

O apelo realista*

No auge do triunfo do espetáculo, espera-se um espetáculo que não mais simule.

Jean-Louis Comolli

Nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece.

Serge Daney

RESUMO

No bojo do capitalismo pós-industrial, as estratégias do audiovisual contemporâneo têm, progressivamente, investido na construção e intensificação de efeitos de real cada vez mais pregnantes, como indica a proliferação de vídeos-fragmentos, reality shows, imagens amadoras e acontecimentos não-ficcionais incorporados pela tele-dramaturgia, dentre tantas manifestações cinematográficas. Essas operações narrativas, junto às dinâmicas do capital, têm deslocado a vida cotidiana e a experiência estética para o centro de seus investimentos, apelando constantemente à “realidade” e a uma experiência de impactante “autenticidade”.

PALAVRAS-CHAVE

apelo realista
efeito de real
biopolítica

ABSTRACT

In the wake of post-industrial capitalism, contemporary audiovisual strategies have progressively turned to the creation and build-up of ever more disseminated reality effects, as is shown by the proliferation of hidden-camera videos, reality shows, amateur video footage and a series of non-fictional events incorporated into TV drama, among so many other cinematic manifestations. These narrative strategies, allied to the dynamics of capital, have pushed everyday life and the esthetic experience to the center of attention, through a constant appeal to “reality” and to the impact caused by the impression of “authenticity”.

KEY WORDS

realist appeal
reality effect
biopolitics

Ilana Feldman

Doutoranda da Escola de Comunicação e Artes da USP/SP/BR
ilafeldman@uol.com.br

O capitalismo contemporâneo, em sua vertente imaterial, cognitiva e biopolítica, tem se constituído por estratégias que deslocam os processos vitais, moleculares e individuais da existência humana para o centro de seus investimentos, capitalizando e reativando, permanentemente, a *vida ordinária* e a *dimensão estética* da experiência dos sujeitos. Ao fazer da vida, dos corpos, do imaginário, dos modos de produção subjetiva, da experiência estética, da comunicação e da informação seu núcleo vital e fonte de inesgotável lucratividade, o capitalismo pós-industrial¹ operaria então *esteticamente*, no seio de um regime de visibilidade, de sensibilidade e de verdade, em que a vida e as imagens, em sua plasticidade e capacidade de invenção, tanto escapam às dominações quanto demandam ser por elas reativadas. Quando a vida e as imagens se tornam resistência e foco do poder, por meio dos constantes apelos das indústrias comunicacionais, informacionais e do entretenimento à “vida real”, à “realidade” e à “autenticidade”, cabe problematizar este movediço regime de visibilidade, marcado por paradoxos e indiscernibilidades.

Se podemos assim dizer que as dinâmicas do capitalismo contemporâneo, em sua faceta biopolítica, operam esteticamente, é justamente porque a experimentação estética do mundo se tornou, no decorrer da modernidade e, sobretudo, nos grandes centros urbanos, o motor capital da experiência urbana e da vida *cotidiana*, entendida não em seu aspecto supostamente “banal” (como é próprio a diversas visadas sobre a cultura “massiva”), mas como um feixe de processos sociais/individuais de produção, circulação, consumo e regulação. Porém sabemos que, enquanto vida, por mais normalizada, capitalizada e instrumentalizada que seja, mais se revela fugidia, opaca e esquiva. No entanto, a intuição que guia este trabalho se desenvolverá no sentido de - antes mesmo de detectar possíveis linhas de fuga - cartografar, circunscrever e identificar as linhas de poder hegemônicas por meio das quais atuam as estratégias narrativas e as operações de linguagem de grande parte da produção audiovisual contemporânea, marcada, como veremos aqui, por um *apelo realista*, o qual se apresentaria como a expressão estética de uma *linguagem audiovisual biopolítica*.

