

Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no *reality show* televisivo atuais

Fernando Andacht¹

Introdução: o movimento indicial na mídia contemporânea

O texto procura caracterizar um gênero que abrange diversos formatos muito populares no mundo, quais sejam: o *reality show* televisivo, o documentário cinematográfico e a fotografia jornalística. Todos se dedicam à representação do real, o que faz pensar num verdadeiro movimento indicial na mídia. Penafria (2003a) propõe o termo “documentarismo” para analisar todo e qualquer filme a partir dos componentes do gênero documentário clássico (ex. a filmografia de Grierson). Proponho descrever estes formatos como casos concretos do **gênero indicial**: o resultado da hegemonia ou do predomínio neles da classe de signo que possui um laço existencial, factual com seu objeto dinâmico – o real considerado fora da relação de representação. O motivo para introduzir o termo “indicial” não é uma simples mudança de uma palavra por outra, mas é uma decorrência do uso da semiótica triádica e pragmática de C. S. Peirce (1839-1914) para a análise da representação do real na mídia. Graças às contribuições recentes de pesquisadores do universo lusófono à análise do registro documentário no cinema e na televisão, é possível avançar na discussão sobre uma oposição ontológica fundamental na reflexão sobre a mídia hoje: a problemática fronteira entre o real e a ficção.²

Na semiótica triádica, o termo “indicial”, que caracteriza as três formas de realismo documentário no texto, deve ser compreendido como uma das três classes sógnicas que resultam da relação entre o signo e o real a ser representado ou objeto dinâmico. Assim, índice, ícone e símbolo se alicerçam nas relações de contigüidade existencial, de semelhança e de interpretabilidade geral, respectivamente. No texto, vou me concentrar no segundo tipo, o índice, com a ressalva de que nos formatos considerados se com-

binam em distinto grau os três tipos de signo para gerar o significado. Porém, postulo que o índice é o signo predominante nesses formatos, o que determina seu efeito de sentido específico, de gênero, no público. Mas, como ter certeza de que o gênero indicial representa o real e, portanto, estabelece uma diferença com a ficção e com os outros gêneros? Para responder à questão recorro ao dispositivo pragmático de análise do sentido criado por Peirce em 1878.

A máxima pragmática de Peirce (CP 5.403)³ define o significado de um conceito (p. ex. “documentário filmico”) como o conjunto de suas “conseqüências práticas”. Por sua vez, elas são as “*consequências experienciáveis*” dos conceitos (Ibri 2000:33), que apresentarei aqui como todo aquilo que decorre fenomenicamente dos conceitos, isto é, aquilo que pode ser observado na experiência (do público, do crítico, etc). O acirrado debate sobre a autenticidade do registrado no *reality show* e no documentário, assim como uma forte resistência social a olhar um documento fotográfico que fornece uma evidência insuportável da fragilidade coletiva, logo após de um ataque terrorista, são alguns exemplos de tais experiências. A pragmática concebe o significado como “o lado exterior que gera o próprio conceito” (Ibri 2000:34). Tal análise permite explicar o vínculo dos formatos da mídia com o real. Embora existam manipulações, mentiras e interferências de toda classe (montagem, efeitos especiais, etc), isso não altera o estatuto indicial do gênero dos formatos midiáticos considerados. No limite, tais alterações determinam a existência de alguma falta ética ou estética no gênero.

Alguns antecedentes analíticos recentes sobre o gênero documentário

Os trabalhos de Godoy (1999), Penafria (2003, 2004) e Rial (2003) analisam do ponto

de vista tecnológico e semiótico o documentário, e sua conflituosa relação com seu assunto distintivo, o real extra-midiático. Para me posicionar no que diz respeito às propostas teóricas destes autores, apresento abaixo um resumo de seus argumentos. Conforme os pesquisadores citados, o documentário

- a. não consegue transpor o real (Rial 2003);
- b. não é uma representação conclusiva do real (Penafria 2003);
- c. tem uma diferença de grau e não de natureza com respeito à ficção (Penafria 2003)
- d. serve para caracterizar todo filme, e mais ainda no caso dos filmes de autor (p. ex. uma obra típica de Almodóvar) (Penafria 2004);
- e. não cria a realidade mas a descobre e exhibe seus aspectos existenciais, menos do que sua generalidade (Godoy 1999).

