

A estética como ato político: entrevista com Josep Maria Català Domenech

Por Gabriela Machado Ramos de Almeida¹ e
Jamer Guterres de Mello²

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Email: gabriela.mralmeida@gmail.com.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Email: jamermello@gmail.com.

Josep Maria Català Domenech é diretor da Faculdade de Comunicação da Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), diretor do Mestrado em Documentário Criativo e professor de Narativa audiovisual e Estética da imagem na mesma instituição. Doutor em Ciências da Comunicação pela UAB e mestre em Teoria do cinema pela Universidade de São Francisco, Califórnia, Català vem se dedicando nas duas últimas décadas à pesquisa nas áreas da cultura visual e dos estudos da imagem.

É autor de sete livros e organizador de outros três. Entre as suas obras incluem-se *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (Barcelona: Paidós, 2001), *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Barcelona: Esitorial de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*³ (Barcelona: Esitorial de la Universitat Oberta de Catalunya 2008) e *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (Bilbao: Universidad del País Vasco - Argitalpen Zerbitzua Servicio Editorial, 2010).

Em *La imagen compleja* e *La imagen interfaz*, Josep Català apresenta estudos que sugerem uma epistemologia que considere as hibridações, fluxos e interseções típicas da realidade contemporânea e o surgimento de formas de representação mais fluidas e interativas, questionando as certezas e a objetividade da ciência, e ao mesmo tempo propondo um olhar ao sutil, ao subjetivo e ao fronteiro.

Deste modo, passa pela história da arte e revisa conceitos como opacidade, transparência, reflexividade, metáfora visual, real e interface para investigar como os processos criativos, as formas de exposição e os dispositivos utilizados na criação com as imagens hoje implicam em novas relações entre fruidor e dispositivo, tornando tanto a criação quanto a experiência de fruição cada vez mais complexas. Chega, assim, à sugestão de

³ Único livro do autor publicado no Brasil: CATALÀ DOMENECH, Josep M.. *A forma do real: introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus, 2011.

que estes fenômenos materializam não apenas novos regimes de visibilidade, mas também refletem as possibilidades de um saber verdadeiramente transdisciplinar.

Nesta entrevista, Josep Maria Català fala sobre mudanças de mentalidade na relação dos artistas com o real como matéria-prima para a fotografia e o documentário; os deslocamentos e processos de ressignificação promovidos pela arte contemporânea e pelo cinema nos processos de criação a partir do arquivo e a complexificação tanto dos dispositivos quanto da relação do espectador com as imagens. A entrevista foi realizada em julho de 2012 na Faculdade de Comunicação da UAB.

1) Os estudos da imagem, em suas diferentes vertentes, costumam por vezes opor valor estético e valor documental. Na fotografia, a discussão é antiga e recentemente vem sendo pensada por alguns autores sem uma oposição tão marcada entre estes dois traços. No audiovisual, esta oposição ainda é muito forte e a discussão é atual sobretudo nos estudos do cinema documental. A que se poderia atribuir o constante interesse no assunto por parte dos pesquisadores do cinema?

O cinema documental estrito, que surge nos anos de 1920, surge precisamente quando se acrescenta um determinado valor estético ao que poderia ter sido o valor documental fotográfico. Claro que, quando falamos destas coisas, devemos considerar que as posições nunca foram puras. Nunca houve um cinema que fosse estritamente documental, ou uma fotografia somente documental. O que houve foram mentalidades. Creio que é importante contemplar as evoluções destes determinados cinemas, ou destas determinadas posições, e contemplar também estas mentalidades e imaginários. Porque, nos produtos, poderíamos dizer que a própria força da tecnologia faz com que se altere o que o documentarista ou o fotógrafo está esperando quando decide filmar ou fotografar. Neste sentido, sempre há algo mais, mas a mudança na mentalidade subexiste: a mentalidade do fotógrafo em querer captar o real, ou do documentarista de pensar que está captando a realidade de um ponto de vista objetivo. Isto marca, muitas vezes, decisões que são feitas. Quando se contempla o resultado, dá-se conta de que havia decisões estéticas, políticas, subjetivas e de outras ordens. Costumo distinguir estes dois níveis: o da efetividade prática dos resultados dos produtos e o das mentalidades construídas nestes campos de atuação. Atualmente, creio ser importante regressar à estética de alguma maneira, e não da forma como as vanguardas a haviam contemplado. Creio que o tempo das vanguardas já passou. Vanguardas continuam existindo, e artistas e cineastas que consideram-se vanguardistas também,