O apelo realista das renovadas narrativas do audiovisual

As renovadas narrativas do audiovisual, nos âmbitos do cinema, da televisão e da internet, apelam cada vez mais intensamente à produção e dramatização da realidade, renovando seus códigos realistas e intensificando seus *efeitos de real*, quando a linguagem, segundo Roland Barthes (2004), desapareceria como construção para

surgir confundida com as coisas, quando é o próprio real que pareceria “falar”. Como se vê na proliferação de *reality shows*, imagens amadoras utilizadas pelo telejornalismo, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia e toda sorte de flagras picantes, flagrantes policiais e vídeos caseiros disponíveis na internet, além de inúmeros títulos do cinema brasileiro *mainstream* dos últimos anos² (co-produzido pela Globo Filmes em parceria com as *majors*) e de um cinema contemporâneo prestigiado no circuito de festivais internacionais, essas operações narrativas, marcadas, sobremaneira, por um *apelo realista*, reduzem muitas vezes a imagem a sua indicialidade, vascularizando pelo corpo social o *boom* de um tipo de “realismo” vinculado à impressão de autenticidade das imagens amadoras. Nesse sentido, interessa-nos compreender as implicações estéticas e políticas dessas práticas audiovisuais, que, ao visarem sempre obliterar a distância entre a experiência direta e sua mediação, isto é, ao visarem simular um espetáculo que não mais simule, sempre em nome da “vida real”, da “realidade” e da ativação da experiência, produzem conseqüências políticas nada inocentes, revelando-se estratégias biopolíticas (Foucault, 1976)³ de legitimação, naturalização e desresponsabilização dessas narrativas e imagens.

Como escrevera provocativamente Nietzsche (2006): “O mundo ‘aparente’ é o único. O ‘mundo verdadeiro’ é somente um acréscimo mentiroso”.

Em um momento histórico marcado pela saturação midiática, pela hipertrofia dos campos da comunicação e do audiovisual, pelo contínuo incremento de uma convergência de mídias e pela paulatina indistinção das fronteiras que modernamente demarcavam os âmbitos do público e do privado, do real e do ficcional, da pessoa e do personagem, da democracia e da tirania, o *apelo realista* das cada vez mais hibridizadas e renovadas narrativas do *espetáculo* - compreendido aqui como uma forma de mediação (Debord, 2000) pautada pela construção de efeitos de adesão e identificação - se afiguraria como um modo simbólico de “reengajamento” e “reintegração” dos sujeitos (produtores, consumidores, portadores e espectadores das imagens) à realidade. Realidade dessa mediada, produzida e dramatizada por códigos estéticos e suportes audiovisuais cujas fronteiras também estariam se tornando indistintas.

Nesse sentido, segundo diversos autores (não necessariamente próximos teoricamente), a própria vida cotidiana, quanto mais roteirizada, ficcionalizada e virtualizada, mais ansearia por uma experiência pautada por um “choque do real” (Jaguaribe, 2007) ou por uma “paixão pelo Real” (Zizek, 2003). O que significaria dizer que essa hipertrofia dos campos da comunicação e do audiovisual, na forma de uma saturação midiática, simultaneamente nos distanciaria de uma “real” experimentação - seja dos espaços públicos, das instâncias decisórias ou da própria vida vivida - enquanto nos aproximaria dessa mesma experimentação, agora apresentada a nossos olhos. No limite, a disputa em jogo aqui seria entre a noção de “mediatização da experiência”, em geral carregada de uma valoração desmobilizadora - como se algo de originário e real nos tivesse sido seqüestrado ou falsificado -, e a noção de “experiência mediada” (Guimarães e Leal, 2007).

Neste ponto, cabe observar que toda e qualquer experimentação é sempre mediada. A diferença, portanto, entre uma “real” experimentação e aquela mediada pelos meios de comunicação e informação, é de grau e não de natureza. Contudo, cada vez mais a mediação realizada pelas tecnologias da comunicação, da informação e do audiovisual deixa de ser propriamente um ato ou efeito de mediar, de estabelecer relações, para tornar-se, ela mesma, parte crucial de nossa visão de mundo e daquilo que tomamos por realidade, a qual é percebida e construída por códigos estéticos historicamente configurados, balizadores de nosso olhar e de nossa experiência. Nesse sentido, vale lembrar que as diversas estéticas do realismo ainda constituem as formas culturalmente engendradas de apreensão e apresentação da realidade, pois o realismo, desde meados do século XIX, transformou-se em uma linguagem hegemônica de codificação do cotidiano moderno, cotidiano que a partir de então se tornava o centro das ações artísticas, em uma época em que já ocupava o foco das ações políticas, mais exatamente, biopolíticas.