Coincido com o primeiro ponto, que Rial (2003) postula com respeito à transmissão televisiva do futebol. O dicionário *Aurélio* define o verbo **TRANSPOR** como o ato de “pôr (algo) em lugar diverso daquele em que estava ou devia estar”. Embora seja verdade que não há tal transposição no gênero indicial, isso também é válido para todos os outros gêneros. Não é possível colocar o mundo tal qual é num filme, num vídeo, nem no papel Kodak. Todo formato da mídia é uma **representação** ou signo do real e não uma transposição. Peirce (CP 5.283) postula que a percepção é direta e mediada a um mesmo tempo. Como o arco íris, que é a manifestação do sol e da água, toda representação consiste na convergência de um sistema representacional e do real. Portanto, o que seria, segundo Rial (2003), uma carência do documentário constitui, *a priori*, a condição essencial de toda ação sógnica ou semiose. O signo é a manifestação interpretativa de alguém e também de algo independente dos intérpretes, e dos próprios signos.

Vamos agora ao segundo argumento. As três relações do signo com o representado acima mencionadas são os três modos básicos de conhecer o mundo. Penafria (2003) admite a natureza representacional do documentário, mas ela objeta que tal representação “é inconclusiva”, porque sua revelação é parcial. Concordo com tal postulado, mas trata-se de uma condição de todo signo, que pela sua natureza é uma revelação parcial

e falível do real. Sob este prisma, cada signo é uma promessa não totalmente cumprida, ou uma que não pode não fazer novas promessas. Só no longo prazo, postula-se uma convergência tendencial entre o objeto dinâmico (o real fora de toda representação) e a interpretação chamada final. Nem o filme-Zapruder, que é o exemplo considerado pela autora, nem os inúmeros livros escritos nos últimos quarenta anos sobre o célebre assassinato de Dallas exaurem a interpretação desse acontecido. Mas os signos procuram e, de fato, conseguem revelar aspectos sucessivos do real a uma criatura falível como o ser humano, e assim a aproximam à verdade. Postular uma tendência aproximativa em direção à verdade não é o mesmo que negar absolutamente tal possibilidade.

O terceiro ponto refere-se ao postulado de Penafria (2003a) sobre a diferença de grau entre o documentário e a ficção. Há aqui uma afinidade com o ponto de vista semiótico. No mundo real não há ícones, índices ou símbolos puros. Para se manifestar, o índice deve incorporar alguma qualidade, i.e., um ícone, e no seu funcionamento, o símbolo necessita incorporar os outros dois tipos de signo. No clássico romance de Daniel Defoe, a pegada de Sexta-feira na areia apresenta ao naufrago a indicação palpável da existência de outra pessoa, **junto com** a forma de seu pé.⁴ Claro que poderia ter sido uma falsa pista, uma forma natural feita pelo vento na ilha. Porém, o decisivo neste contexto, conforme o propósito de Robinson, é o valor indicial da representação, isso é **o dominante**.

Em 1935, Jakobson propôs o conceito formalista de “dominante”, que definiu como “um dispositivo na hierarquia interna do signo global constituído pela obra literária, (e que) sempre é levado ao primeiro plano (*foregrounded*)”.⁵ Tal como o elemento focado da obra de arte “assegura sua *gestalt* ou ordem total”,⁶ no que diz respeito ao propósito sistêmico que regula seu uso, cada signo manifesta a primazia de uma relação sógnica, conforme Peirce. É seu aspecto indicial o que gera a expectativa do público do documentário *Edifício Máster* (Brasil, 2002, **EM** de aqui por diante), que, naturalmente, inclui na sua complexa *gestalt* símbolos, índices e ícones. Se apagássemos a relação de contiguidade existencial entre as imagens

e sons do filme e isso que de fato existe, além da filmagem, naquele prédio verdadeiro e não cinematográfico de Copacabana no Rio de Janeiro, onde a ação acontece, essa obra cinematográfica mudaria completamente. *EM* seria mais uma ficção encenada na bela cidade carioca.⁷ É verdade que tanto na ficção quanto no documentário há “um olhar, uma visão sobre determinado assunto”, segundo Penafria.⁸ Mas é o dominante indicial o que determina logicamente o efeito de sentido primordial do formato considerado, sem ignorar a influência dos outros elementos presentes no filme.

