

ALGUMAS QUESTÕES PARA O DOCUMENTÁRIO-INTERFACE

Bráulio de Britto Neves *

Resumo: Este ensaio discorre sobre as condições adversas de realização de documentários de arquivo, decorrentes da proliferação de imagens indiciais, da pluralização das pretensões de validez ético-discursivas, assim como da dispersão dos processos de indexação institucional do documentário. A partir dos documentários ciberativistas e do documentários não lineares, produzidos com participação intensiva dos públicos, discutem-se questões éticas do *documentário-interface*.

Palavras-chave: arquivo, ciberdocumentário, webdocumentário, documentário interativo, ágorapoiese, contraprotocolo.

Resumen: Este ensayo versa sobre las condiciones adversas de realización de documentales de archivo, resultantes de la proliferación de imágenes indicales, de la pluralización de las pretensiones de validez ético-discursivas y de la dispersión de los procesos institucionales de indexación de documentales. A partir de los documentales ciberactivistas y documentales no lineales, producidos con una intensa participación del público, se discuten cuestiones éticas del documental-*interface*.

Palabras clave: archivo, ciberdocumental, webdocumental, documental interactivo, ágorapoiesis, contraprotocolo.

Abstract: This essay examines the adverse conditions of archival documentary filmmaking, yielding from the proliferation of indexical images, the pluralization of the validity claims of ethical discourse, the dispersion of the institutional indexation processes of documentaries. Taking evidence from cyberactivist documentaries and non-linear documentaries, produced with the intense participation of the public, ethical issues of the *interface documentary* are addressed.

Keywords: archive, cyberdocumentary, webdocumentary, interactive documentary, agorapoiesis, counterprotocol.

Résumé: Cet article examine les conditions défavorables qui apparaissent lorsqu'on se propose de réaliser des documentaires d'archives, en raison de la prolifération des images indicielles, de la multiplication des revendications de validité du discours éthique, ainsi que de la dispersion des processus institutionnels d'indexation du documentaire. À partir de documentaires cyberactivistes et des documentaires non linéaires, produits avec la participation intensive du public, on discute des questions éthiques du documentaire-interface.

Mots-clés: archive, cyberdocumentaire, webdocumentaire, documentaire interactive, ágorapoiese, contre-protocole.

* Pós-doutorando e membro do Grupo de Estudos sobre Mídia e Esfera Pública da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. E-mail: brauliobrittoneves@yahoo.com.br

Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer; a poucas léguas do hexágono em que nasci. Morto, não faltarão mãos piedosas que me joguem pela balaustrada; minha sepultura será o ar insondável; meu corpo cairá demoradamente e se corromperá e dissolverá no vento gerado pela queda, que é infinita. (...)

Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus. Na linguagem desta área persistem ainda vestígios do culto desse funcionário remoto. Muitos peregrinaram à procura d'Ele. Durante um século trilharam em vão os mais diversos rumos. Como localizar o venerado hexágono secreto que o hospedava?
(Jorge Luis Borges, 1944)

Distraídos venceremos!
(Paulo Leminski, 1987)

Um oceano de faróis

Foi-se o tempo em que se procuravam os arquivos apenas para investigar o passado. Lugares sombrios como bibliotecas, hemerotecas, arquivos públicos, sótãos e quartos de despejo, álbuns de família, cofres e baús, guardavam a possibilidade de que novos artefatos retóricos encontrados pudessem oferecer a chave decisiva para uma nova perspectiva sobre os fatos consumados – redimindo, ao menos, a possibilidade de que a etiologia de sua consumação fosse reaberta para possibilidades causais mais ricas ou mais intrigantes do que o mero produto de forças mecânicas e a réplicas de propósitos transcendentais conhecidos de antemão. Hoje, porém,

os arquivos ganharam proporções oceânicas, para se tornarem sinédoques da experiência coletiva. A febre dos arquivos, a expectativa de “mineirar” um objeto diretamente do passado obliterado, tornou-se familiar a qualquer pesquisador que seja incumbido de estabelecer o “estado da arte” em qualquer campo (tome-se, por exemplo, um tema da moda, “política através de redes sociais”).

A topologia distribuída das redes, que se propagou a partir de um ciberespaço mais ou menos utópico da primeira onda do ciberativismo (aquela altermundista, que nasce em Chiapas e adormece em uma embaixada equatoriana em Londres), transborda hoje para a sociabilidade cotidiana, reestruturando a esfera pública cívica e sobredeterminando a esfera política. Assim como a possibilidade de restringir o volume de referências em uma pesquisa bibliográfica depende de muito estoicismo em termos de evitação de paradigmas teóricos temas ou objetos empíricos discrepantes, da mesma maneira, a criação de possibilidades de ação coletiva cada vez mais recomenda “não conversar com estranhos”. O cinema documentário, como retórica pública voltada para um tipo de ação política, a instalação de crenças com reflexividade pública, passa pelo mesmo problema do sermão aos já convertidos. A reflexividade pública criada pelo documentário, que lhe é decisiva e definitiva como retórica, passa a estar sob permanente suspeita. Se a especificidade dessa classe de atos designados pela partícula *doc(t)*- é, além do saber e do fazer saber, uma reflexividade discursiva que co-responsabiliza aqueles que pretendem instalar crenças junto com aqueles que pretendem tê-las adquirido nas dimensões de intenções do ato comunicativo, da verdade do seu conteúdo factual e das implicações relacionais de respeito e reconhecimento – pois bem, esses laços de co-responsabilidade são instaurados com cada vez menor referência a um escrutínio amplos, universalista. Para o documentarista atual, o *mal d'archive* (Derrida, 2001) recrudescer em direção

ao uma “cabin fever”¹ dada a crescente dificuldade de estabelecer qualquer “grande público” que pudesse fornecer um horizonte ético-discursivo final no qual ancorar juízos da relevância das imagens achadas nos arquivos de plataformas de publicação de vídeos on-line.

