionamento da plataforma ciberativista na esfera pública* (a) com relação à outras plataformas do mesmo contra-público, (b) no horizonte do conjunto dos espaços comunicativos telematicamente mediatizados e (c) no da esfera pública generalista ampla.

²³O conceito de situação de tomada é derivado da abordagem micro-sociológica dramaturgica proposta por Goffmann, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. São Paulo: Vozes, 1985 [1956]. A metodologia de análise das situações de tomada é basicamente uma observação minuciosa dos esforços dos participantes da situação de exposição social da tomada de imagens-câmara, levando-se em consideração as expectativas dos participantes quanto aos contextos de emergência pública daquelas.

As condições de precarização dos processos institucionais de indexação que acompanham o barateamento e os avanços da usabilidade das *camcorders* digitais, superpostos à utilização generalizada de plataformas de publicação de vídeo (como YouTube, Vimeo, Blip.tv... os sites de *videosharing* contam-se as centenas), de outro, conduzem a mudanças significativas na retórica documentária. De um lado, a autonomização das imagens-câmera faz com que boa parte do sentido diegético reflua da montagem, cada vez mais ocasional no contexto telemático, para a *situação de tomada*. As situações de tomada ganham Retiramos as noções de contrapúblico e subpúblico, assim como o argumento de que certas enunciações são catalisadoras de contrapúblicos, de grande precedência na retórica do documentário telemático, por causa do enfraquecimento da montagem como procedimento de domínio do sentido da enunciação documentária. Isto é ainda mais acentuado quando as imagens são fáceis de reproduzir, não há perdas e, se licenciadas como copyleft ou creative commons, não há sanções legais para sua apropriação em obras derivadas. Isso, associado à longa duração das tomadas que as *camcorders* digitais proporcionam, conduz os cineastas, por exemplo, a produzir longos planos-sequência. Por motivos parecidos, esses planos são tomados sem qualquer protocolo “profissional” de isenção, de modo que os cinegrafistas *ostentam* a sua orientação política, aderindo às performances, frequentemente violentas, de confrontos com o aparato policial. Essas performances tem duplo propósito: “sequestrar” o *agenda setting* mass-mediático (com o efeito colateral de gerar rejeição na opinião pública conservadora) – efeito que os documentários telemáticos cuidam de transportar para outros contextos espaço-temporais, tornando-os duráveis – e proporcionar experiências coletivas emocionalmente intensas, a partir das quais os participantes forjam laços de solidariedade duráveis (Juris, 1995, 1998) – para o que as enunciações documentárias catalisadores poderosos.

Por outro lado, no contexto telemático, as enunciações documentárias são articuladas como componentes de cibertextos (Aarseth, 1994), acompanhando enunciações documentárias não cinematográficas que fornecem informações colaterais, constituindo o co-texto e paratexto dos documentários-rede. Isso é particularmente importante nas plataformas de publicização ciberativistas, porque muitas vezes boa parte do sentido propriamente documentário de conjunto fragmentário de imagens-

câmara depende desse “encastamento”.

Cartas na mesa em Seattle

Tendo essas condições em mente consideremos, portanto, o arranjo retórico de *Showdown in Seattle*. Primeiro, trata-se de uma produção coletiva, feita no calor dos acontecimentos, montada sem sofisticação formal para ser transmitida rapidamente. O que ocorreu já em dezembro de 1999 por um canal de satélite que foi conquistado por videoativistas comunitários dos EUA, a DeepDishTV. Isto mostra que a pretensão de veracidade do conteúdo proposicional é fundamentalmente o da “História”, ou melhor, do fornecimento de contra-informação que possa contrabalançar a representação negativa da mídia corporativa na narrativa histórica. Isso era muito mais relevante para a enunciação do que a apresentação das percepções subjetivas dos eventos. Posteriormente à transmissão via satélite, a maneira mais fácil de acessar o documentário é “baixa-lo” do site *archive.org*. Esta é uma plataforma telemática também mantida por organizações autônomas da sociedade civil (a ONG Internet Archive), que disponibiliza ao público um acervo audiovisual e textual *copyleft*. Essas condições de difusão ao atuar como paratextos à série de documentários, mostram que a pretensão de sinceridade intencional é a da urgência atingir o maior contingente possível de pessoas, no “calor dos acontecimentos”. Ao circular por canais independentes, em *Showdown...* não se supõe que o enunciário é um “espectador médio” a quem agradar, mas sujeitos politicamente ativos a quem convencer do valor dos protestos.