É preciso introduzir, porém, uma cautela analítica na proposta gradualista desta pesquisadora na sua versão extrema, qual seja: “todo filme é documental”.⁹ Em princípio, não há coisa nenhuma que não possua as três propriedades categoriais que analisam a experiência da realidade no modelo semiótico triádico – Primeiridade, Segundidade e Terceiridade (CP 1.525). Baseadas nestas categorias, as coisas representadas desenvolvem relações icônicas, indiciais e simbólicas.¹⁰ Um típico filme de Almodóvar pode sim documentar, como afirma Penafria, enquanto ele é um índice do realizador, de seu estilo. Mas isso não funciona, *ipso facto*, como critério para classificá-lo no gênero documental (ou indicial). Conforme Lefebvre, “seria impossível fazer o inventário de todos os objetos que uma coisa, uma vez semiotizada, pode chegar a representar”.¹¹ Nesse texto dedicado a analisar uma célebre pintura de Magritte, Lefebvre propõe uma longa lista de possíveis referências dessa obra pictórica. Dentre elas só mencionarei duas: a Bélgica e o lugar específico onde um visitante encontra-se, num momento dado, no museu. Mas estes não são índices constitutivos daquela obra de arte de Magritte **como** obra de arte, porque tais índices não revelam seu significado estético. A falácia da proposta de considerar documental todo filme, e alguns deles ainda ‘mais documentais (porque) nos mostram que estamos perante um filme de um e não de outro autor’,¹² decorre de não fazer a distinção entre o suporte material através do qual se manifesta uma representação e seu objeto semiótico. Somente o objeto representado é teoricamente relevante para decidir se há uma primazia

do índice, do ícone ou do símbolo num contexto determinado. O documentário *EM* tem como seu objeto semiótico o fato singular de um encontro concreto com as pessoas e lugares registrados, segundo as palavras do realizador Coutinho.¹³ O filme é a crônica do aqui e agora, a evidência audiovisual de uma resistência diádica entre quem filma e quem é filmado. Isso constitui o aspecto documental do documentário, seu sentido oficial e público, o chamado “*indexing*” do filme.¹⁴

Embora seja verdadeiro, o resultado apontado pela proposta que faz Penafria (2004) da existência de um documentarismo generalizado não parece ser produtivo. Em princípio, não haveria coisa nenhuma no mundo que não possa incluir-se nesta categoria fílmica, o qual esvaziaria este conceito de seu valor heurístico. Se tudo fosse documental, nada poderia ser definido assim informativamente. Uma ilustração da utilidade da distinção documental/ficção encontra-se num clássico da cinematografia mundial: *o backstage* do filme *Fanny e Alexander* (Suécia, 1982), de Ingmar Bergman. Não é problemático afirmar que aquele filme, do qual o documentário ulterior exhibe os bastidores, é uma típica obra do mestre sueco. Mas isso não converte o filme ficcional num documentário do estilo de Bergman. Se fosse assim, como definir-se-ia o *making up* de Bergman, o qual foi exibido quatro anos após *Fanny e Alexander*, com o título *Diário de uma filmagem* (Suécia, 1986)?

O último dos cinco argumentos é extraído da crítica semiótica das posições anti-realistas, “deconstrutivistas e nominalistas” que desenvolve Godoy. Estas concebem “a realidade de um universal apenas como um signo mental”.¹⁵ Do ponto de vista criticado, o signo fílmico é uma ilusão manipuladora, “um instrumento de dominação burguesa”.¹⁶ Concordo com a afirmação de Godoy de que há uma “potencialidade epistemológica do documentário” de revelar o real.¹⁷ Claro que isso não garante que o gênero todo represente de modo fidedigno os fatos do mundo e que seja uma ajuda eficaz para compreendê-los. Mas tal cautela é válida para qualquer signo, em qualquer meio de expressão. Só tenho uma pequena divergência com respeito às conclusões de Godoy. Além da presença

dominante dos fatos representados indicialmente, que pertencem à categoria do que existe, seja ou não interpretado (Segundidade), também a representação simbólica do geral faz parte do gênero indicial. O aspecto geral e simbólico do documentário baseia-se especificamente nos índices.

No caso do *EM*, os fatos representados como rastros do encontro constituem sua trama indicial, mas isso não exclui sua integração triádica na representação simbólica, o horizonte natural de toda ação sgnica. Uma forma adequada de exprimir essa noção teórica é a que propõe o crítico Pereira da Silva, quando ele aponta que *EM* “tem, de forma inequívoca, um caráter moral”, e o define como um “documental com feição de fábula moral”.¹⁸ O efeito de sentido geral é compatível, portanto, com o gênero indicial. O “mapeamento” do geral (Terceiridade) é procurado pela ciência como seu interesse específico, segundo assinala Godoy (1999). Contudo, o que o documentário descobre através do predomínio da representação dos fatos também pode contribuir para refletir sobre eles, como no já referido exemplo do *EM*.

O gênero aqui chamado ‘indicial’, que inclui mas não se reduz ao documentário, exhibe as seguintes características:

- a representação dos fatos da realidade, que nunca é sua transposição literal, porque aquela não é completa, mas se aproxima gradualmente à verdade;
- a conjunção da determinação dos signos indiciais e a determinação do mundo exterior que acontece de modo falível;
- uma diferença de grau ou de dominante que permite distinguir o gênero indicial da ficção;
- a especificidade do efeito de sentido indicial, observável nas conseqüências experienciáveis dos formatos midiáticos e baseada no objeto semiótico;
- o poder de descobrir ou revelar o real, principalmente mas não de modo exclusivo nos seus aspectos existenciais.