Entre muitas outras coisas intrigantes de *Level 5*² encontra-se a sugestão de Chris Marker de que está se dissolvendo a diferença entre o documentário de arquivo e o documentário como *interface audiovisual* do oceano de arquivos digitais. A náusea dessa navegação em alto mar assalta todos os dias o pesquisador de imagens online: toda vez que vamos “pescar” a atualidade, temos que *investigar* o hoje – afinal, como cidadãos politicamente responsáveis, devemos ser desconfiados como os detetives de Edgar Allan Poe (Otte, 2011:65). Sozinhos estaríamos para sempre perdidos nesta biblioteca de babel em que nascemos; juntos, porém, como públicos usuários auto-organizados, temos ainda alguma chance de constituir, através destas interfaces documentárias, espaços intersubjetivos dotados de reflexividade pública (nem que seja sub o contrapública). O novo desafio para este tipo de prática auto-instituente provém da “web semântica” – a famigerada Web 2.0 –, obstinada em apascentar os angustiados sócios da sociedade-de-risco (Beck, 1992) com a promessa de espaços de visibilidade não públicas (Papacharissi, 2010; Dean, 2008) cuja “seguridade” que cada vez mais nos afasta de encontrar estranhos – encontros que, exatamente,

1 A “febre-da-cabana” é uma psicose temporária, resultante do isolamento físico e normativo de pessoas confinadas em espaços restritos imersos em ambientes desolados e inóspitos. Ela resultaria tanto do confinamento quanto do ambiente externo, fornece estímulos sensoriais extremamente homogêneos, ocasionando a indistinção, no plano dos juízos perceptuais, entre sinais internos, gerados pelo próprio aparelho sensório-motor, e ambientais. Há pesquisadores que consideram que as psicoses culturalmente vinculadas com Pibloktoq, Windigo são formas extremas de *cabin fever*. Por hipérbole, diríamos que o documentarista encontra-se arriscado a ser possuído por um “windowdigo”, confinado atrás das janelas da interface gráfica ao usuário – algo não tão exagerado se considerarmos o humor dos narradores arquivistas encenados em documentários como *Age of Stupid*, *Fragments d'une Révolution* ou *Level 5*.

2 Curiosamente, “Level 5” é também o nome de uma produtora de videogames japonesa. O nome, segundo a wikipedia, remete aos cartões de referência das escolas japonesas, onde o nível 5 é a pontuação mais alta.

forjam o caráter propriamente público do contato interpessoal urbano (Warner, 2002).

Quando a forma predominante da nossa relação coletiva com o presente passa a ser realizado através das praxes de constituição, da indexação, da manutenção e do controle de acesso a arquivos de imagens e relatos, resta ao documentário (seja qual for a topologia textual³ dele) tornar-se *interface comunicativa*, uma máquina simbólica⁴ capaz de instaurar espaços de interação de caráter público, isto é, de interpretabilidade ético-discursivamente determinada.⁵ Isto implica que estas máquinas simbólicas sirvam também para dissuadir o acesso não retoricamente instruído ao arquivo, em concorrência com outras interfaces. Como observa Tay (2008: 85 e ss.) a partir do contraste entre, de um lado, as manipulações estratégicas do noticiário mass-mediático sobre o “massacre de Falluja” e, de outro, as de dois trabalhos de Michael T. Magruder,⁶ interfaces documentário-experimentais sobre os arquivos de imagens online, *é urgente a atenção às premissas éticas do documentário telemático*. Seria premênte relativizar as pretensões epistêmicas das imagens indiciais segundo o grau de acesso público aos contextos de produção das imagens indiciais.⁷

3 O conceito de topologia textual, de (1994, 1997), refere-se às qualidades da estruturação espaço-temporal de um texto. Entre outras características topológicas, um texto pode ser linear – como num filme ou num vídeo – ou não linear – como em um webdoc ou em um ciberdoc; sua composição e estrutura podem ser, aberta à alteração ou fechada a novas contribuições; .

4 Ao usar o termo “máquina simbólica”, pretendo não somente denotar os algoritmos (cf. Nöth, 2001) que operam em uma ou em um conjunto de máquinas lógicas, mas também, seguindo minha argumentação anterior (Neves, 2010), tratar os documentários como tais.

5 Faço referência à concepção pragmática de esfera pública, que seria gerada pela coalescência de interações comunicativas constituídas na mútua determinação entre interpretabilidade e éticidade. (Ref Habermas, 1979, [1986], [1988])

6 {transcription} e [FALLUJAH. IRAQ. 31/03/2004] , cf. infra, “filmografia”

7 Cabe, *en passant*, um comentário técnico proveniente do pragmaticismo: há uma distorção sistemática do sentido original de “índex” (e da indicialidade) na leitura pós-estruturalista sobre o conceito peirceano. Decorre de uma sinédoque perversa mais geral (Deely, 1990: 23), a insistência com que o pós-estruturalismo trata como “índices” fenômenos semiosicos que, tecnicamente, são *hipossemas*. Pois que vestígios físicos só se tornam signos em um discurso quando há um argumento narrativo (às vezes de origem