As tomadas de *Showdown* são oriundas da contribuição de um enxame de cinegrafistas-manifestantes, não previamente articulados. No entanto, graças à instalação do primeiro Centro de Mídia Independente próximo ao lugar das manifestações, as tomadas puderam ser identificadas, selecionadas e usadas no documentário em tempo recorde. Alguns dos cinegrafistas são pertencentes a organizações da sociedade civil ligados ao midiativismo, alguns são cineastas independentes e outros são voluntários completamente amadores.

A formalidade do processo democrático de produção parece ser o motivo para a grande heterogeneidade retórica de *Showdown*. No decorrer dos episódios, convivem vários pequenos sub-documentários, produzidos por organizações e por autores individuais, com o vídeo-relato cronológico dos acontecimentos. Alguns dos sub-documentários inseridos em *Showdown...* parecem ter sido produzidos a partir de situações de tomada determinadas pelos cinegrafistas: há um sobre o funcionamento do Centro de Mídia Independente, outro sobre um marceneiro que faz cassetetes de madeira de lei para a polícia, um precário docudrama didático sobre o que é a Organização Mundial do Comércio, uma animação escarnecendo Michael Moore (o diretor da OMC, não o cineasta), uma diálogo provocativo de um vídeo-ativista com um delegado da OMC, e assim por diante. Dessa maneira, o processo de produção tenta prefigurar (às expensas da elegância formal) a horizontalidade das relações defendidas pelos manifestantes.

Todos os cinco episódios do documentário-rede/cabo²⁴ comunitário são introduzidos por uma mesma sequência, explica sarcasticamente que é a OMC, parodiando o discurso das corporações capitalistas e apresentando como “mocinhos” as organizações sociais, mobilizadas em protestos não-violentos. A narrativa emersa da montagem das tomadas em continuidades espaço-temporais das manifestações e da repressão policial fornece a linha condutora através dos episódios. As imagens dos confrontos provém de situações de tomada determinadas de maneira agônica, seguindo a espacialidade instável dos eventos. Os vídeo-ativistas são ameaçados enquanto ao mesmo tempo constroem os policiais, coibindo abusos ou produzindo provas da brutalidade. Serviram, por exemplo, para colocar em circulação pública as evidências que desmentiram o chefe de polícia de Seattle, que afirmava que a polícia não usava gás ou balas de borracha – resultando, ao final, na demissão dele.

Em alguns momentos, os vídeo-ativistas imergem no terreno neutro criado pelos cinegrafistas profissionais, mas esse mimetismo é precário

²⁴“Documentário-cabo” é um termo usado por Fernão Ramos para designar o amálgama de conjuntos retóricos que se disseminou através dos canais de tv por assinatura. Nosso “documentário-rede” segue o mesmo procedimento, mas é preciso advertir que se trata de um termo provisório, uma vez que se está ainda por identificar as características singulares da enunciação documentária cibertextual.

(como mostra a tomada do cinegrafista manifestante sendo preso por não poder se identificar como empregado de algum veículo corporativo). Nas demonstrações públicas em que não há confrontação, como nos comícios autorizados, a cinegrafia tende a acompanhar a liturgia tradicional da reprodução dos discursos. Da mesma maneira, repetitivos depoimentos tomados em organizações de classe são fortemente determinados pela dramaturgia das relações políticas preexistentes.