O index appeal em três formatos midiáticos diferentes

Numa pesquisa anterior (Andacht 2002, 2003), propus o termo *index appeal* ou

chamamento indicial para descrever a significação do *reality show Big Brother Brasil (BBB)*, de aqui por diante). A imagem encantadora e irreal das divas, seu irresistível *sex-appeal*, constituiu a principal fonte de sedução da época de ouro de Hollywood, um efeito de tipo icônico, isto é, baseado na relação qualitativa entre o signo e o real. Hoje, na era da televisão aberta e a cabo,

o prato de resistência de *BBB* é seu *index-appeal*, que se baseia na geração continua de signos cujo propósito sistêmico não é o de ser interpretados, mas o de apontar de modo compulsivo a seu objeto dinâmico. (Fernando Andacht, “Uma aproximação analítica do formato televisual do *reality show Big Brother*”, *Galáxia*, 2003, p.150)

Peirce compara o efeito específico do índice com a hipnose, por causa do poder físico mais do que intelectual que este signo possui e com o qual afeta nosso corpo:

Achamos agora que, além dos conceitos gerais (símbolos), duas outras classes de signos são totalmente indispensáveis em todo raciocínio. Uma dessas classes é o índice [*index*] que, como um dedo que aponta, exerce uma real força sobre a atenção, como o poder de um mesmerizador, e a dirige para um objeto específico do sentido. (CP 8.41)

A fotografia de uma casa é usada por Peirce como exemplo de índice, mas não “pela semelhança na sua aparência, [porque] há dez mil outras no campo que são iguais a esta” (CP 5.554). A única justificação para afirmar que essa foto é um índice dessa casa, é que “o fotógrafo dispôs o filme de tal modo que, segundo as leis da óptica, o filme foi forçado a receber uma imagem da casa” (ibid.) Para analisar as representações do real aqui consideradas, adoto o pressuposto de que todo “fato luta por abrir-se caminho para sua existência” (CP 1.432). Portanto, o que o índice “tem virtualmente que fazer para indicar seu objeto ... é capturar os olhos de seu intérprete e com força os levar para o

objeto significado”, tal como acontece no caso de “um golpe na porta, um alarme, um silvo, um tiro de canhão” (CP 5.554).

Minha hipótese é que nos três exemplos escolhidos – *BBB*, *EM* e a foto do *Homem que Cai* – os índices geram um tipo de **conhecimento carnal** no espectador como sua consequência prática, experienciável. O consumo estético desses três formatos do gênero indicial envolve um efeito de resistência que nos faz cientes de nosso próprio *self*. O específico dessas representações do real é que a experiência baseia-se no efeito quase tátil gerado pela transpiração semiótica, pelos inúmeros rastros dos corpos filmados e exibidos, ao vivo, em vídeo, em um documentário, ou captados numa foto digital. Nisso precisamente consiste o **chamamento indicial**. Mesmo que pareça contra-intuitivo reunir numa comparação elementos tão diferentes, há uma vantagem teórica em fazê-lo. É possível contribuir desse modo à compreensão de uma tendência cultural manifestada através do consumo de diversos formatos da mídia com um único intuito, qual seja: a procura do contato com o autêntico, com o real associado à atualidade máxima. No chamamento indicial, o real encarna-se em corpos anônimos que agem sem roteiro frente a câmaras e microfones, ou que passam impensadamente perante a lente de objetiva de um jornalista bem situado. Essa presença se encontra ali para fornecer uma evidência existencial, mais do que para falar ou refletir sobre ela. Proponho considerar que essa classe de revelação indicial tem se transformado no Grial da cultura midiática do século XXI.

O mais característico do movimento indicial é a saliência de signos que são fatos e que fornecem um testemunho do mundo, quer corriqueiro, quer sublime. Na perspectiva evolucionista de Peirce, a ação dos signos envolve seu contínuo crescimento, a integração do ícone e do índice no símbolo, constituindo-se então uma forma mais complexa potencialmente submetida à interpretação. O símbolo é uma lei ou conceito geral através do qual compreendemos e ordenamos nosso entorno, para nos adaptar melhor a ele, e poder transmitir esse saber convencional. Ao longo do tempo, os encontros corporais que constituem o cerne do gênero indicial tendem a evoluir do conhecimento carnal para

uma experiência reflexiva, conceitual, tal como acontece em outros gêneros. A passagem do efeito hipnótico e compulsivo do índice para o efeito convencional daquilo que exige ser interpretado, seria o intuito de um gênero televisivo popular como *Big Brother*. A morte ou limite natural do *reality show* seria sua completa convencionalização. Nisso consiste a suspeita de que haja uma atuação amadora mas que esta seja guiada por um roteiro segredo. Como uma sombra, tal suspeita do público acompanha o formato da Endemol desde sua origem.