Retornar brevemente ao século XIX é importante para compreendermos que, nessa disputa, simbólica e comercial, pela produção, detenção e validação de determinadas verdades e visões de mundo sobre nossa evocada - e capitalizada - realidade, nossos atuais procedimentos de linguagem talvez nos sinalizem a atualização de uma secular “vontade de verdade”, como bem identificou Nietzsche (1992; 2001 e 2006), que marcara a alta modernidade e o próprio surgimento de uma cultura visual das sensações em fins do século XIX. Verdade, segundo o filósofo, não mais compreendida como um sentido oculto, profundo, que subjazeria por trás das aparências, mas, antes, alocada nas superfícies das imagens e identificada ao próprio efeito construído - *efeito de verdade*. Como escrevera provocativamente Nietzsche (2006): “O mundo ‘aparente’ é o único. O ‘mundo verdadeiro’ é somente um acréscimo mentiroso”. Isto porque

Nietzsche afirma o caráter inegavelmente aparente da única realidade por nós vivenciada: a aparência é pensada, em sua filosofia, como uma realidade primeira, servindo de superfície a partir da qual o ideal da verdade pode ser inventado, efetivando-se e operando como um efeito.

É então a partir de tal pressuposto teórico-filosófico que podemos reconhecer que, enquanto a realidade é organizada e engendrada por artifícios narrativos, ficcionais, que dão sentido à experiência, construindo efeitos de crença, nossas subjetividades são incessantemente produzidas pelos enredos, imagens e desejos que nos são oferecidos por uma vasta gama de imaginários audiovisuais, configurando uma espécie de atualização do *bovarismo*⁴ de antanho. Assim, as já naturalizadas convenções realistas do momento, codificadoras de nossa apreensão do mundo, oferecem-nos, além de um vocabulário estético-narrativo de reconhecimento e legitimidade consensual, uma organização *intensiva* da realidade e da experiência, face ao fluxo naturalmente disperso, fragmentário e amorfo da vida cotidiana. Todavia, esses processos de intensificação e ficcionalização das narrativas ordinárias, por meio de um apelo realista que têm pautado diversos objetos produzidos pelas indústrias comunicacionais, informacionais e de entretenimento, têm como paradoxal efeito a busca por uma experiência que seja, simultânea e transgressivamente, tomada como real e verdadeira, já que nem a realidade nem as subjetividades podem oferecer essas garantias.

O que significa dizer que o paradoxo do realismo, por meio de renovados procedimentos narrativos, artifícios ficcionais e dispositivos audiovisuais, engendra um efeito de verdade que orienta, contemporaneamente, uma demanda tanto por um artifício captador de uma (suposta) autenticidade quanto por uma autenticidade gerada pelo próprio artifício. Assim, se a “vontade de verdade” torna-se vontade de artifício, na medida em que a verdade é efeito de uma construção, de uma perspectiva, de uma avaliação, o apelo realista, do mesmo modo, não seria pautado por um apelo ao real tão-somente, mas por um apelo ao real como um efeito, como um semblante ficcional, porque agora minimamente organizado e intensificado.

Entre sintonias e dissonâncias: o desafio de circunscrever um panorama

De início, o interesse deste trabalho é circunscrever um panorama da produção audiovisual contemporânea em que seja privilegiada a *relação* entre distintas narrativas audiovisuais que conformam, nos âmbitos da produção cinematográfica, da produção televisiva e da produção amadora para a internet, um regime de visibilidade caracterizado pela produção e intensificação de efeitos de real cada vez mais críveis e pregnantes. Por isso, privilegamos não objetos isolados e particularizados por meio de análises pormenorizadas, mas, sobretudo, as *relações*

que se estabelecem entre eles, já que nos interessa compreender de que modo uma ampla gama de objetos audiovisuais, produzidos para diferentes mídias e com diferentes intenções, são consumidos e valorados em função do *alto grau de seus naturalizados efeitos de verdade*, os quais legitimam, autorizam e justificam previamente uma série de práticas, procedimentos, efeitos estéticos e biopolíticos.

Sobretudo a Rede Globo, na corrida pela manutenção de sua hegemonia, simbólica e comercial, na produção e controle do imaginário nacional, tem sabido incorporar e desenvolver os cada vez mais intensos e eficazes efeitos de real.

Assim, assimilando, reformatando e renovando os códigos realistas, que não se confundem com o engajado realismo “crítico” ou “revelatório” do passado (Xavier, 2005), essas renovadas narrativas do espetáculo - pautadas pelo permanente incremento dos efeitos de adesão e identificação, bem como por uma função de mediação social por elas exercida⁵ - não dizem respeito a uma organização formal da imagem, que seria “espetacular”, mas à construção de uma impressão de autenticidade cada vez mais intensa e eficiente, a partir da “precariedade” das formas, do gesto amador e da produção de novas transparências. Vale notar que, contemporaneamente, o conceito de transparência é radicalmente distinto do que o fora para o cinema clássico e contra o qual lutara os cinemas modernos, que pleiteavam a opacidade da imagem a partir de procedimentos reflexivos. Hoje, a reflexividade e suas marcas - como rastros da filmagem, presença da equipe, tematização do dispositivo etc. - torna-se condição da própria transparência.