A difusão de *Showdown...* mostra a coerência do uso das redes distribuídas com a lógica de organização do “movimento de movimentos”: antes da banda-larga, as cópias eram vendidas e remetidas pelo correio, para serem exibidas em espaços de organizações sociais ou em mostras independentes ligadas aos organizadores dos protestos. Frequentemente, o vídeo foi usado como ferramenta de agitação e/ou formação de novos ativistas. Mais tarde, a difusão telemática nos *Archives* permitiu um uso comemorativo do documentário, que se tornou uma prática necessária para que os ativistas enfrentassem as ásperas circunstâncias (estadunidenses e européias) de repressão aos movimentos de grupos anticapitalistas. A ênfase de *Showdown in Seattle...*, principalmente através da mudança na sua forma de difusão, se deslocou da pretensão de correção relacional para a de veracidade de conteúdo proposicional. Em 1999, experimentava-se a produção colaborativa do vídeo da mesma maneira que se experimentava a coalizão de movimentos sociais em redes de “ação direta”. Depois de 2001, e principalmente de 2005 (com a explosão da “banda larga” e dos sites de *video sharing*), a prioridade era preservar a memória do movimento contra a representação hostil da mídia corporativa, que procurava aproximar os ativistas de Seattle do terrorismo fundamentalista.

A (bela e suja) cara da democracia

Utilizando exatamente as mesmas imagens-câmera de *Showdown in Seattle, This is What Democracy Looks Like* visa satisfazer pretensões de validade distintas. A primeira: o documentário tem “autores” individu-

ais, dois produtores ligados ao audiovisual independente: Jill Freiberg²⁵ e Rick Rowley²⁶. Apesar de aparecer como tendo “todos os direitos reservados”²⁷ é frequente que os filmes dos dois apareçam sendo distribuídos informalmente pelos coletivos da rede *Indymedia*. Eles são componentes importantes do contexto videodocumentário do cibertivismo, servindo também para levantar fundos para os gastos dos voluntários da rede com as produções em vídeo. Mesmo assim, a intencionalidade do documentário é supostamente responsabilidade de indivíduos reais, para os quais as formas tradicionais de *accountability* política e jurídica são aplicáveis.

Segundo: os videoativistas puderam trabalhar na pós-produção do material com fôlego bastante para elaborar poeticamente a montagem. Com isso, o conteúdo proposicional do vídeo não apenas “os fatos” da manifestação, mas a experiência vivida pelos participantes: a “contra-informação” é imantada de maneira a imergir os enunciatários na forma singular com que a percepção ambiental é alterada em uma manifestação massiva, duramente reprimida.

É por muito mais do interesse video-artístico que “Essa é a Cara...” é um documentário tão estilizado pictórico-acusticamente. Os enunciatários tinham que se haver com a circunstância de que, poucos meses depois do 30 de novembro de 1999, “Seattle” deixou de ser o mero topônimo da capital do estado de Seattle, para se tornar principal cronótopo de um ponto de inflexão histórico (muito embora, no universo da

²⁵Freidberg é a documentarista, montadora e produtora de rádio comunitária seattleense que fundou a Corrugated Films. Depois de co-produzir e co-dirigir *TIWDL*, montou e escreveu *Sweet Crude* (2009, sobre a exploração ambiental e humana no delta do rio Níger), dirigiu *Un poquito de tanta verdad* (2007, sobre o levante popular em Oaxaca, México, em 2006) e montou *The meaning of Food* (2004, série televisiva sobre culturas alimentares e identidades nos EUA).

²⁶Rowley é jornalista e documentarista, tendo, antes de *This is What Democracy Looks Like*, co-dirigido e co-produzido *Zapatista* (1999), sobre o levante neozapatista em Chiapas de 1994 e, logo depois, *Black and Gold* (2001), sobre a suposta transformação de uma grande gangue latina de Nova Iorque em um partido político clandestino radical. Dois anos depois produziu e dirigiu *The Fourth World War* (2003), sobre a opressão neoliberal e militar da população do “sul global” depois do 11 de setembro.