No caso do documentário, a desconfiança é mais o resultado de um ceticismo intelectual e profissional que uma reação dos espectadores. Trata-se de uma herança longínqua do modo nominalista de pensar, o qual não aceita a manifestação do real através de signos de tipo universal, seja na natureza ou na vida social. Porém, sem a tendência que têm todas as coisas a serem representadas de algum modo (icônico, indicial ou simbólico), a vida na terra não seria possível. Para concluir, vou apresentar um interpretante ou efeito de sentido público de cada um dos três formatos mencionados.

A rarefação de uma imagem fotográfica: a insuportável visão do Homem que Cai

A câmera digital de Richard Drew capturou às 9hs 42' 15" a.m., horário da costa leste dos EUA, um indício que seria pronta e inexoravelmente banido da mídia de seu país. A foto do *Homem que Cai* virou um testemunho intolerável pela sua capacidade de revelar indicialmente a máxima fraqueza da nação mais poderosa da terra. Logo após de ter aparecido na capa de vários jornais, no dia 12 de setembro de 2001, a figura improvável pela impactante graça e levianidade do anônimo homem-pássaro do World Trade Center sofreu um processo de rarefação indicial semelhante às imagens invisíveis das vítimas norte-americanas da invasão de Iraque em 2003. Estes corpos retornaram sem glória, nos ataúdes cobertos pela bandeira e pela censura oficial.

A silhueta estranha desse homem sem nome, um dos muitos que pularam ao vazio do alto da Torre norte do World Trade Center, na manhã do 11 de setembro de 2001, virou

o signo icônico-indicial de uma vulnerabilidade extrema que não se queria aceitar, nem sequer considerar como fazendo parte do real. Jamais imaginou Richard Drew, o fotógrafo levado pelo seu olfato profissional bem perto do desastre daquele dia, que o destino lhe daria uma glória opaca nessa ocasião. Foi ele mesmo quem, em 1968, focou sua máquina no corpo agônico, ainda quente do senador Bob Kennedy e capturou também a visão da recém viúva lhe implorando que não pegasse essas fotos. Esta vez seria a comunidade toda que rejeitaria o testemunho do horror fornecido pela sua fotografia digital. Quando um jornalista lhe perguntou à presumida filha do Homem que Cai, se ela reconhecia seu pai nesse pequeno retângulo de luz e de uma eloquente realidade, a moça não duvidou: “Esse troço de merda lá não é meu pai!”.¹⁹ Nem ela nem a opinião pública da maior potência mundial quiseram cair sob a influência hipnótica do indicial. Um bom modo de evitar esse efeito “mesmerizador” (Peirce) é a pura e simples negação. Porém, o índice representa algo que resiste à interpretação arbitrária e ao voluntário esquecimento; ele simplesmente fica e perdura lá, como as coisas do mundo. A única saída para fugir do chamamento indicial é evitar o brutal e cego encontro físico com ele.

A incompletude do gênero documentário apontado por Penafria (2003) coincide com uma constatação do citado escritor Junod (2003) sobre a mágica e sinistra imagem digital do “suicida assassinado”: a elegância admirável do fotografado só existiu naquele preciso instante das 9hs 42’ 15” a.m, nos seguintes momentos, como testemunha o artigo da revista *Esquire*, ele perdeu a elegância plástica, e depois sua vida. Mas não se pode negar que no encontro singular e irrepitível entre o dispositivo óptico que Richard Drew colocou lá, e a viagem mortífera empreendida por uma das tantas vítimas desse dia de 2001, o corpo do *Homem que Cai* teve, de fato, essa posição espacial, essa atitude corporal de máximo desafio e liberdade, antes de seu terrível fim.