mas creio que mesmo eles perderam um pouco o sentido de jogo que distinguia a vanguarda, jogar com os dispositivos quase à beira do abismo. Ao mesmo tempo, creio que agora, entre os cineastas e artistas que se consideram vanguardistas, há um ponto que tem a ver com a didática, a transmissão de determinadas ideias e determinados valores. Às vezes é algo inconsciente. Podemos ver, por exemplo, nas instalações, nas vertentes interessantes das novas manifestações que são produzidas em museus, estas questões híbridas em que os cineastas vão a museus e fazem uma instalação. São muitos os documentaristas que fazem instalações. O que isso quer dizer? Tem a ver com a complexidade, e quer dizer que o dispositivo cinematográfico não basta para expressar por si só a complexidade do real e é necessário fazer algo mais. Tem que usar determinados espaços, determinadas combinações etc. Este passo implica uma vontade didática, implica não simplesmente mostrar algo ou mesmo falar de alguma coisa, e sim expandir, dar-se conta de que há algo mais. E qualquer gesto dentro desta utilização do espaço implica esta vontade didática que poderíamos chamar de muitas maneiras, mas isto marca o que poderíamos chamar de pós-vanguarda. Se trabalhamos agora nestes limites do que a sociedade permite ou compreende, trabalhamos não tanto para nos afastarmos desta sociedade, mas sim um pouco para participar no diálogo da sociedade e avançar. Neste sentido, a estética é muito importante. Há aqui uma possibilidade de uma estética política. Creio que é por aí que se tem que trabalhar, a estética como ato político.

2) Esta ação por parte dos artistas e cineastas seria consciente de que não há documentário puro?

É consciente de que o documentário não é suficiente. É difícil determinar o grau de consciência. Voltamos outra vez ao conceito de imaginário. Trabalha-se num âmbito determinado em que há ideias e limites destas ideias. Até que ponto o artista está consciente de que está aplicando algo que está no imaginário, ou até que ponto é a sua própria vontade? Há diferentes graus. Vejamos o que ocorre quando em determinado momento o documentário experimenta um giro subjetivo, como ocorreu nos anos de 1990 de forma clara. Já haviam sido feitos documentários subjetivos antes. *A propósito de Nice* (1929), de Jean Vigo, é um documentário muito subjetivo, mas não foi considerado assim em seu tempo. Está inscrito no campo do documentário mais ou menos vanguardista, porque o conceito de documentário subjetivo não estava presente. E como não está presente não se realiza, e os que o fazem não são classificados como subjetivos, mas como vanguardistas. Em oposição, nos anos 1990, surgem muitos documentários que participam deste giro subjetivo: diários

filmados, autobiografias, biografias e outros. Algo se produziu aí, e isto foi consciente: cada documentarista fez um exercício consciente de decidir filmar sua vida, a vida de sua família. Mas no geral há toda uma espécie de necessidade que não é consciente e que implica muitos vetores. A própria transformação tecnológica contribui. Se os mecanismos tecnológicos se fazem mais próximos da pessoa, então o transpasse entre a subjetividade e a tecnologia é mais fácil. Quando se trabalha em 35mm o dispositivo é enorme, e há tantas coisas ao redor que é quase impossível que o cineasta desenvolva esta subjetividade porque há muitos filtros. Quando se trabalha em 16mm, como no Cinema Verdade, se está muito mais próximo, porque a própria câmera está mais próxima do cineasta, que pode levá-la no ombro. As câmeras menores praticamente fazem parte do corpo. Quando se produzem situações favoráveis àqueles cineastas que têm uma sensibilidade para expressar, eles veem a porta aberta e se expressam. A subjetividade ou, neste sentido, a consciência, está ali, mas há também, em grande parte, o que podemos chamar de horizonte do possível.