Aproximações ao documentário-arquivo

É notável o quanto, desde *Level 5*, não são poucos os documentários de arquivo que incorporam encenações de manipulação de arquivos e de personagens arquivistas como forma de transpor para a topologia textual linear do filme ou do vídeo, a experiência do enclausuramento – eventualmente da psicose – no labirinto não linear dos arquivos de imagens e relatos indiciais. Não que a fantasia do arquivo sem limites, da biblioteca de Babel, seja uma novidade no universo do cinema documentário. Pode-se traçar sua ocorrência até a origem desta retórica cinematográfica, por exemplo na cena didática da sala de montagem de *O Homem da Câmara de Filmar* ou em Buñel (Kinder, 2002). Mas há uma acentuada recorrência com que o personagem *arquivista* e o actante *arquivo* vêm sendo corporalmente manifestos em documentários de arquivo, principalmente naqueles cujo processo coletivo de produção, politicamente imantado, necessita ser reflexivamente ostentado. Por exemplo: em *The Corporation*, webdoc⁸ cuja narrativa navega através de casos que vão arrimando o diagnóstico de sociopatia das corporações transnacionais; em *The Age of Stupid*, em que um arquivista prepara os arquivos da humanidade para depois de sua extinção; em *Fragments d'une Révolution*, webdoc, cujo narrador seleciona arquivos na tela de seu notebook, angustiado pela sua impotência, como iraniano expatriado, diante dos eventos pós eleitorais iranianos em 2009; em *HighRise*, idoc em que os apartamentos são

contextual ou paratextual) que reconstrói de produção do vestígio em termos simbólicos. Um índice só emerge quando há traço e relato, não basta a ocorrência de uma interação física entre objeto (ou “referente”) e signo (ou “significante”).

8 Infelizmente, não há espaço para a longa discussão da taxonomia das novas formas de documentário, que encontra-se em andamento. Neste texto, trataremos webdoc como a classe geral dos documentários difundidos online, idocs como documentários de topologia não linear e ciberdocs os documentários lineares ou não cuja composição e estrutura estão sob controle dos seus públicos usuários. Para uma discussão de maior fôlego, sugerimos a consulta a <<http://i-docs.org/>>

transformados em gavetas cuja abertura dá acesso às narrativas da habitação em prédios de subúrbio.

Mais recentemente, ainda dispensando o suporte telemático digital, vemos a navegação conversacional de arquivos de imagens ser transformada em performance artística por Graziela Kunsch. Em seu *A.N.T.I.-Cinema Projeto Mutirão*, a *ativista* paulistana discute a apropriação do espaço urbano por movimentos sociais, usando “excertos” de vídeos ativistas de sua autoria, de outros video-ativistas e também imagens das suas performances anteriores que vão sendo incorporadas ao seu *corpus* dessa que ela chama “prática documentária”. Em certa medida, trata-se da invenção de uma poética da expressão não linear, apoiada na constituição de arquivos e no desenvolvimento de interfaces. Esta poética parece se precipitar através de corporificações sucessivas em arranjos institucionais (como o do acesso público aos arquivos do Museu da Pessoa, ou às videotecas de ONGs midiativistas ligadas ao documentário), deles para performances presenciais e/ou para vídeos lineares que encenam as práticas arquivísticas, alcançando, finalmente o patamar dos ciberdocumentários, isto é, documentários telemáticos, não lineares, produzidos através da participação dos públicos.

É importante sublinhar que o desenvolvimento dos documentários interativos retoma a tendência bricoleira (ou, dir-se-ia hoje, *hacker*) dos documentaristas em “meter a mão na tralha”, de tratar o desenvolvimento dos artefatos de produção e difusão como partes decisivas da investigação poética do documentário. Isto é algo que vem desde Vertov e Grierson, mas que encontrou seu apogeu na época do surgimento do cinema direto, em que cineastas como Rouch, os irmãos Maysles, Leacock, Brault, Perrault mantinham um intercâmbio intensivo com os fabricantes de câmeras, gravadores, microfones, lentes et alii. Não deve ser, portanto, uma surpresa, nem ver a ONF quebequense como ponta de lança institucional da propagação dos “idocs”, nem encontrar o nome de Richard Leacock em dois

dos primeiros experimentos com documentários navegáveis, realizadas sob a batuta de Glorianna Davenport (Davenport, 1997): *Aspen – An interactive Movie Map* (1979-81) e *New Orleans Interactive* (1982-1988), ambos precursores de serviços como o *Google Street View*. Mas é apenas bem recentemente que os documentários interativos começam a ser produzidos para públicos amplos, por iniciativa de organizações que já eram pioneiras do documentário, como a NFB/ONF (Escritório Nacional do Filme, do Canadá), o *DocLab* do IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam) e o *Open Documentary Lab* do MIT (Massachusetts Institute of Technology).

Embora seja algo desconcertante descobrir que documentários navegáveis existem há mais de quarenta anos no circuito da arte experimental,⁹ a confluência efetiva entre as práticas de enunciação do documentário de arquivo filmico ou videográfico linear e as dos webdocumentários teve que esperar que a difusão da telemática alcançasse uma larga escala. Nos anos 1990, um período de experimentos poéticos no cinema (de *Smoking/Non-Smoking* a *Pulp-Fiction*, passando por *Antes da Chuva*) assistisse à formação de gosto dos mais velhos, enquanto gerações inteiras são aculturadas por videogames e RPG. Neste momento, esta confluência forja enunciações documentário-arquivísticas que ensejam um tipo específico de consciência histórica que, diríamos benjaminianamente, “escova o presente a contrapelo”. Sinteticamente, a topologia textual não-linear propicia uma maior liberdade dos argumentos narrativos, favorecendo a adoção de uma temporalidade de “futuro-do-pretérito” que redefine a ética das relações entre participantes das enunciações documentárias como uma poética do relacional. Esta poiesis parece desenvolver-se entre dois polos não