Evidentemente, essa ampla gama de narrativas audiovisuais insere-se como um estratégico, e algumas vezes rentável, nicho de mercado cinematográfico no Brasil e no mundo. Se tomarmos o caso do cinema brasileiro da última década, mais exatamente de 1995 para cá, com a “retomada” do ciclo de produção e, posteriormente, com a criação da Globo Filmes, braço das organizações Globo para a produção cinematográfica, comprometido com a construção e defesa de uma identidade e de um “con-

teúdo nacional”⁶, perceberemos a evidência de tal apelo realista, o que inclusive nos ajudaria a compreender superficialmente a emergência da produção nacional de documentários, que só em 2007 constituiu cerca de 50% dos lançamentos de filmes brasileiros em circuito comercial.

Sendo assim, dos filmes independentes brasileiros, isto é, sem a participação da Globo Filmes e das *majors*, como *Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007), *Mutum* (Sandra Kogut, 2007), *Serras da Desordem* (Andréa Tonacci, 2006), *Cidade baixa* (Sergio Machado, 2005), *Contratodos* (Roberto Moreira, 2004), *Cama de gato* (Alexandre Stockler, 2004), *Subterrâneos* (José Eduardo Belmonte, 2004), *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2003), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996) e *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995), à produção *mainstream*, co-produzida pela Globo Filmes, como *Cidade dos homens* (Paulo Morelli, 2007), *Antônia* (Tata Amaral, 2006), *Dois filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), *Cazuza* (Sandra Werneck, 2004), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e recentemente *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), este sem a participação da Globo Filmes, nota-se, a despeito das especificidades e dos efeitos estéticos e políticos de cada trabalho, um evidente compromisso com o vínculo a uma realidade pré-existente.

Incorporando imagens documentais e registros amadores, fazendo dos códigos estéticos mais “selvagens”, que um dia foram a marca de um cinema moderno, uma nova convenção, re-encenando acontecimentos não-ficcionais já dados previamente e se utilizando, muitas vezes, da alta sofisticação tecnológica, oferecida pelas tecnologias digitais de captação e finalização de imagens e sons, para promover produções marcadas por uma impressão de improvisado, de “urgência”, de “precariedade” formal e de amadorismo, muitas vezes simulando um espetáculo que simule sua não-encenação, o cinema vem assim estreitando seu diálogo com a produção audiovisual. Nesse processo de mútua contaminação, o que está em jogo é o compromisso dos produtos audiovisuais, sobretudo brasileiros, com uma intensificação dos efeitos de real por meio da permanente recodificação das marcas estilísticas consideradas “realistas”, cujo efeito almejado é a produção de uma impressão de autenticidade e de um valor de verdade que sejam tomados como inequívocos e inquestionáveis. Aqui, cabe lembrar os dizeres do cartaz do filme *Tropa de Elite*: “Uma guerra tem muitas versões. Esta é a verdadeira”. Frase que faz referência tanto à pirataria de que o filme foi vítima quanto ao lugar de verdade por ele pleiteado.

Porém, tal apelo realista da produção cinematográfica brasileira não é apenas efeito de uma tendência estética e de mercado, sendo, antes, também determinado pelo modo de produção hegemônico dessa cinematografia. Produzida com dinheiro público - captado em grandes empresas via leis de incentivo -, que precisa ser socialmente justificado, essa produção cinematográfica res-

ponde a uma demanda por maior inserção de sua dramaturgia na realidade na qual está inserida, bem como a uma demanda de “responsabilidade social” por parte das empresas financiadoras. Também é necessário esclarecer que, no âmbito deste texto, não cabe indicar, minuciosamente, os recorrentes procedimentos de linguagem empregados pelos filmes citados (como a utilização de longos planos-sequência ou de cortes excessivos, de uma câmera instável e trêmula, da inserção ou simulação de imagens indiciais etc.) a fim de ancorá-los em uma realidade previamente dada e socialmente justificada, o que nos demandaria um texto de fôlego.