3) Um cineasta brasileiro, Marcelo Pedrosa, realizou um filme que provocou bastante debate no Brasil. É um documentário sobre uma viagem de cruzeiro, mas o cineasta não esteve no navio efetivamente. O dispositivo narrativo se baseou em colocar a bordo do navio uma equipe de produção que deveria observar os viajantes que se filmavam, faziam seus vídeos pessoais e familiares, e ao fim da viagem abordar estas pessoas. Cerca de 30% dos participantes do cruzeiro cederam suas imagens e com elas o cineasta montou um longa-metragem chamado *Pacífic*. Como uma experiência deste tipo poderia ser problematizada dentro deste debate sobre documentário, consciência e tecnologia?

Parece uma experiência muito interessante. Produziu-se aí uma combinação muito interessante entre cinema observacional e doméstico, plenamente subjetivo. Tem a ver com as instalações, no sentido de criar um dispositivo próprio. O dispositivo origina então níveis de realidade com que a princípio não se havia contado. Tem a ver com o ensaio também, se não pensarmos o ensaio fílmico somente como um prolongamento do ensaio literário. O conceito de ensaio, por princípio, é muito mais amplo. O ensaio parte desta base: não apenas produzir um discurso, como produzir também o dispositivo do discurso. E neste sentido experiências como esta demonstram que estamos em numa espécie de volta. O cineasta vai ao espaço do museu ou à galeria e aí rompe-se o dispositivo linear e aparecem novas formas. Ou também o inverso. Esta experiência do que pode ser o documentário é

pensada através de diferentes níveis, como neste caso. Estamos num momento de completa impureza. Não creio que podemos recorrer a puridades, porque elas não existem, e isto seria muito restritivo. Não há uma pureza cinematográfica da ficção nem do documentário, e em todos os outros campos estamos vendo isto. Na própria universidade há uma resistência em mesclar diferentes âmbitos de estudo, mas existe uma pressão neste sentido porque só nestas conexões é que se encontra realmente a forma de avançar. Não sei se haveria aqui uma questão ética. As pessoas estavam filmando e não sabiam que fariam parte de um filme, é como surpreendê-las em um ato íntimo. Mas isso é muito discutível, porque a maioria das pessoas que se filma não sabem que vão participar de um filme, mas vão mostrar aquelas imagens ao maior número possível de pessoas, como familiares e amigos ou vão postar no youtube. Há essa tendência também. A ética é sempre importante, mas quando resulta que a própria prática diluiu uma determinada posição ética, torna-se discutível. Por outro lado, acho que está justificado. Se estas pessoas soubessem que fariam parte de um filme, provavelmente tentariam imitar os filmes, cuidando dos enquadramentos, se preocupando muito e perdendo a espontaneidade. Seria outro filme. Seria possível inclusive fazer outro filme, desta vez avisando as pessoas que elas participariam de um filme, para ver quais seriam as diferenças.

4) Recorrer ao arquivo no cinema e na arte parece uma prática cada vez mais comum. Inclusive às vezes o arquivo não é usado em um sentido estrito de documento. Por que interessa tanto aos artistas e cineastas a criação com aquilo que já existe?

Isto é difícil de saber. Creio que seja uma tensão entre a estética e a realidade. Durante um tempo a ideia do artista era representar a realidade através da imaginação, como na pintura. Mas no final do século XIX e princípio do século XX houve uma espécie de pressão do real em diferentes lugares. Por um lado, fugindo desta representação do real, estavam os pintores abstratos, que se limitam a jogar com o próprio dispositivo (a pintura, o pincel), e por outro os que tentam captar o real da forma mais imediata - os impressionistas, por exemplo. Creio que Cézanne é um dos pintores importantes que desejavam captar as coisas tal como se produziam. Cézanne pintou muitos quadros sobre uma montanha. Por que pintava tanto? Porque para ele, cada vez era diferente e nunca acabava. Assim como os pintores desde o Renascimento viram-se conformados com uma só montanha porque aquela montanha havia expressado idealmente todas as montanhas possíveis e todos os estados da montanha possíveis, para Cézanne isto não era verdade, porque a montanha às oito da