²⁷Segundo os créditos finais, *This is what democracy looks like* é licenciado como *copyright*, da produtora Big Noise Filmes (de Freiberg) e do CMI – o que é bastante contraditório, uma vez que em geral, a produção dos voluntários da rede *Indymedia* é publicada em licenças *copyleft*.

cultura *hacker*, a cidade já fosse um cronótopo, já atestava em 1983 o *geek-disaster-movie* *Jogos de Guerra*).

Nos relatos dos participantes das manifestações, o “N30” era comemorado como primeiro grande triunfo da recém-formada coalizão ou “movimento de movimentos” formada a partir das propostas dos neozapatistas, cinco anos antes. Para sustentar que “estamos vencendo”, ou seja de que se tratava da prefiguração do “outro mundo possível”, era necessário fornecer um recurso retórico de evidênciação mais manobrável do que os cinco verborrágicos episódios de “Showdown in Seattle”. O resultado video-artístico barroco, quase pomposo, desloca a retórica documentária, afastando-a do contexto “comunitário” e aproximando-a do *live cinema* produzido por *video-jockeys*. As cenas de repressão policial são ritmadas com música *hardcore* e *drum'n'bass*, que rivaliza em volume com o som direto das tomadas. Em outras partes, trechos do discurso de um sindicalista de Barbados (que é visto num palanque sindical em *Showdown...*, mas que flutua num éter de videografismos em *This is What Democracy...*) são tratadas com tantas camadas de imagens que perdem-se do contexto original da tomada (um comício autorizado) para figurarem como uma espécie de profecia celestial.

O estetismo retórico de *This is What Democracy*, apenas aparentemente decolar dos fatos, pois visa uma coerência com a proposta carnavalesca dos movimento de retomada das ruas, que propunham realizar festas clandestinas em lugares públicos de maneira a perturbar a “pax neoliberal” (por exemplo, o “Carnival against Capital” que parou a City de Londres em junho de 1999).

Os videografismos, ritmados pela quase constante música eletrônica, sugerem que, ao invés de procurar narrar com rigor descritivo os acontecimentos, *This is What Democracy* prefere criar nos apreciadores um estado afetivo de “transe” performático dos manifestantes-foliões, imergi-los no estado de espírito do evento (Juris, 2005, 2008; Hamm, 2005a, 2005b, 2006). O uso da voz *over* é sóbrio, servindo à elocução de sentenças muito sintéticas, estilisticamente estudadas. O som síncrono das tomadas é frequentemente deslocado para *over*, superpor-se a outras tomadas, implicitamente descrevendo o movimento lógico de generalização, que é condizente com a atribuição de grande importância histórica para as manifestações de 1999. O esforço descritivo é mínimo, se comparamos *This is What Democracy...* com *Showdown in*

Seattle... Pouco se explica o que é a OMC ou como foram organizados os protestos. Em geral, os depoimentos e discursos são expostos em trechos limitados a uma ou duas frases em que o depoente expõe o cerne do seus argumentos, sem que eles sejam plenamente partilhados com o público, visando, mais uma vez, criar empatia mais do que descrever.

This is What Democracy Looks Like, é, porém, menos fragmentário do ponto de vista da representação do tempo da enunciação, em parte, pelo estilo videoclipe. Mas também porque apresenta cada um dos dias das manifestações como futuras datas comemorativas para o “movimento de movimentos” antiglobalização corporativa, ou seja, apresenta os eventos de 1999 em um tempo tão cíclico quanto a trilha musical. Para cada dia, apresenta um codinome (“N30”, “D1”, “D2”, “D3”), que é introduzido com uma representação gráfica elaborada com um tema visual dos protestos, que é seguida por uma sequência de videografismos com voz *over* sóbria e calma.