Já no caso do cinema internacional, o apelo realista caracteriza um universo mais segmentado e prestigiado de filmes premiados em festivais internacionais, desde *Festa de família* (Thomas Vitemberg, 1998), ganhador do Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 1998, reconhecimento que o tornou um marco do movimento Dogma 95, passando pelos irmãos Jean-Pierre e Luc Dardenne, que, com *Rosetta* (1999) e *A criança* (2005), ganharam a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1999 e 2005, até *Redacted* (2007), filme de Brian De Palma sobre a invasão norte-americana no Iraque, vencedor do Leão de Prata no Festival de Veneza de 2007. Neste último caso, a linguagem, considerada “chocante” pela crítica estrangeira, incorpora, na verdade simulando, vídeos amadores disponíveis no Youtube e em *blogs* de soldados, trechos de telejornais e de documentários, imagens da televigilância e cenas de execuções de reféns, o que o torna um filme paradigmático, tanto pela mistura de suportes tecnológicos quanto pela vinculação a imagens que aparentemente lhe pré-existem, cujo caráter amador, precário, urgente e político garante à obra uma construção dramática e estética pautada por um efeito de “choque do real” (Jaguaribe, 2007).

Também a produção televisiva brasileira, sobretudo a da Rede Globo, mas não restrita a ela, na corrida pela manutenção de sua hegemonia, simbólica e comercial, na produção e controle do imaginário nacional, tem sabido incorporar e desenvolver os cada vez mais intensos e eficazes efeitos de real. Poderíamos tomar como exemplos significativos dessa tendência: os diversos *reality shows*, em especial aqueles de confinamento, mais comprometidos com um efeito de verdade efetivado pelo dispositivo da vigilância, caso do *Big Brother Brasil*, produzido pela Globo, desde 2001 (Feldman, 2005); as imagens caseiras, capturadas por câmeras de telefone celular e empregadas, de forma cada vez mais recorrente, em telejornais de diferentes emissoras como forma de validar e atestar a “verdade” daquilo que está sendo noticiado; a incorporação de depoimentos reais de pessoas anônimas ao final de cada capítulo da telenovela *Páginas da Vida* (Manuel Carlos, Globo, 2006) como forma de legitimar, ancorando na realidade, a construção fictícia e melodramática do conteúdo encenado, e também como forma de compensar a impotência e ausência de autonomia da ficção (Eduardo, 2006); e a re-encena-

ção de acontecimentos não-ficcionais, marcados por grande repercussão midiática, cuja vinculação a uma realidade pré-existente tanto legitima a pleiteada importância social da ficção televisiva quanto mobiliza espectadores e opinião pública, caso novamente de *Páginas da Vida*⁷, mas também da telenovela da emissora concorrente, *Vidas Opostas* (Marcílio Moraes, Record, 2006). Como disse Roberto Irineu Marinho, nas comemorações, em 2005, de 40 anos da emissora mais importante e influente do país, a Rede Globo, “de fábrica de produção de sonhos”, teria passado a ser “uma usina de realidades”.

Tornada a fonte de energia que alimenta as tecnologias da comunicação e da informação, as produções estéticas e a renovação dos códigos realistas, a vida nunca foi tão aparentemente valorizada.

O apelo realista dessas renovadas narrativas do espetáculo, não se restringe, conforme já mencionado, ao cinema e à televisão, atravessando, de forma capilarizada, a produção audiovisual amadora disponibilizada em *videologs*, em canais de exibição virtuais, como o Youtube, e em sites de compartilhamento de arquivos pessoais na internet, como o E-mule, estimulada pela disseminação e popularização das novas tecnologias digitais de captação de imagens e sons (como câmeras fotográficas que filmam, câmeras filmadoras domésticas e aparelhos celulares munidos de câmeras filmadoras) e pelas novas tecnologias de finalização (como os programas de edição caseiros). O que nos permitiria aventar que esse desenvolvimento tecnológico está, historicamente, atrelado ao desenvolvimento de “gêneros do real”, como fora o caso, em nosso recente passado, da criação de câmeras em 35mm mais leves e da invenção do Nagra, aparelho que inaugura a até então inédita possibilidade da sincronia do som com a imagem.