manhã era uma, às seis da tarde era outra, a na semana seguinte era outra, então ele se aproximava da realidade obsessivamente. E o documentarista tem essa questão, de captar o que está acontecendo. O documentário em realidade é muito subjetivo, mais subjetivo do que o cinema de ficção. Porque o filme de ficção constrói um universo de ficção mas pretende que seja verossímil e objetivo, com uma série de dispositivos. Do outro lado, o documentarista se situa diante da realidade e a faz sua. É nesta tensão onde nasce também o documentário, e podemos dizer que é uma característica do século XX: os artistas tentam uma maneira se aproximar do real e às vezes o utilizam desta maneira, sacando algo do real e colocando no quadro, a exemplo das *collages*. E logo vai se desenvolvendo uma apropriação, o artista que trabalha discursivamente com o objeto real construindo suas obras. Creio que o interesse destas práticas está precisamente aí, o que de fato ocorre com o objeto quando ele é extraído da realidade e colocado em outro campo. Esta seria uma das questões que mais poderíamos debater desta prática. Isto é algo que fez Duchamp, que é um pouco pai de tudo isso. Parecia que estava simplesmente zombando de todo mundo, e de certo modo zombava, era um humorista. Mas tem a ver com aquilo que dizíamos sobre a consciência, sobre o quanto um artista é consciente do que está fazendo. Duchamp era muito consciente do que fazia, mas na realidade quiçá não era de todo. É claro que, quando saca um objeto da realidade e o coloca numa sala de exposições, como o célebre mictório, está fazendo isto como uma *collage*, uma pintura a óleo, quando alguém pega um pedaço de jornal ou de tela e o põem alhures, faz um deslocamento por espaços determinados. É valorar também a diferença dos espaços, porque uma coisa não é a mesma quando está num lugar ou no outro. Esta é a discussão interessante, mais do que o ato estético em si da combinação do real com objetos pintados, ou o documental com a assimilação do arquivo. O que ocorre com o arquivo quando ele é sacado do lugar onde está e do uso que se supõe que teria de fazer e faz outro? Porque, claro, o arquivo não é somente o arquivo em si, com sua finalidade original de conservar um documento. Um primeiro uso se deu desta maneira, para ilustrar uma época histórica, um momento, mas quando o cineasta o retira daí e o coloca em outro âmbito, passa a expressar outras coisas. Arrasta consigo o que poderíamos chamar de uma espécie de subconsciente destas imagens, algo que estava lá mas na realidade não estava na superfície, algo que era mais testemunhal, expressava emoções e conceitos estéticos profundos.

5) Como o faz Harun Farocki? Ou como ocorre também *El Perro Negro: Histórias da Guerra Civil Espanhola*, de Péter Forgács?

Sim, Farocki é interessante neste sentido didático. Ele faz com uma finalidade de explicar algo. O que ocorre com estes filmes é curioso, porque alguns deles na verdade poderiam confundir-se com um típico filme documental histórico, como os que utilizam o documentário para explicar uma época ou um assunto determinado. Mas, sem dúvida, há algo que varia a perspectiva. Em *El Perro Negro* (2005) ou na série *Hungria Particular* (1988-2008), estas imagens que estiveram em outros tipos de documentários são agora vistas de uma forma distinta, ao serem apresentadas neste âmbito que já sabemos não ser o de um documentário típico. Há uma vontade determinada do autor de por em marcha este novo dispositivo, que faz com que o próprio espectador contemple estas imagens de forma distinta. Há outra intenção, buscam-se outras coisas nestas imagens. Houve um tipo de olhar a estas imagens, uma visada muito distante, que não era tanto um olhar sobre a imagem, mas sobre o que se estava explicando, enquanto as imagens transcorriam. Agora, de forma distinta, estes outros filmes nos obrigam a olhar a imagem como tal e a buscar o que há nela.