O tempo narrativo de *This is What Democracy Looks Like*, apesar da diegese respeitar a ordem cronológica dos eventos, é retóricamente manipulado de forma a criar uma estrutura de anel: a mesma voz *over* da manifestante e do coro de manifestantes, que abre o vídeo, proveniente de uma tomada feita durante a manifestação (transcrita no início deste artigo), também o encerra. Sua fonte, como vimos, é apresentada como sendo tão individual quanto coletiva. Porém, ao final o coro é uma conexão não só dos manifestantes individuais e dos corpos coletivos expostos à repressão nas ruas, mas entre estes e os esforços políticos dos países do “sul global”: é hora de comemorar a libertação dos manifestantes, assim como o rompimento do pseudo-consenso sobre o fim da história, precipitados pela resistência dos delegados dos países periféricos dentro da reunião da OMC.

O filme apresenta também o outro lado da cerca: na mídia corporativa, mostram o caráter manipulativo da seleção de imagens dos eventos – especialmente a de *black-blockers* quebrando vitrines e “agredindo” os “pobres policiais” – que foram repetidas *ad nauseam* para o público massivo. Eram veiculadas sob a voz *over* de próceres da histeria nacionalista estadunidense (tipo Rush Limbaugh), servindo como “provas” para o “argumento” de que o então presidente Clinton era permissivo ou conivente com a esquerda radical (facilitando a “baderna dos anar-

quistas”) enquanto, ao mesmo tempo, pretendia usurpar a soberania nacional (para entregar a soberania estadunidense a organismos internacionais, no caso, à OMC).

“Essa é a Cara...” tem o propósito de não apenas ser uma narrativa de origem para o recém-nascido ciberativismo, mas também de demonstrar o caráter necessariamente tendencioso da abordagem mass-mediática sobre “Seattle”. Em termos da teoria do agir comunicativo, este documentário-rede, além de *discurso para coordenação de ações* – fornece imagens de corpo coletivo capazes de afetivamente reativar as experiências dos antigos participantes e atrair novos – apresenta-se como *ação para a busca de entendimento*, não apenas quando repetidamente denuncia o caráter “latentemente estratégico” das fontes oficiais e da representação telejornalística corporativa que depende delas, mas porque a manifestação, enunciada através do documentário telemático, prefigura um público intérprete cujas relações são a imagem do “outro mundo possível” buscado pelos anticapitalistas.

Ações reais de agentes irreais

O visionamento de “Battle in Seattle” (Stuart Townsend, 2007) é uma experiência quase constrangedora. Há um inegável esforço de dissolver perante o grande público, a demonização dos “anarquistas” identificados como inimigos internos pela guerra ao terror declarada por G.W. Bush em 2001. O problema é que esse “grande público” talvez não tenha realmente existido para esse filme. Apesar de todo o esforço de produção do filme (que teria gasto 10 milhões de dólares na sua produção), sua recepção pelo grande público foi prejudicada por atrasos no lançamento, em grande parte causados por problemas de captação, gerados pelos elevados custos necessários à realização de um *blockbuster*.

A escala da produção parece ainda mais inadequada se comparada com a relação custo / efeito na esfera pública dos documentários ciberativistas. Feitos por voluntários e/ou produtores independentes, tiveram um custo irrisório, mas foram apreciados (e ainda são) por um público bem maior do que o encontrado nas salas de cinema.

Em grande parte, a renda pífia obtida por *Battle in Seattle* no circuito de cinemas comerciais foi obtido pela compra prévia, pelos sindicatos estadunidenses, mas isso não aumentou o impacto político do filme. Segundo Solnit e Solnit (2009), os dirigentes sindicais sentiam-se muito mais à vontade com esta obra, por sua estrutura de produção verticalizada ser parecida com a de suas próprias organizações - mas isso não se transformou em interesse de um público “espectador”.

Muitos ativistas procuraram trazer informações mais consistentes sobre o processo de organização das manifestações de 1999, mas a autoria individual do filme dificultou muito a absorção destas contribuições. Com isso os personagens “fictícios em situações inspiradas em eventos reais” são esquemáticos. As conexões entre parecem forçadas, como se o roteiro procurasse reproduzir as narrativas paralelas então em moda no cinema comercial (tipo *Pulp Fiction*). Do ponto de vista do enredo, é difícil dizer o que é mais inconsistente com a experiência das manifestações: a vitimização de um policial violento ou a adesão de uma jornalista de um veículo corporativo, à causa dos manifestantes.