Tal capacitação tecnológica permitiu, em fins dos anos 50, que o cinema do pós-guerra (seja o assumidamente ficcional ou o documental) se libertasse dos grandes esquemas de produção e fosse às ruas, ao encontro da vida “cotidiana” e de seus homens e mulheres “reais”. Como postulava Zavattini, teórico de um realismo revelatório e conhecido por sua “fome de realidade”, à época do movimento neo-realista italiano: “Um retorno ao homem, à criatura que em si mesma é ‘todo espetáculo’: isto deveria liberar-nos. Colocar a câmera nas ruas, em uma

sala, olhar com insaciável paciência, treinar na contemplação de nosso semelhante em suas ações elementares” (Zavattini apud Xavier, 2005, p.72). Hoje, porém, nosso contexto histórico, cultural e econômico é outro e as inventividades estéticas que marcaram a dramaturgia e o cinema modernos foram capturadas pela lógica do espetáculo, pelas novas tecnologias de produção audiovisual e pelas demandas da televigilância, fascinada pela ilusão de uma inaudita e irrestrita visibilidade total.

Voltando então a nosso contemporâneo regime de visibilidade, cabe lembrar que a lógica econômica, estética e moral da atual produção doméstica de imagens e sons não é a mesma da produção cinematográfica e televisiva, essas últimas menos permissivas e mais controladas por diversas instâncias de poder. No entanto, o que se percebe hoje é a tentativa, por parte do cinema e da televisão, de incorporar uma espécie de produção audiovisual menos domesticada, justamente pelo valor de mercado que um tipo de “realismo-naturalista” tem adquirido.

Vinculado à impressão de autenticidade das imagens amadoras, à exposição de uma suposta intimidade e à indexicalidade dos espaços, do tempo e da presença do aparato, essa espécie de “realismo-naturalista” repaginado, comprometido historicamente com a aproximação descritiva das aparências do real, mas não com a expressão de um significado crítico da realidade (para usarmos os termos da histórica querela entre naturalismo e realismo crítico), inclui, predominantemente, além dos registros caseiros - em que a vida *ordinária* e *cotidiana* adquire uma importância e um valor de mercado inauditos -, a nova pornografia, marcada pela simulação de flagras e de imagens supostamente roubadas.

Dos flagras picantes aos flagrantes policiais, caso, por exemplo, das célebres imagens da modelo brasileira Daniela Cicarelli, filmada por um paparazzo em apimentadas cenas de amor em uma praia espanhola, em 2006, ou dos momentos que precederam a execução de Saddam Hussein, captados por uma câmera de telefone celular no mesmo ano (Brasil e Migliorin, 2006), o que se evidencia é a entrada da “vida real”, da “realidade” e da dimensão experiencial no âmago dessa produção audiovisual - por isso aqui considerada *biopolítica* -, bem como a utilização libidinal e policial dos dispositivos tecnológicos, empenhados na construção e na administração de efeitos de real, de autenticidade e de verdade que naturalizem e legitimem seus métodos. Não à toa, tais operações narrativas servem a um simultâneo processo de “imagnetização” do capital⁸ e capitalização da imagem, sobretudo de imagens que apelam à “realidade” e à expressão de momentos de impactante “autenticidade”.

O apelo realista como expressão estética da biopolítica

Se, como enfatiza Jean-Louis Comolli (2003), as realidades tornaram-se a tal ponto ficcionais que as ficções não

podem mais prescindir de uma boa dose de realidade, multiplicando indefinidamente seus “efeitos de real”, então, é nosso desafio problematizar e suspeitar desse atual regime de visibilidade, cuja estratégia é produzir uma verdade que simule sua própria não-simulação; isto é, cuja estratégia é produzir um “realismo” que, inversamente, o “desrealiza” e despolitiza, já que a intensificação e explicitação auto-reflexiva dos artifícios, muitas vezes em nome de uma ativação da experiência, criam novas ilusões de transparência e novos ilusionismos.

Nesse sentido, podemos compreender a proliferação desse apelo realista como a expansão de um regime de visibilidade fascinado pela ilusão da transparência total - tudo ver, tudo mostrar, tudo provar, nada esconder. Ao mesmo tempo, tal desejo de transparência carrega consigo o fantasma da vigilância, evocado em nome da segurança: é preciso cada vez mais fechar, codificar, constranger, isolar. Contudo, se esse regime de visibilidade pode ser instrumentalizado e reduzido a uma função social-técnica, reguladora e policial, atuante em nível local, seu objetivo maior é tornar-se uma linguagem hegemônica em nível global. Os novos realismos se afigurariam assim como a *linguagem biopolítica* do capitalismo imaterial, quando a dimensão plástica, inventiva e produtiva da vida e da experiência humana torna-se matéria-prima e núcleo vital da política, da produção estética e da organização dos fluxos capitalistas.