A economia dos índices: o cuidado do Outro nas ausências do encontro

Parece estranho que, numa entrevista, alguém que dedicou sua vida inteira a cuidar

do outro filmado, como o fez o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, descreva o documentário, gênero no qual ele é mestre reconhecido, como um “questionamento dessa objetividade, dessa possibilidade de dar conta do real”.²⁰ Mas cabe perguntar, se não houvesse a possibilidade da presença real, objetiva e incontestável, do outro filmado, nesse “milagre” (218) do encontro que está no cerne de seus filmes, e se não fosse “a própria pessoa” filmada quem constrói “o seu retrato” (218), seria verdadeiramente *Edifício Máster (EM)* um documentário? Propenho que a resposta correta seja uma negativa. Procurarei justificá-la através de três exemplos extraídos do filme.²¹

Dois dos encontros filmados neste documentário incluem a menção de uma preciosa evidência visual que nunca, porém, poderá ser vista pelo espectador. Num caso, uma mulher fala perante a câmera, em tom confessional, sobre sua paixão por si mesma, por seu aspecto físico, a qual se manifesta nos seus retratos espalhados pelas paredes de sua morada. Noutra conversa filmada, uma ex-sambista e cantora mulata conta sobre sua singular experiência profissional no Japão, quando ela era jovem. Neste caso, uma vez terminada a filmagem do encontro com ela, Coutinho descobriu no apartamento “uma foto fantástica na qual ela aparece jovem, grandona, exuberante ao lado de dois japoneses” (219). Porém, ele recusou-se a filmá-la depois, simplesmente porque isso teria sido um ato de interferência com o registro original do encontro, que não conseguiu filmar aquela eloquente imagem fotográfica. Essa rigorosa economia documental só lhe permite a Coutinho deixar entrar no quadro do filme a muda e poderosa eloquência do indicial, da reação corporal entre o realizador e o outro filmado, num encontro irrepitível e imodificável. Esse chamamento indicial circunspeto é a homenagem ao outro documentado, é ao testemunho forçoso do real que está na base do gênero, segundo ele é praticado por Eduardo Coutinho.

Às duas ausências éticas no *EM*, soma-se uma presença desconfortável mas necessária à circunspeção deste formato indicial: a fala dura e muito conservadora da empregada espanhola Maria Pia sobre o que ela acredita que sejam as verdadeiras causas da

pobreza no Brasil. Na referida entrevista, uma espécie de *backstage* verbal do filme, Coutinho se sente na obrigação de afastar-se daquela ideologia tão oposta à sua. Sem se propor fazê-lo, claro, o realizador do *EM* vai explicar como o poder mesmerizador do índice define este gênero fílmico: “é preciso se colocar no lugar do outro e, mais que isso, é preciso mostrar o lugar de onde o outro está falando” (225). Eis o paradoxo do gênero indicial: a subjetividade do criador só pode servir para preservar e não interferir com a objetividade da presença do outro, de sua subjetividade. O documentário é uma rede que traz de regresso de sua passagem pelas águas turbulentas do mundo o bom, o ruim, o admirável e o duvidoso, tudo o que aconteceu no momento do encontro fílmico, e que vai servir para se reconhecer a si próprio no confronto com o outro.

Se, como afirma Coutinho, “frente a esse real, todo documentário, no fundo, é precário, incompleto, imperfeito” (215), pergunto qual seria então a necessidade de se preservar do eventual contágio com uma concepção do mundo antagonônica, com a fala de quem encarna uma irreconciliável diferença? Porém este é o sentido das palavras do realizador, quando ele comenta sobre essa ideologia tão oposta à sua:

Não estou ali para dar razão a ninguém. Nesse caso, é claro que não estou dizendo que a Maria aí esteja, mas não me cabe julgá-la. O que me cabe é, nessa conversa, tentar evidenciar o lugar de onde nasce essa postura, essa posição do discurso do outro. (226)

Mais do que um índice do estilo do autor, fica evidente que o essencial no documentário, seu objeto semiótico, são os índices do real, disso que o filme conseguiu representar de modo limitado, como qualquer outro tipo de signo.

A sobreabundância indicial do *Big Brother Brasil*: a arcimboldiana reiteração do real

Para analisar o indicial no polêmico formato televisivo do *BBB*, vamos a deixar falar a seu produtor no Brasil, o Boninho

da Rede Globo, que deu uma entrevista após do fim da primeira edição deste *reality show*:

Playboy: Você pretende detonar alguém na edição, como no caso do videoclipe da Stella enfiando várias vezes o dedo no nariz...

Boninho: Mas a Stella tinha mesmo a mania do nariz e era impossível não brincar com aquilo. ... **Se a pessoa tiver uma mania semelhante e entrar na casa do BBB, vou detonar, sim. O cara sabe que, se está lá dentro, é para isso mesmo.** (Fernando Valeika de Barros, “Entrevista a José Bonifácio de Oliveira, Boninho”, *Playboy*, 2003, p. 75, grifo meu, F.A.)