O docudrama (?) de Stuart Townsend é atravessado pelo mimetismo com os documentários sobre as manifestações de Seattle: há imagens-câmera de tomadas provenientes deles, há um prólogo que imita o tipo de apresentação gráfica, as animações e até a locução usada nos documentários. É difícil de encontrar uma denominação para o arranjo documentário de *Battle in Seattle*, “inspirado em eventos reais mas com personagens fictícios”, as situações de tomada encenadas são seguem o mesmo mimetismo. Apesar de completamente ensaiadas, com diálogos pré-definidos, a cinegrafia simula tomadas por câmaras amadoras ou feitas de improviso: balançam, fazem zooms “aleatórios”, às vezes até quando estamos no plano do “romance” ou do “drama” entre os personagens. No entanto, ninguém olha para a “terceira parede”, assim com ninguém explica como é que as narrativas cinematográficas da vida dos protagonistas ficam disponíveis para a polícia. Existe uma inconsistência generalizada entre a tentativa de “dar realismo” às tomadas – e o filme como um todo, na utilização de tomadas das manifestações – e a encenação plasticamente depurada, feita nas ruas de Victoria (Colúmbia Britânica, Canadá).

Em síntese: há uma discrepância generalizada entre as pretensões de validez do argumento e as condições de validez implicadas na rede sociotécnica de seu próprio modelo de produção. *Battle in Seattle* sugere que, efetivamente, depois que os eventos emergem através das novas “três máquinas do cinema”,²⁸ é imprudente retoma-los através do antigo conjunto retórico. Em todo caso, é bem fácil obter uma cópia filme gratuitamente, através de redes de compartilhamento entre pares, ou copiando vídeos de locadoras: cortesia dos hackativistas, que quebraram os códigos de proteção dos DVDs e construíram as redes de compartilhamento.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

AARSETH, E. J. “Nonlinearity and Literary Theory”, In: George P. Landow (Editor), *Hyper/text/theory*. Baltimore, Londres: John Hopkins University Press, 1994, p. 51-86.

ALLEN, Richard e SMITH, Murray. *Film Theory and Philosophy*. Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1997

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*, seguido de *A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CARROLL, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge, Melbourne: Cambridge University Press, 1996. Cap 15: “From Real to Reel: Entangled in Non Fiction Film”, 224-252.

²⁸Vide KLUGE, 2007. As novas versões das “três máquinas que constituem o cinema” – a camcorder digital, no lugar do cinematógrafo, a disseminação telemática distribuída no lugar da indústria cinematográfica e os “novos direitos autorais” no lugar da bilheteria – servem à retóricas de toda sorte, das mais arcaicas (“de atrações”) às mais “tardias” (subjetivas, prefigurativas). Kluge cogita que a bilheteria vá desaparecer, mas nos parece que ela está sendo substituída por outros processos de geração de contrapartidas, não pecuniários e mais vinculantes, como as “licenças livres” (cf. tb. LIANG, 2003).

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, 1995.

CHANNAN, Michael. *The Politics of Documentary*, Londres: The British Film Institute, 2007.

COLEMAN, G. "Indymedia's Independence; From Activist Media to Free Software", in: *Planetnetwork Journal*, July 2004. Disponível em: <<http://journal.planetnetwork.net/article.php?lab=coleman0704>>, Consultado em 26/12/2009.

COYER, Kate. "If it leeds, it bleeds: the participatory newsmaking of the Independent Media Centre", in: Wilma de Jong et alii (Editores), *Global Activism, Global Media*. Londres, Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 194.

DEAN, Jodi, "Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics", in: Megan Boler (editora), *Digital Media and Democracy: tactics in hard times*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2008, p. 101-122.

DOWNING, John D. H. *Mídia Radical: Rebeldia Nas Comunicações e Movimentos Sociais*, São Paulo: Senac, 2004.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993. *A linha geral (as máquinas de imagens)*, In: *Cadernos de Antropologia e Imagem* 9, (2):65 – 85, Núcleo de Antropologia e Imagem, UERJ, Rio de Janeiro, 1999.