⁹ Apenas para citar dois exemplos, do contexto da arte conceitual dos anos 1970, temos o *Flux Film*, tinha exibição não linear e performática, feito por muitas mãos segundo protocolos simples; o projeto de *A Idade da Terra* previa que os rolos do filme fossem exibidos sem ordem fixa ou necessária; finalmente, tanto Wolf Vostell como Paulo Bruscky organizaram como *arquivos* arranjos de leitura não lineares para dar acesso a suas volumosas correspondências com outros artistas, registros de performances e instalações.

antagônicos: de um lado numa “agorapoiese” dos documentários-arquivo sobre o presente; de outro, na perspectivização melancólica sobre a história, que organiza a interface sobre os arquivos de um modo que emula a fantasia do desejo enlutado pelos fatos já irrecuperavelmente concluídos, nos documentários-arquivos históricos (Nível 5, *The Wrong Crowd*).¹⁰

Sem dúvida, a crítica sobre o documentários não lineares (ou seja o documentário como interface-de-arquivos), vem sendo capaz de identificar a proeminência de uma poética das relações nas praxes de enunciação documentária e de destacar que se trata de uma possibilidade estilística específica dos web/ideos (Gaudenzi, 2011). No entanto, é intrigante que esta crítica ainda perceba pouco – ou, nitidamente, com bem menos intensidade do que nos estudos sobre políticas de constituição de arquivos (p.ex. Finnegan, 2006; Biesecker, 2006; Baron, 2007; Swender, 2009) duas dimensões políticas relevantes desta inflexão ético-estilística. A primeira delas refere-se aos efeitos cognitivos de longo prazo sobre os hábitos de apreciação audiovisual das narrativas factuais em que a não-linearidade topológico-textual torna-se normal e até desejada. Tal como em outros casos de introdução de novas formas de inscrição (Goody, 1988; Christin, 1995; Levy, 1993), pode-se esperar que, pela sinédoque dos meios típica dos processos de institucionalização do uso de meios de inscrição novos, as experiências históricas coletivas – e, por extensão, a própria capacidade dos sujeitos de se incorporarem à uma deriva histórica – tornem-se não-progressivas, talvez ainda evolutivas mas somente na perspectiva de uma pluralidade de causas finais (Laborde, 2009; Garcia, 2009).

O segundo campo de implicações políticas da deslinearização das enunciações documentárias não mapeado refere-se aos resultados plausíveis da desindividualização da agência na enunciação – na produção, montagem, indexação institucional, apreciação, e, pela extrapolação da prefiguração

10 “Você não tem como ganhar, mas pode continuar jogando se quiser”, diz o jogo Marienbad a Laura, protagonista-narradora melancólica de *Level 5*.

política distintiva da retórica documentária, na ação política. Já na apreciação de um documentário hipertextual, o público usuário (ou “interagente”) torna-se co-enunciador: ao escolher um percurso, atua como co-montador, o que desloca a ênfase da prática da montagem cinematográfica do empenho na sequenciação e decupagem, para domínios que outrora eram garantidos pela contextualidade e paratextualidade institucionais: a produção de módulos textuais (ou, na terminologia de Aarseth, *textons*) audiovisuais, a criação de categorias de indexação, sua aplicação a cada *texton*, o desenvolvimento de mecanismos de captação de contribuições dos públicos, o planejamento de geração de novas conexões entre *textons*, o desenvolvimento de “sistemas especialistas” de diagnóstico dos hábitos de apreciação que possam alterar composição do arquivo e o funcionamento da interface. Em resumo, para parafrasear Tarkovski, não basta mais “esculpir o tempo”, é preciso agora arquitetar-lo e urbanizá-lo com o público, sendo possível explorar uma *poética de relações de participação política*.

No caso da produção de enunciações documentárias propriamente cibertextuais, que vão desde as plataformas ciberativistas de publicação aberta como Indymedia até os projetos de idocs dinâmicos (como por exemplo *HighRise*, cf. Gaudenzi, 2011), com traços também em webdocumentários lineares “crowdsourçados” (como *Outfoxed*, *Age of Stupid* e *Rethink Afghanistan*, cf. Tryon, 2011), estamos diante de tentativas de resolver o desafio poético-político da invenção de mecanismos de reflexivação e performatização dos atos de apreciação de arquivos; ou seja, erigir e consolidar *documentário-interface* como conjunto retórico coeso ou, pelo menos, como uma aglomeração habitual de praxis.¹¹ Busca-se instaurar

11 O neologismo tem aproximadamente a mesma finalidade da formulação do “documentário-cabo”, por Ramos (2008): sem a pretensão de identificar um tipo de arranjo como demarcador de um conjunto retórico (ou, nos termos de Ramos, um “campo ético”), tenciona-se tão somente designar, como uma “classe artificial”, fenômenos recorrentes na paisagem mediática atual.

uma retórica distributiva, não-linear, autocontrolada, segundo a qual aspectos cruciais, comunicação narrativo-argumentativa documentária, devem ser redefinidos.¹² Embora não saibamos que teorias da narrativa e do documentário virão a ser estas, temos razões para acreditar que elas não pressupõem distinções metafísicas últimas entre enunciador, enunciatário e enunciado, e que passarão a tratar tais actantes como eventos que emergem dos processos de enunciação das retóricas público-documentárias. Em todo caso, ainda estamos no início do diagnóstico político de uma “transformação topológica da esfera pública”, na qual a “comunicação sem sujeito” (Habermas, 1997: 57 e Mendonça, 2006) torna-se a regra – e não a exceção – em termos de prexis de enunciação público-mediática.