6) Poderíamos dizer que a imagem reapropriada deixa de ser uma imagem “simples” e se torna uma imagem complexa?

Sim, creio que podemos dizer isso. Creio que todas as imagens na verdade são complexas. O que ocorre é que há determinados dispositivos que se unem a um determinado tipo de espectador fazendo com que se olhe simplesmente a imagem, como se fosse uma caixa transparente, como se vissem não a imagem, mas a realidade que está por trás dela. Muitos detalhes da imagem não são contemplados. Mas, claro, esta imagem continua sendo complexa porque expressa muitíssimas coisas. Se olharmos qualquer pintura clássica simplesmente como um retrato ou paisagem, na realidade não estaremos vendo a imagem, mas a referência desta imagem. Mas se contemplarmos cuidadosamente estas imagens, encontraremos detalhes, encontraremos relações dentro das imagens que fazem com que elas sejam complexas. Há casos em que existe evidentemente a vontade de fazer imagens complexas. Quando um cineasta recorre a imagens de arquivo e constrói um determinado discurso, entramos num nível de complexidade, pelo mesmo motivo que o autor de *Pacific*, ao criar um dispositivo, faz com que tudo aquilo seja muito mais complexo do que seriam as imagens domésticas, por um lado, e as imagens do cruzeiro, por outro. Há aí, claro, uma vontade de complexidade.

7) Seria algo que ultrapassa por um lado a sensibilidade do artista, chegando por outro lado na interação do espectador que se põe em relação com a imagem?

Podemos dizer que há uma aproximação paulatina entre espectadores e dispositivos, e antes havia uma distância. Uma distância que tem a ver com a minha ideia de imagem interface, em que falo de modelos mentais. Digo que estivemos durante muitos séculos sob o âmbito do teatro grego, tal como pensava o próprio Aristóteles. Mas tal como é pensada a arquitetura deste teatro, que constrói um dispositivo em que os espectadores estão num lado e a ficção está no outro, há uma barreira que não se pode transpassar. E isso estamos vendo constantemente não só no teatro, como também no cinema. No Renascimento, surge outro dispositivo que é outro modelo mental, o da câmara obscura. A câmara obscura resulta que o espectador está inserido dentro do dispositivo. O cinema segue conservando no espaço cinematográfico a separação entre tela e espectador, mas na realidade está dentro da câmara obscura, mesclando os dois dispositivos e tornando-os mais próximos. Este é um dispositivo material – sala cinematográfica, câmara obscura, teatro. Creio que são importantes as metáforas que surgem destas construções. Claro que tudo isso é um determinado tipo de sensibilidade que se introduz na própria prática, quando surgem estas outras práticas como filmes de apropriação ou *found footage*, entre outros. São práticas que estão exigindo do espectador uma aproximação, uma dimensão mais próxima, mesmo que não haja uma nova forma arquitetônica de apresentação. Sem dúvida, quando surge a interatividade, quando surge a imagem interface, que é um tipo de imagem em que constantemente há uma interação entre dispositivo e usuário, a aproximação é completa. Há um movimento hermenêutico aqui, de pensamento e ação constantes. É a culminação desta aproximação. Neste sentido, é muito interessante recuperar Brecht hoje para contemplar esta necessidade política da estética. O enfrentamento Brecht-Aristóteles, quando Brecht considera que vai fazer um ato de teatro não-aristotético, em realidade não está mais do que incidindo a distância, dizendo: temos que nos distanciar mais. Aristóteles havia conceitualizado a relação na distância, e o teatro é que estabelece a distância. A relação entre espectador e espetáculo se realiza mentalmente, psicologicamente, através da identificação e da catarse. Isso é o que Brecht discute. Há de se conservar a distância. O espectador precisa saber que está no teatro. Brecht não quer que haja identificação no seu teatro, mas estamos igualmente num teatro. Neste sentido, deixa de perseguir outro ato mais subjetivo e subterrâneo, que seria esta confabulação entre os diferentes espaços, que é o que realmente

nos distingue dos outros agora. A subjetividade provocou muito receio durante todo o século XX, porque estamos no âmbito da ciência e da objetividade. Por isso a estética é política. Creio que a estética pode funcionar no sentido de entender que a ciência precisa de imaginação, e que portanto há uma subjetividade na ciência. Há interesses, e evidentemente há uma ideologia.