Dubois/linha geral,

ERHAT, Johannes. *Cinema & Semiotic - Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*, Toronto, Buffalo, Londres: 2005.

EZLN COMMUNIQUEÉS (1993), "First Declaration from the Lacandon Jungle: EZLN's Declaration of War, Today we say 'enough is enough!' (Ya Basta!)", disponível em: <<http://flag.blackened.net/revolt/mexico/ezln/ezlnwa.html>>, Consultado em 31/05/2010.

GODOY DE SOUZA, H. A. . *Documentario, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. 1. ed. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2002.

GALLOWAY, Alexander R. *Protocol: how control exist after decentralization*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2004.

GARRIDO, Maria; HALAVAIS, Alexander, "Mapping Networks of Support for the Zapatista Movement: Applying Social-Networks Analysis to Study Contemporary Social Movements", in: Martha Mccaughey e

Michale D. Ayers (Editores), *Ciberactivism: Online Activism in Theory And Practice*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2003, p. 165-184.

GOFFMANN, Ervin. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. São Paulo: Vozes, 1985 [1956]

HABERMAS, Jürgen, *Mudança Estrutural na Esfera Pública*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. , "What is Universal Pragmatics", in: Jürgen Habermas, *Communication and the Evolution of Society*, Boston: Beacon Press, 1979, pp. 1-68. , "Communicative Rationality and the Theories of Meaning and Action (1986)", in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge:MIT Press, 2000, pp. 183-213. , "Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld (1988)", in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 215-255.

HAMM, Marion, Reclaiming Virtual and Physical Spaces. Indymedia London at the Halloween Critical Mass. In: Open 11, 2006, disponível em <<http://www.skor.nl/download.php?id=3239>>, acessado em 27dez20-09, 12h37min);

Indymedia UK: Urban Communication and the creation of a hybrid activist space in London. (Conference Paper, re:activism, Budapest, 14-15, 2005. Disponível em <<https://docs.indymedia.org/pub/Global/ImcEssayCollection/urbanindymedia3.pdf>>, acessado em 27Dez2009, 12h31 min; (2005) "Indymedia - Concatenations of Physical and Virtual Space", disponível em <http://www.republicart.net/disc/publicum/hamm04_en.pdf>, acessado em 26Dez2009, 17h19min

HANSEN, Miriam, "Reinventando os Nickelodeons: Considerações sobre Kluge e o primeiro cinema". In: Jane de Almeida (Organizadora), Alexander Kluge: o Quinto Ato. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.43-66.

HANSEN, Miriam. "Early Cinema, Late Cinema". In: Williams, Linda (org). *Viewing Positions*. Nova Brunswick, Nova Jérsei: Rutgers University Press, 1994.

HULSWITT, Menno. *From cause to causation: a Peircean Perspective*. Dordrecht, Boston, Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002.

JOHANSEN, Jørgen Dines. *Dialogic Semiotic: an Essay on Signs and Meaning*, Indianápolis: Indiana University Press, 1993.

JURIS, Jeffrey S. "Violence Performed and Imagined: Militant Action, the Black Bloc, and the Mass Media in Genoa", in: *Critique of Anthropol-*

ogy 25(4)= 413-432, 2005; . "Performing Politics: Image, Embodiment, and Affective Solidarity during anti-Corporate Globalization Protests", in: *Ethnography* 9(1)= 61-97, 2008.

KLUGE, Alexander; Negt, Oskar. *Public Sphere and Experience - Towards a Proletarian Public Sphere*. Mineápolis, Londres: University of Minnesota Press, 1993 [1972]. Kluge, Alexander, "Onze histórias do cinema", in: Jane de Almeida (Organizadora), *Alexander Kluge: o Quinto Ato*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.79-104. LATOUR, Bruno, *A esperança de Pandora*, Bauru: Edusc, 2001. LIANG, Lawrence "The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology" (2003), disponível em <<http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping technologies/resolveUId/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5>>. Consultado em 31/05/2010.