Não poderíamos achar uma mais perfeita antítese ética e estética do laconismo indicial do documentário de Coutinho, que esta descrição brutalmente sincera do efeito de sentido básico do *reality show* mais conhecido do mundo. À circunspeção do *EM* se contrapõe o excesso do indicial do *BBB*. Cada uma das quatro edições produzidas no Brasil a partir de 2002 e até 2004, é pródiga na multiplicação de rastros da transpiração semiótica dos participantes deste programa televisivo. Se o cuidado do outro leva o realizador de documentários Eduardo Coutinho a administrar com extrema prudência o espaço e o tempo de quem é filmado, no caso do *BBB* trata-se de dilapidar seu corpo, sua presença, através da fragmentação e da multiplicação infinita de imagens e sons, até configurar com os índices assim coletados uma colagem grotesca, no estilo do pintor manierista italiano Arcimboldo (1527-1593). A seleção sónica e sua montagem procuram atingir a audiência através de uma acumulação de fatos representados, para que estes produzam uma experiência carnal mais do que uma reflexão moral, embora isso também possa acontecer, e de fato aconteça no público fiel de *BBB* (Andacht 2002).

Uma dúvida inevitável surge neste ponto da argumentação: será admissível incluir no gênero indicial um formato cujo nome oficial contém a idéia do espetáculo (*‘show’*), numa desconfortável e promiscua proximidade da noção de *‘real(ity)’* que fornece a

especificidade do gênero? A resposta, porém, deve ser afirmativa. O objeto semiótico do *reality show* está constituído por aquilo que, de fato, está mais próximo do corpo humano e mais longe da fala: os gestos, os sorrisos, a raiva, o choro, o suor e a sexualidade, todos estes humores e secreções orgânicos fornecem o material indicial do *BBB*. Porque eles moram numa casa desenhada e construída para não perder nem um índice dos inúmeros gerados nesse estúdio-morada, ainda que os participantes tentem produzir a melhor imagem de si próprios para ganhar a recompensa oferecida, estas pessoas não dispõem do espaço nem do tempo mínimo necessários para ensaiar e aperfeiçoar um *self* convincente, na área restrita dos bastidores da interação face a face, por ex. o dormitório.

Através desse preparo cotidiano, o ser humano faz de sua humanidade um tranqüilo espetáculo, mais persuasivo e admirável quanto mais seus aspectos indiciais são cuidadosamente controlados e selecionados, até que surja a melhor imagem de si próprio. Sem dispor dos bastidores da interação social, do vital *backstage* no qual arrumar o suor semiótico até que vire invisível, torna-se impossível dissimular as expressões potentes do corpo. A recompensa que recebe cada noite o público de *BBB* é a visão interminável do *self* supostamente autêntico, da versão moderna, tecnológica da alma. Esta seria acessível através dos signos corporais que as pessoas não conseguem controlar, em circunstâncias tão adversas para a sobrevivência do respeito a si próprio.

Conclusão: a arte de atingir o sublime através dos signos mais próximos do cotidiano

Que significa então o movimento indicial na mídia? A análise pragmática do significado dos formatos indiciais considerados mostra que não é uma fabricação industrial de ilusões na mídia contemporânea o que leva tantas pessoas a assistir incansavelmente aos índices da vida. O gênero indicial dos médios audiovisuais é composto pela testemunha viva que emana como uma transpiração semiótica dos corpos dos outros. No mundo inteiro, o público procura uma experiência comunicacional quase religiosa através dos rastos do mais íntimo, através da observação atenta de uma testemunha física e emocional mais do que intelectual. Algumas das grandes mensagens do mundo, portanto, se manifestam hoje na mídia não em palavras, nem em ideologias, mas na representação das pequenas situações cotidianas, do encontro face a face com a vida e com a morte. No pólo oposto, a ficção midiática envolve centralmente a invenção de ícones para produzirem símbolos que nos levem de retorno ao mundo, ao universo indicial, com mais sabedoria ou menos amargura. O progressivo crescimento dos índices midiáticos no gênero aqui analisado fornece os elementos necessários para encenar uma odisséia cognitiva da sociedade. As pessoas procurariam no chamamento indicial, no contato com os signos de existência, a descoberta da face externa e real do sentido de suas próprias vidas. Esse conhecimento carnal é um signo inconfundível desta época.

Bibliografia

Andacht, Fernando, “Big brother te está mirando. La irresistible atracción de un reality show global”. In: Raquel, Paiva (org.), *Ética, cidadania e imprensa*, Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

Andacht, Fernando, “Uma aproximação analítica do formato televisual do reality show *Big Brother*”, *Galáxia*, No. 6, pp. 245-264, 2003.

Carrol, Noel, “From reel to real” In: *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Figuerõa, Alexandre et al, “O documentário como encontro. Entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, *Galáxia. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. No. 6, pp. 213-232, 2003.