8) Poderíamos pensar que este gesto apropriativo promoveria uma alteração de caráter ontológico na imagem? Qualquer imagem pode ser uma imagem importante?

Creio que sim. Georges Didi-Huberman recupera Aby Warburg, e uma das rupturas mais importantes da escola de Warburg – e não só dele, como também de Gombrich, Panofski e outros – é a atenção às imagens de segunda e terceira categoria. Warburg vai estudar imagens que não eram as imagens da tradição dos grandes mestres da história da arte, como imagens de ilustrações de livros, capitólios de igrejas, etc. Warburg se ocupava de uma tradição artística. Entre Warburg e os outros estaria o ciclo da cultura popular, ou da indústria cultural, que a Escola de Frankfurt discutiu muito a partir das categorias de alta cultura e cultura popular, ou baixa cultura. Mas creio que chegamos à conclusão de que todas as imagens são importantes, porque todas são sintomáticas. Epodem ser complexas. Uma imagem dos quadrinhos pode ser complexa, precisamente por esta questão sintomática. Pode ser complexa porque o dispositivo do próprio quadrinho muitas vezes constrói enunciações de grande nível de complexidade. Mas de um ponto de vista mais antropológico, poderíamos dizer há um sintoma de algo que está ocorrendo e, portanto, pode ser um veículo para o estudo destes imaginários. Deste modo, é uma imagem importante. Creio que um dos grandes avanços da pós-modernidade é precisamente nos fazer conscientes de que todas as manifestações são importantes. A pós-modernidade está sendo muito discutida, porque se confunde com um movimento ideológico da falta de rigor. Existe esta posição, mas a pós-modernidade é a consciência de uma mudança, de que a modernidade havia chegado no limite e que portanto necessitamos encontrar outro terreno, e este terreno está em fabricação. E dentro deste terreno em fabricação evidentemente há uma tendência a simplificar as coisas, ou tendências ideológicas, mas isso não invalida tudo. E esta questão de poder trabalhar e valorar qualquer tipo de manifestação é importante. Há o livro de Alain Finkielkraut, que se chama *La derrota del pensamiento*⁴, em que ele fala da possibilidade de um par de tênis Nike e a obra de Shakespeare terem o mesmo valor, levando a discussão neste nível. Deste ponto de vista, é retrógrado. Se chegamos ao nível de valorar igualmente um par de sapatos e uma obra de Shakespeare, perdemos de vista

■
⁴ FILKIELKRAUT, Alain. *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama, 1990 [A derrota do pensamento. São Paulo: Paz e Terra, 1988].

a noção dos valores. Para muita gente os sapatos podem ser mais importantes que a obra de Shakespeare. Mas não é exatamente isso, porque os níveis de complexidade, de valor, de capacidade e profundidade expressiva seguem existindo. O cinema começou como um dispositivo muito precário, com os aparatos de Edison em que se tinha que olhar por um buraco, e os filmes duravam um minuto. Se alguém dissesse que daí surgiriam obras que poderiam estar pé de igualdade com a grande literatura, se duvidaria. O dispositivo está aí, tem uma capacidade que precisa ser desenvolvida. Mas quando parte-se da premissa de que o dispositivo é incapaz, passa-se a estar cego para os avanços que aquele dispositivo pode fazer. No cinema isso também ocorreu. Mesmo que estivessem surgindo obras de muita consistência, nos anos de 1920 e 1930, seguia-se considerando o cinema como algo de segunda categoria, porque já se supunha de início que uma cultura que partia da indústria e que era popular não poderia alcançar os limites da alta cultura. Superamos estes discursos, mas isso não quer dizer que perdemos a capacidade de valorar as diferentes formas. Porque a complexidade não está somente na imagem, mas também na visada do espectador e do analista. O que não podemos perder é a capacidade de contemplar de forma complexa obras que em princípio podem não parecer complexas.