Algumas questões ético-discursivas sobre arquivos e documentários-interface

Uma primeira questão ética trazida por esta retórica do documentário-arquivo é a sua ambiguidade semiótica: por um lado, como os arquivos audiovisuais não são meramente acervos de textos simbólico-discursivos, o resíduo do extra-simbolicamente interpretável (ou, como diria Barthes, a significância) de cada unidade audiovisual é ávida e permanece desencadeadora de interpretações verbais, exatamente sobre aquilo que não cabe nem na modulação nem na indexação previstas pelos enunciadores. Com imagens indiciais, imagens-câmera entre elas, há uma permanente pressão dos apreciadores pelo direito de reconfigurar todo o arquivo

12 Em muitos aspectos, isto aponta para a superação de definições empiristas de documentário, como a de Nichols (1991, 1994), que permanecem apoiadas em pressupostos de textualidade linear, agência individual discreta e unilinearidade comunicativa. Não parece haver grande avanço em acrescentar um “new mode in town” sem fazer criar uma definição pragmático-processual da retórica documentária – algo que já se ensaia com os “campos éticos” propostos por Ramos (2008), mas que ainda demanda uma extensão da discussão pragmática para as relações entre os três instâncias subjetivantes da comunicação cinematográfica (diante/detrás da câmera e defronte a tela).

segundo critérios condizentes com seus propósitos particulares. A possibilidade concreta disso ser executado (prevista, por exemplo, no *Sítio de Imaginação*), demonstra, em tese, o respeito para com o público usuário, uma demonstração de preocupação igualitária em garantir a reversibilidade (ou mesmo reversabilidade) dos papéis de organizador “propositor” e usuário “participante” (para usar os termos de Lygia Clark).

No entanto, a ausência de uma estruturação intrigante do material previamente coletado pode fazer com que o apreciador não tenha de onde partir, um interfaceamento ao qual resistir, ficando desestimulado a intervir de qualquer modo que seja, ainda mais que a proporção usual dos usuários disposta a participar já é diminuta (van Dijck, 2009). A ausência de um propósito auto-evidente à coleção, às conexões entre módulos audiovisuais e à captação de material do público é potencialmente geradora de uma perturbação na organização linear experiência histórica, baseada estritamente numa articulação entre propósitos e forças¹³. A topologia distribuída da enunciação comporta – segundo Baron, de maneira análoga às *blagues*, aos *objects trouvés* e aos *ready-mades* – “o potencial de epifania ou pelo menos a revelação desta situação contemporânea desorientadora” (Baron, 2007: 23) que torna “piscoso” o oceano não cartografado de imagens e relatos. Esta primeira observação traduz uma “ética da ironia” implícita nos documentários-arquivos:

“Seguindo fragmentos e 'usando-os mal' como metonímias que oferecem tanto uma sátira do sentido quanto uma redenção pela 'transferência de presença' [na metonímia dos itens arquivados] é

13 Segundo uma cosmologia processual-pragmática, não faz sentido algum considerar o tempo e a história sem a permanente participação daquilo que os pragmatistas processuais chamam (a partir de Peirce) de “acaso objetivo”. Assim, se os eventos não fossem pelo menos parcialmente determinados por fatores infinitesimais, não detectáveis, de composição não esgotável por quaisquer métodos investigativos, não seriam eventos históricos, pois seriam em algum grau reversíveis. É exatamente essa indeterminação última (da criatividade do próprio Cosmos, segundo Whitehead, 1978), que a topologia textual distribuída promete restituir à enunciação documentária.

portanto uma estratégia de navegação do excesso e da impermanência da era da informação na qual apenas o que é digitalizado interessa, mas no qual é duro distinguir entre a evidência relevante e o spam irrelevante.” (Baron, 2007: 24)

A segunda observação sobre a ética do documentário-interface refere-se às pretensões epistêmicas distintas entre este e as imagens de arquivo que ele articula. Há uma série de procedimentos de abstração e/ou articulação com dos contextos originais (Swender, 2009), que cada arranjo retórico específico, de cada documentário-interface, deve solucionar: imagens-câmera isoladas podem servir como referentes visuais vagos de objetos genéricos, assim como podem ser catacréticas em relação a eventos ou a argumentações inteiras: por exemplo, não há o homem na lua sem a imagem de tv dos astronautas, e não é possível assisti-las sem referi-las à corrida espacial e à guerra fria; não há representação público-política do assassinato de Kennedy sem o filme de *Zapruder*. Um documentário de arquivo pode também se permitir comentários sobre a ética ou a estética de outros documentários, preservando suas sequências exatamente para demonstrar seu enfiamento (como no caso dos documentários nazistas em *Arquitetura da Destruição*). A questão ética, portanto, reside na transparência com que as pretensões à veracidade proposicional do documentário-interface são passíveis de identificação pelo público apreciador e/ou (no caso dos ciberdocumentários), de rearticulação pelos usuários.