Apresentando-se assim como expressão estética de um capitalismo imaterial, imagético e biopolítico, que faz da vida cotidiana e da dimensão estética da experiência (que deixaria de ser domínio restrito da arte) o próprio *modus operandi* das estratégias de produção e circulação do capital, o apelo realista evidencia de que modo a vida ordinária, reduzida a “estilos” ou “modos de vida”, é atravessada por um paradoxo. Tornada a fonte de energia que alimenta as tecnologias da comunicação e da informação, as produções estéticas e a renovação dos códigos realistas, a vida nunca foi tão aparentemente valorizada, sendo permanentemente investida por uma infinidade de poderes, dispositivos e tecnologias, os quais, é importante lembrar, são reativados pelos próprios indivíduos. Ao mesmo tempo, tal investimento, que serve à rotatividade das moduláveis dinâmicas do capital, é feito em nome da redução da vida a sua condição biológica - a vida natural, a vida de fato, como nos lembra Agamben (2002). Isto é, a vida expropriada de sua existência propriamente política e reduzida a uma performance comportamental: a vida como um “capital pessoal” a ser cuidadosamente administrado, atualizado e, se possível, tornado *visível* - para que possa ser tomado como *real* e *verdadeiro*. O apelo realista seria, então, a expressão estética desse regime biopolítico em que a vida não só ocupa uma centralidade estratégica como em que está em jogo a convergência dos regimes de visibilidade, de sensibilidade e de verdade ■ FAMECOS

NOTAS

* Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

1. O regime de produção “pós-fordista” ou “pós-industrial” ensejou, segundo diversos autores, um novo modo de agenciamento capitalista, denominado “capitalismo imaterial” ou “cognitivo”, cujo núcleo da produção econômica é a própria vida, o conhecimento, a criatividade, o imaginário, a comunicação e a informação. Ver: COCCO, G. *Capitalismo cognitivo - trabalho, redes e inovação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003; bem como NEGRI, A. e LAZZARATO, M. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
2. Ao analisarmos as maiores bilheterias brasileiras dos anos 2000 para cá, identifica-se a predominância dos “filmes-verismo”, aqueles que buscam sua legitimação “na representação de um acontecimento da nossa realidade”. Ver MECCHI, Leonardo. “O cinema popular brasileiro do século XXI”. In: revista *Cinética*, ago.2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular1.htm>
3. Grosso modo, o conceito de biopolítica, postulado por Michel Foucault em 1976, pode ser compreendido como os modos pelos quais as políticas públicas, os dispositivos sócio-técnicos e, hoje, a dinâmica neoliberal do capitalismo avançado se voltam aos processos vitais, moleculares e sociais da existência humana. Para uma abordagem inicial, ver FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol.1, *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
4. O *bovarismo* - remetido à personagem de Flaubert, Emma Bovary, em seu clássico romance realista *Madame Bovary* (1857) - constitui-se como um modo de fabulação próprio à vida burguesa nas sociedades industriais em pleno desenvolvimento em meados do século XIX, quando a crescente produção e circulação de mercadorias, bem como a expansão dos meios de comunicação massivos, fomentavam sonhos de consumo e anseios de paixão. Dito de outro modo, o *bovarismo* era já um “modo de subjetivação” característico desse momento histórico. Sobre o “modo de subjetivação” moderno, ver: FOUCAULT, M. *História da sexualidade*, vol.1, *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
5. O conceito de espetáculo com o qual operamos filia-se ao trabalho pioneiro de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2000). Segundo o autor, o espetáculo não diz respeito a um excesso de imagens e sons que acometeria nossa época, mas a “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”.

6. A criação da Globo Filmes em 1998 se insere em uma reciclada estratégia política da emissora, que tem tido como tônica a “defesa do conteúdo nacional” frente a um cenário de globalização. Ver BUTCHER, Pedro. “A Dona da História: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro”. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Rio de Janeiro: 2006. Já sobre o histórico compromisso da Rede Globo com a criação de uma identidade nacional por meio de sua ficção televisiva, ver KORNIS, Monica Almeida. “Ficção televisiva e identidade nacional”. In: MORETTIN, Eduardo (org.). História e Cinema. São Paulo: Alameda, 2007.
7. Lembremos aqui da menção na novela Páginas da Vida (2006) - seja através de diálogos entre personagens, da utilização de imagens reais de telejornais ou da re-encenação de fatos - ao atentado às Torres Gêmeas (WTC) em 2001 nos EUA, ao desastre da abertura da cratera do metrô de São Paulo em 2006, à tragédia do menino João Hélio, no Rio, em 2006, ao atentado incendiário ao ônibus de viagem na Via Washington Luiz, também em 2006, e, por fim, à problemática da síndrome de Down, tema-central da telenovela de Manuel Carlos.
8. Como escreveu Debord, frase ainda hoje espantosa: “O espetáculo é o capital elevado a um tal grau de acumulação que se torna imagem”. DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p.20..