Godoy, Hélio, “Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário”. Em *Anais do 8º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, UFMG, Belo Horizonte, 1999.

Ibri, Ivo Assa, “As conseqüências de conseqüências práticas no pragmatismo de Peirce”, *Cognitio*. No.1, pp. 30-37, 2000.

Junod, Tom, “The falling man”. *Esquire*, Vol. 140, Issue 3, September, 2003, pp. 277-280.

Lefebvre, Martin, “Ceci n’ est pas une pipe(rie): bref propôs sur la sémiotique et l’art de magritte”, Trabalho apresentado no 7º. *Congresso Internacional AISV*, México, 2003.

Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of C. S. Peirce*. C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks (orgs.), Cambridge, MA: Harvard University Press, (1931-1958).

Penafria, Manuela, “O plano-seqüência é a utopia. O paradigma do filme-Zapruder”, Em *Anais do 12º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, UFPE, Recife, 2003.

Penafria, Manuela, “O documentarismo do cinema” Retirado de http://bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php3?codt=42 em 02/01/2004.

Pereira da Silva, Humberto, “O Edifício Master”. *Revista de Cinema*. No. 31 (versão

online) www.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/em_cartaz/critica.shtml, Retirado no 19/09/2003.

Rial, Carmen, “Televisão, futebol, e novos ícones planetários: aliança consagrada nas copas do mundo”. Em *Anais do 12º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, 2003.

Surdulescu, Radu, “Form, structure and structurality in critical theory” Retirado de <http://www.unibuc.ro/eBooks/11s/RaduSurdulescu-FormStructuality/Capitolul%20I.htm> em 15/02/2004.

Valeika de Barros, Fernando, “Entrevista a José Bonifácio de Oliveira, Boninho”, *Playboy*. Maio, pp. 72-76, 2002.

¹ Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, UNISINOS.

² Manuela Penafria 2003, 2003a; Rial 2003 e Godoy 1999.

³ Cito a Peirce conforme à prática habitual: “x.xxx” remete aos *Collected Papers* mediante o volume e o parágrafo dessa edição. Todas as traduções do texto inglês são de minha autoria.

⁴ Trata-se de um aspecto qualitativo que lhe permite imaginá-lo, ou seja mais um ícone.

⁵ Radu Surdulescu, “Form, structure and structurality in critical theory”. Retirado de <http://www.unibuc.ro/eBooks/11s/RaduSurdulescu-FormStructuality/Capitolul%20I.htm> em 15/02/2004

⁶ Ibidem.

⁷ Esse é o caso, por exemplo, do notório filme de Meirelles *Cidade de Deus* (Brasil, 2002).

⁸ Manuela, Penafria, “O documentarismo do cinema”. Retirado de http://bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php3?codt=42 em 02/01/2004.

⁹ Manuela, Penafria, “O documentarismo do cinema”. Retirado de http://bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php3?codt=42 em 02/01/2004.

¹⁰ As propriedades possíveis de toda experiência são: monádica, quando algo é considerado em si próprio; diádica quando se considera uma oposição de só dois elementos, e triádica, quando há uma mediação como acontece na representação, i.e., a combinação de duas coisas numa síntese mais complexa do que elas.

¹¹ Lefebvre, Martin, “Ceci n’ est pas une pipe(rie): bref propôs sur la sémiotique et l’art de magritte”, Trabalho apresentado no 7º. *Congresso Internacional AISV*, México, 2003.

¹² Manuela, Penafria, “O documentarismo do cinema”. Retirado de http://bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php3?codt=42 em 02/01/2004.

¹³ Alexandre, Figuerôa et al., “O documentário como encontro. Entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, *Galáxia. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. No. 6, 2003, p.217.

¹⁴ Noel, Carroll, “From reel to real” In: “*Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 238.

¹⁵ Hélio, Godoy, “Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário”. Em *Anais do 8º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, UFMG, Belo Horizonte, 1999.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Pereira da Silva, Humberto, “O Edifício Master”. *Revista de Cinema*. No. 31 (versão online) www.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/em_cartaz/critica.shtml, Retirado no 19/09/2003.

¹⁹ Tom, Junod, “The falling man”. *Esquire*, Vol. 140, Issue 3, September, 2003, p 277.

²⁰ Alexandre, Figueroa et al., “O documentário como encontro. Entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, *Galáxia. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. No. 6, 2003, p.215. Todas as citações seguintes de E. Coutinho provêm desta entrevista sobre o EM, e por isso só será indicada a página.

²¹ Quero expressar meu agradecimento à distribuidora Riofilme e ao diretor E. Coutinho por ter me facilitado uma cópia do EM.