A terceira questão ética sobre a retórica do documentário-interface refere-se às decisões sobre sua composição: que imagens devem ficar de fora do arquivo? Quais não podem jamais ser incluídas (ou jamais incluídas em acessos fáceis)? Que imagens ou relatos devem ou podem ser conectados com outros? Quais são os módulos que terão papel destacado de introdução ou conclusão dos percursos de apreciação? Arquivos são peças de retórica poderosas, exatamente porque se emulam como universos

empíricos imediatos. Assim, mesmo que possamos nos distanciar da sua fetichização “febril” como presenças materiais “diretas” do passado e do presente, somos obrigados a aceitar a existência teimosa e persistente das próprias manobras retóricas: os arquivos são entes atuais, mesmo que os acervos que contém possam ser suspeitos. Biesecker (2006) constata essas circunstâncias ao observar a diferença entre as reações públicas da direita estadunidense que, em 1995, rejeita o cotejamento, em uma exposição sobre a bomba A, de uma réplica do *Enola Gay* com imagens da devastação nas cidades japonesas; mas que em 2002 tolera perfeitamente a exibição destas imagens no documentário *Price for Peace*, exibido em um memorial ao Dia D. A autora conclui:

“a desconstrução do 'fato' ou da plenitude referencial não reduz o conteúdo do arquivo a uma 'mera' literatura ou ficção (...) mas fornece o conteúdo para nós como elementos de uma retórica. Efetivamente, da *historicidade* do arquivo, retórica; a partir da desconstrução da presença material do passado e, assim, em relação àquilo que o arquivo não pode autenticar absolutamente, mas pode (se feito para) autorizar não obstante, destaca-se um convite para escrever as histórias da retórica dos arquivos, ou seja, histórias críticas dos usos situados e estratégicos nos quais os arquivos são incluídos”

Uma quarta questão ética para a retórica do documentário-arquivo é atinente à densidade intencional da sua indexação e do uso que a interface documentária dela faz em termos de “urbanismo audiovisual”. Há ilimitadas maneiras de identificar verbal-simbolicamente uma imagem, mas, principalmente no caso do arquivamento das imagens-câmera, elas devem ser tratadas como limitadas, de preferência necessárias. “Imagem de que?”, pergunta Finnegan (2006), depois de penar para encontrar, no imenso arquivo da Biblioteca do Congresso estadunidense, uma imagem original de onde uma ilustração de jornal havia sido retirada. A experiência teria lhe mostrado que todo arquivo – e, portanto, documentários de arquivo, assim

como documentários-interface de arquivos – só vivem como textos não-lineares graças à ficção útil segundo a qual só haveria uma única “descrição honesta” de uma imagem-câmara. Isso porque é a única praxis que pode fazer a latitude de sentido simbólico própria a toda imagem indicial ser fixada por um term ou proposição singulares. Por causa dessas condições, as relações intersubjetivas subjacentes às enunciação documentárias que usam arquivos é permanentemente tensionada entre os critérios que aproveitam ao apreciador do documentário e aqueles que interessam aos organizadores do arquivo. O pesquisador (e, por extensão, o público usuário do documentário-interface) é forçado a inferir hipoteticamente qual a lógica de denotação adotada pelo enunciador: “o pesquisador necessita se render a esta lógica fictiva se quiser se incorporar com sucesso ao espaço arquivístico.” (Finnegan, 2006: 119).

Na dimensão da correção relacional entre os participantes da enunciação documentária, o que seria exigido é que os apreciadores acompanhassem ou participassem da produção desta “denotativação do vago”. No entanto, isto que excluía novos apreciadores ou exigiria algum procedimento de habitualização quanto aos procedimentos de indexação do arquivo para novos usuários, ou seja, demanda alguma meta-interface para o documentário-interface. Evidentemente, o excesso de pruridos com o público conduziria a um *mise-en-abîme*, a extases cognitivas do tipo “Funes el Memorioso” de Borges. Há limites que os propósitos epistêmicos colocam aos propósitos relacionais. Mas, talvez, o público apreciador atual, habituado com videogames e RPGs, não se importe em investigar a interface enquanto também investiga o arquivo; isto pode ser um fator atrativo a mais, uma desafio poético para os documentaristas.

Documentários-arquivo como “contraprotocolos”

Os documentários-arquivo, para atender a seus propósitos comunicativos ou estratégicos, encontram-se incumbidos não apenas de fornecer interfaces audiovisuais sobre os imensos arquivos telemáticos, mas também, e com urgência política crescente, de instaurarem-se neste mundo-da-vida-arquivo enquanto protocolos¹⁴ que emprestem navegabilidade (ou “governabilidade narrativa”) ao passado, mas, também, aos presentes possíveis e aos futuros presumíveis. Dependendo do contexto político – como nos casos referidos por Tay (2008) e Hudson (2008) – a ética da interface documentária residirá em ser disruptiva com relação às narrativas hegemônicas, de natureza estratégico-manipulativas, deve-se considerá-la “contra-protocolar”. Um documentário-interface pode se tornar oposicionista, gerador de contrapúblicos (Neves, 2010b; Warner, 2002) na medida em que propiciem a construção, pelos usuários participantes, de “diagramas dinâmicos de relacionamentos muitos” que renunciem à totalização (cf. tb. Ming Ha, 1993), (b) que sejam “maleáveis” (e não flexíveis: o precariado está cansado de ser flexível) e vigoroso (i.e., produtivos e não somente resistivos, “robustos”); (c) sejam capazes de acentuar as tensões das redes (entre controle imanente e individualismo) para prosperar.