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica” e “O mito do cinema total”. In: *Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENTES, Ivana. “O devir estético do capitalismo cognitivo”. Trabalho apresentado ao GT “Estéticas da Comunicação”, na XVI Compós, realizada na UTP, Curitiba/PR, 2007.
- BRASIL, André e MIGLIORIN, Cezar. “Saddam e Cicarelli: nossas imagens”. In: *revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/saddamcicarelli.htm>
- _____. FELDMAN, Ilana e MIGLIORIN, Cezar. “Editorial”. In: *Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias*. Programa Cultura e Pensamento (MinC), FAPEX e revista Cinética. Disponível em: www.revistacinetica.com.br/cep/
- BUTCHER, Pedro. “A Dona da História: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro”. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Rio de Janeiro: 2006.
- COCCO, Giuseppe. *Capitalismo cognitivo - trabalho, redes e inovação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o Risco do Real” e “Cinema contra-espetáculo”. In: *Catálogo “forum.doc.bh.2001”*, 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, novembro de 2001.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DELEUZE, Gilles. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem”. In: *Conversações*. São Paulo: Ed.34, 2000.
- EDUARDO, Cleber. “Páginas da Vida e as estratégias de legitimação da ficção”. In: *revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/paginasdavid.htm>
- FELDMAN, Ilana. “Reality show: um formato biopolítico”. In: *Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias*. Revista Cinética / Programa Cultura e Pensamento (MinC), 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/ceilana_feldman.htm
- _____. “Paradoxos do visível - reality shows, estética e biopolítica”. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ: 2007.
- _____. “O apelo realista das novas narrativas do espetáculo: uma atualização da secular ‘vontade de verdade’”. Trabalho apresentado na ABRALIC 2007, Congresso Brasileiro de Literatura Comparada, Simpósio Literatura e Cinema: intersecções. São Paulo, USP, FFLCH, julh.2007.
- _____. “Reality show: um paradoxo nietzschiano”. In: *Ciberlegenda*, ano 8, n.16, dez/jan. 2006. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/>

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol.1, A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- _____. "Aula de 17 de março de 1976". In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. "O nascimento da biopolítica". In: *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GORZ, André. *L'immatériel - connaissance, valeur et capital*. Paris: Éditions Galilée, 2003.
- GUIMARÃES, César. "O retorno do homem ordinário do cinema". In: *Revista Contemporânea* - vol.03, No.02, dezembro de 2005 - revista de Comunicação e Cultura do PÓSCOM, UFBA. Disponível em: www.contemporanea.poscom.ufba.br/pdfjan2006/contemporanea_n3v2_guimaraes.pdf
- _____. e LEAL, Bruno. "Experiência estética e experiência mediada". Trabalho apresentado ao GT "Estéticas da comunicação", na XVI Compós, realizada na UTP, Curitiba-PR, 2007.
- HARDT, Michel e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real - estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KORNIS, Monica Almeida. "Ficção televisiva e identidade nacional". In: MORETTIN, Eduardo (org.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- MECCHI, Leonardo. "O cinema popular brasileiro do século XXI". In: *revista Cinética*, ago.2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular1.htm>
- MENDONÇA, A. F. "Nietzsche e a Ficção da Verdade". Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- _____. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. *O crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital - ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "À procura de um novo realismo - teses sobre a realidade em texto e imagem hoje". In: HEIDRUN, Olinto Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.) *Literatura e Mídia*. São Paulo: Loyola, 2002.
- SCHWARTZ, Vanessa. "O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris de fim-de-século". In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- STAM, Robert. "A fenomenologia do realismo". *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus: 2003.
- XAVIER, Ismail. "Do naturalismo ao realismo crítico" e "O realismo revelatório e a crítica à montagem". In: *O Discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real*. São Paulo: Boitempo, 2003.