MEIKLE, Graham, *Future Active: media activism an the internet*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2002.

NICHOLS, Bill, *Representing Reality: issues and concepts in documentary*, Indianápolis: Indiana University Press, 1991. , *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indianápolis: Indiana University Press, 1994

NOTES FROM NOWHERE (Coletivo organizador), *We are everywhere: the irresistible rise of global anticapitalism*. Nova Iorque, Londres: Verso, 2003.

ODIN, Roger. "Film documentaire, lecture documentarizante", in: *Cinemas et Réalités (Travaux XLI)*. Saint-Étienne: Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Éxpression Contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1984; . "Lecture documentarizante et problèmes du documentaire" in: Roger Odin, *De La Ficción*. Paris, Bruxelles: De Boeck, 2000. p. 127-140. . "A questão do público: uma abordagem semiopragmática". In: Ramos, Fernão V. P. A. (Org). *Teoria Contemporânea do Cinema volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. pp. 27-46.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PONECH, Trevor. *What is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication*. Westview Press, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008.

_____. "A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa". In: Ramos, Fernão (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema volume II*. São Paulo: SENAC, 2005. pp. 159-228.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RUIZ, Polyanna. "Bridging the Gap: from the margins to the mainstream", in: Wilma de Jong et alii, *Global Activism, Global Media*. Londres, Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 194-207.

SALTER, Lee, "Democracy, New Social Movements, and the Internet: A habermasian Analysis", in in: Martha Mccaughey e Michale D. Ayers (Editores), *Ciberactivism: Online Activism in Theory And Practice*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2003, p. 117-144.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992. , "The scene of the screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'", in: H. U. Gumbrecht e K. L. Pfeiffer (Organizadores), *Materialities of communication*, Palo Alto: Stanford University Press, 1994, p. 83-106.

Sontag, Susan, /ensaios,

SOLNIT, David E SOLNIT, Rebecca, *The Battle of the Story of The Battle of Seattle*. Edimburgo, Oakland, Baltimore: AK Press, 2009.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994., *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.

WARNER, Michael, *Publics and Counterpublics*, Nova Iorque: Zone Books, 2002.

WINSTON, Brian. "The Documentary Film as Scientific Inscription", In: Michael Renov (Editor) *Theorizing Documentary*", Nova Iorque, Londres: Routledge, 1993.

"The Innocent Arrogance of Objective Fact" in: Brian Winston, *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*, 1995, p. 259.

WOLTON, Dominique, *Internet, e depois? uma teoria crítica das novas mídias*. Porto Alegre: Sulina, 2003 [2000].

YUEN, Eddie, "Introduction: 9/11 Prologue", in: Eddie Yuen et alii (Editores), *The Battle of Seattle: the new challenge to capitalist globalization*, Nova Iorque: Soft Skull Press, 2002, p. 3-4.

Filmografia

À bientôt, j'espère (1968), de Chris Marker e Mario Marret

Battle in Seattle, (2007) de Stuart Townsend.

Classes de lutte (1969), de Chris Marker (groupe Medvedkine)

La Société de L'Espectacle (1973), de Guy Debord

Showdown in Seattle: Five Days That Shook the WTO (1999), de Indymedia, Big Noise Films, Changing America, Headwaters Action Video Collective, Paper Tiger TV, VideoActive e Whispered Media.

Storm from the Mountain (2000), de Rick Rowley.

The Corporation (2003), de Jennifer Abbott, Mark Achbar.

Essa é a Cara da Democracia / This is What Democracy Looks Like (2000), de Jill Freidberg, Rick Rowley, rede Indymedia.

Viaje al centro de la selva – Memorial Zapatista (1994), de Epigmenio Ibarra.

Zapatista (1999), de Benjamin Eichert, Rick Rowley, Staale Sandberg.

Jogos de Guerra / War Games (1983), de John Badham.