A questão é de não desenvolver interfaces documentárias como “táticas de resistência” (que, no fundo, é sempre uma perspectiva reativa, quando não francamente reacionária), mas como artefatos de propagação ou “hipertrofia”, para “recuar avante” e levar os dispositivos de controle para além dos seus “limites de segurança”. Assim, interfaces documentárias *contraprotocolares* investiriam não na exploração das características dos

14 Adota-se aqui a noção de protocolo tal como definida em Thacker e Gallaway, 2007. Estes autores, ligados ao ciberativismo altermundista, referenciam sua argumentação aos já canônicos conceitos de “sociedade de controle”, “biopolítica” e “rostidade” Deleuze e Guattari (2003), Foucault (1999; 2008) e Deleuze (1992)

nós das redes (i.e., de termos e proposições, sujeitos e objetos, discretos individuais) mas em retóricas de experimentação de relações possíveis entre os entes. A natureza destes entes não seria, nesta perspectiva, substantivada, uma vez que agentes e ações são processualmente interconvertíveis.¹⁵

Contraprotocolos alimentam-se da modularização generalizada da multidão como “população”. Esta tradução, necessária à imanentização do controle que define dispositivos biopolíticos, serve, paradoxalmente, aos contraprotocolos. Tais como os *viroi* informáticos e biológicos, os contraprotocolos exploram as brechas dos protocolos de constituição dos contextos informáticos, aproveitando a homogeneização gerada por eles como o ambiente propício para a propagar a distribuição do poder de determinar a topologia dominante em regiões inteiras das redes distribuídas. No contexto da retórica documentária, esta noção de *interface contraprotocolar* retomaria a promessa histórica (desde Vertov) de uma docência sem docentes, de um autodidatismo coletivo capaz de conhecer e fazer conhecer o mundo através de epistemologias distraídas, distributivas, difusas, sustentadas na experiência coletiva da percepção “pelo avesso dos sentidos” (David Tomas, 1995). “Hoje, escrever teoria significa escrever código. Há uma euforia poderosa na transformação da matéria real da vida que guia a escrita de códigos contraprotocológicos” (Thacker & Gallaway, 2007: 100)

A arquivização telemática da esfera pública cívica, ao pré-estruturar a reflexividade social segundo uma topologia distribuída, portanto sem centro ou eixo principal, faz com que possamos nos considerar já habitando um passado possível de um futuro provável em uma temporalidade que passa a ser mapeada em ambos os sentidos da “flecha do tempo” por máquinas simbólicas de indução estatísticas, capazes não só de prever nosso

15 A proposta de contraprotocolos para explorar brechas nos dispositivos de controle figura, assim, congruente com a atual demanda teórica de superar uma perspectiva substancialista em favor de uma abordagem processual da comunicação telemática (cf. Gulbrandsen & Just, 2011) e dos pressupostos metafísicos da ética (Debrock, 2003).

comportamento, mas de tornar indelévels os atos mais triviais (vide, por exemplo, *I Love Alaska*). O risco é que a febre do arquivo induza ao delírio da navegação pela navegação em arquivos, à fetichização da esfera pública e da história. O risco dos arquivos – o desafio dos documentários-interface – não é mais somente o da sinédoque perversa, de serem tomados como único meio de contato direto e fidedigno ao passado mas, agora também, de acesso ao presente, à atualidade histórica. Podemos escovar a contrapelo também a esfera pública atual?

Referências bibliográficas

- AARSETH, E. J. (1994), “Nonlinearity and Literary Theory” in LANDOW, George P. (Ed.), *Hyper/text/theory*, Baltimore, Londres: John Hopkins University Press, pp. 51-86.
- _____(1997), *Cybertext. Perspectives in ergodic literature*, Baltimore, Londres: John Hopkins University Press.
- BARON, Jaimie (2007), “Contemporary Documentary Film and 'Archive Fever': History, the Fragment, the Joke”, *The Velvet Light Trap*, Number 60, Fall, pp. 13-24 (Article).
- BARTHES, Roland (1987), *O Prazer do Texto*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- BECK, U. (1992), *Risk society. Towards a new modernity*, Londres: Sage Publications.
- BIESECKER, Barbara A. (2006), “Of Historicity, Rhetoric: The Archive as Scene of Invention”, *Rhetoric & Public Affairs*, Vol. 9, n. 1, Spring, pp. 124-131.
- CAILLOIS, Roger (1984), “Mimicry and Legendary Pscasthenia” in *October*, n. 31, Architecture and Urban Studies, The MIT Press, inverno, pp. 17-32.

- CHRISTIN, Anne-Marie (1995), *L'image écrite ou la dérision graphique*. Paris: Flammarion
- DAVENPORT, Glorianna (1997), "Extending The Documentary Tradition" Paper apresentado em 27 de abril de 1997, durante o Festival de Cinema de Oberhausen. Disponível em <http://mf.media.mit.edu/pubs/conference/OberhausenExtending.pdf>, Consultado em 2 jan 2013.
- DEAN, Jodi (2008), "Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics" in Megan Boler (org.) *Digital Media and Democracy: Tactics in Hard Times*, Cambridge (EUA), Londres: MIT Press, pp. 101-122.
- DEELY, John (1990), *Semiótica Básica*, São Paulo: Ática.
- DEBROCK, Guy (2003), "Ethics and Pragmatic Process Philosophy" in G. Debrock, (Org.). *Process pragmatism – essays on a quiet philosophical revolution*. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Felix (2003), "Ano Zero: Rostidade" in Gilles Deleuze, e Felix Guatari, *Mil Platôs*, vol. 3, São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 31-61.
- DELEUZE, Gilles (1992), *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, pp. 219-226; pp. 209- 218: "Controle e devir" e pp. 219-226: "Post-scriptum sobre as sociedades de controle".
- FINNEGAN, Cara A. (2006), "What is this a picture of?: Some Thoughts on Images and Archives" in *Rhetoric & Public Affairs*, Vol. 9, n. 1, Spring 2006, pp. 116-123.
- FOUCAULT, Michel (2008), *Segurança, Território, população*, São Paulo: Martins Fontes.
- _____(1999), *Nascimento da Biopolítica*, São Paulo: Martins Fontes.
- GALLOWAY, Alexander R; THACKER, Eugene (2007), *The Exploit: A Theory of Networks*, Mineapolis, Londres: University of Minnesota Press.

- GAUDENZI, Sandra (2011) "The i-doc as a relational object". Disponível em <http://i-docs.org/2011/09/08/the-i-doc-as-a-relational-object/> Consultado em 2 jan 2013.
- GOODY, Jack (1988), *Domesticação do pensamento selvagem*, Lisboa: Editorial Presença.
- GULBRANDSEN, Ib T; JUST, Sine N (2011), "The collaborative paradigm: towards an invitational and participatory concept of online communication" in *Media Culture & Society*, n. 33. pp. 1095-1109.
- HABERMAS, Jürgen (1979), "What is Universal Pragmatics" in Jürgen Habermas, *Communication and the Evolution of Society*, Boston: Beacon Press, 1979, pp. 1-68.
- _____(2000), "Communicative Rationality and the Theories of Meaning and Action" [1986], in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, pp. 183-213
- _____(2000a), "Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld" [1988], in Maeve Cooke, (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, pp. 215- 255.
- _____(1997), *Direito e Democracia: entre a facticidade e a validade*, vol. 2, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- HUDSON, Dale (2008), "Undisclosed Recipients: database documentaries and the Internet" in *Studies in Documentary Film*, vol. 2, n.1, pp. 89-98.
- HULSWIT, Menno (2002), *From Cause to Causation: A Peircean Perspective*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- KINDER, Marsha (2002), "Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative" in *Film Quarterly*, vol. n. 55, Issue n. 4, pp. 2-15.
- LEVY, Pierre (1993), *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Ed. 34.

- MENDONÇA, Ricardo Fabrino (2006), "Movimentos sociais e interação comunicativa = A formação da comunicação sem sujeito" in *Revista Contemporanea*, vol.4, n.1, pp.73-98, Junho.
- MINH-HA, Trinh T (1993), "The Totalizing Quest of Meaning", in Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, New York and London: Routledge, pp. 90–107.
- NEVES, Bráulio B.. (2010a) "Imagens-câmera, máquinas lógicas e retóricas documentárias" in *Revista Semeiosis - semiótica e transdisciplinaridade em revista*, n. 1 – dez.2010. Disponível em <http://www.semeiosis.com.br/imagens-camera/>, Consultado em 7 jan 2011
- _____(2010b) "Prefiguração de contrapúblicos em Brad – Uma noite mais nas barricadas" in *Revista Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Puc – SP*, vol. 10, n. 20, São Paulo-SP, jan 2011.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality: issues and concepts in documentary*, Indianápolis: Indiana University Press.
- _____(1994), *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indianápolis: Indiana University Press
- NÖTH, Winfried (2001), "Máquinas Semióticas" in *Galáxia*, vol. 1, n. 1 pp. 51-73.
- OTTE, Georg (2011), "Escovando a história a contrapelo: a desaceleração da modernidade em Walter Benjamin" in *Cadernos Benjaminianos*, n. 3, Belo Horizonte, jan.-jun., pp.63-70.
- PAPACHARISSI, Z. (2010), *A Private Sphere: Democracy in a Digital Age*, Cambridge: Polity Press.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal.. o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP.

- SWENDER, Rebecca (2009), "Claiming the Found: Archive Footage and Documentary Practice" in *The Velvet Light Trap*, n. 64, Fall 2, pp. 3-10.
- TAY, Sharon L. (2008), "Undisclosed Recipients: documentary in an era of digital convergence" in *Studies in Documentary Film*, vol. 2, n.1, pp. 79-88.
- TOMAS, David (1995), "Art, Psycastenic Assimilation, and the Cybernetic Automaton" in Chris Hables Gray; Heidi J. Figueroa-Sarriera; Steven Mentor (Eds.), *The Cyborg Handbook*, Nova Iorque, Abingdon: Routledge, pp. 255-266.
- TRYON, Chuck (2011), "Digital distribution, participatory culture, and the transmedia documentary" in *Jump Cut*, n. 53, verão. Disponível em <http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/index.html> Consultado em 2 jan 201.
- VAN DIJCK, J. (2009), "Users like you? Theorizing agency in user-generated content" in *Media, Culture & Society*, jan., n.31, pp. 41-58.
- WARNER, Michael (2002), *Publics and Counterpublics*, Nova Iorque: Zone Books.
- WHITEHEAD, Alfred North (1978), *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, Nova Iorque: The Free press.

Filmografia

- [FALLUJAH. IRAQ. 31/03/2004]* (2004), de Michael Takeo Magruder
- {transcription}* (2006), de Michael Takeo Magruder
- Age of Stupid* (2009), de Franny Armstrong
- Arquitetura da Destruição - "Undergångens arkitektur"* (1989), de Peter Cohen
- Aspen – An interactive Movie Map* (1979-81), de Glorianna Davenport

HighRise (2010), de Katerina Cizek

O Homem da Câmara de Filmar – “Tchelovek s Kinoaparatom” (1929), de
Dziga Vertov

I Love Alaska (2009), de Lernert Engelberts

Level 5 (1997), de Chris Marker

New Orleans Interactive (1982-1988), de Glorianna Davenport

Outfoxed: Rupert Murdoch's War on Journalism (2004), de Robert
Greenwald

Price for Peace (2002), de James Moll

Rethink Afghanistan (2009), de Robert Greenwald

Sítio de Imaginação (2002-2012), de Álvaro “Cíclope” Garcia

The Wrong Crowd (2003), de Debra Beattie

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