

IV ENEC - Encontro Nacional de Estudos do Consumo

Novos Rumos da Sociedade de Consumo?

24, 25 e 26 de setembro de 2008 - Rio de Janeiro/RJ

O consumo nos documentários: narrativas que provocam o estranhamento e convidam ao debate

Fatima Toledo¹
FFLCH USP
fatoledo@usp.br

Resumo

Este artigo analisa as formas e as construções narrativas de dois documentários que abordam o tema “consumo”.

O primeiro documentário é SuperSize Me, de Morgan Spurlock, Canadá 2004. Ao saber da história de que duas norte-americanas obesas tentaram processar o McDonald's por causa do aumento de peso, e que a rede de fast-food rebateu com o argumento de que não era possível provar sua responsabilidade pelas condições das duas consumidoras, Spurlock teve a idéia de fazer SuperSize Me. O desafio de Spurlock foi verificar o que aconteceria com uma pessoa que passasse um mês fazendo as três principais refeições (café da manhã, almoço e jantar) somente nos restaurantes da rede. Para provar as alterações físicas, o diretor fez exames antes, durante e depois dos trinta dias da “McDieta” e teve um rígido controle médico no período.

O segundo documentário é Surplus: Terrorized Into Being Consumers, de Erik Gandini, Suécia, 2003. O consumo nos leva automaticamente à felicidade? Por que o consumismo desperta a ira de muitas pessoas? Mais do que dar respostas a essas perguntas, o documentário, que se tornou popular entre os críticos do sistema capitalista, convida ao debate com suas imagens e edição primorosas.

Trata-se de uma discussão sobre a representação fílmica do consumo em duas obras recentes que obtiveram reconhecimento em vários festivais de filmes documentários e que ganharam uma considerável repercussão nos mais diversos meios de comunicação de massa.

O exercício analítico busca discutir, a partir de textos de Bill Nichols, David Macdougall, Peter Loizos e Paul Henley como tem sido representado recentemente o consumo, tema cada vez mais presente nas análises e críticas de nossas relações com o outro e o mundo que nos cerca.

Palavras-chave: Consumo; Documentário; Antropologia Visual

¹ Doutoranda em antropologia social pela USP.

Introdução

É comum ouvirmos a expressão “vivemos em uma sociedade do consumo”. O que isto significa e as diversas dimensões que envolve, certamente, seria mote para uma dissertação, mas este não é o intuito aqui.

Eu proponho uma discussão e análise da representação fílmica do consumo em duas obras recentes que obtiveram reconhecimento em vários festivais de filmes documentários e que ganharam uma considerável repercussão nos mais diversos meios de comunicação de massa.

O primeiro documentário é *SuperSize Me*, de Morgan Spurlock, Canadá 2004. Ao saber da história de que duas norte-americanas obesas tentaram processar o McDonald's por causa do aumento de peso, e que a rede de fast-food rebateu com o argumento de que não era possível provar sua responsabilidade pelas condições delas, Spurlock teve a idéia de fazer *SuperSize Me*. O desafio de Spurlock foi verificar o que aconteceria com uma pessoa (no caso, ele próprio!) que passasse um mês fazendo as três principais refeições (café da manhã, almoço e jantar) somente nos restaurantes da rede. Para provar as alterações físicas, o diretor fez exames antes, durante e depois dos trinta dias da “McDieta” e teve um rígido controle médico no período.

O segundo documentário é *Surplus: Terrorized Into Being Consumers*, de Erik Gandini, Suécia, 2003. O consumo nos leva automaticamente à felicidade? Por que o consumismo desperta a ira de muitas pessoas? Mais do que dar respostas a essas perguntas, o documentário, que se tornou popular entre os críticos do sistema capitalista, convida ao debate com suas imagens e edição primorosas.

O exercício a seguir busca discutir como tem sido representado recentemente o consumo, tema cada vez mais presente nas análises e críticas de nossas relações com as coisas, o outro e o mundo que nos cerca.

O Consumo e suas formas de representação

Para Bill Nichols (2005), a voz fílmica tem um estilo ou o que ele chama de “uma natureza” própria, a qual funcionaria como uma assinatura do filme. Nesse sentido, cada documentário tem uma voz distinta que o caracterizaria.

Na análise de vídeos e de filme documentário, Nichols (2005) propõe seis modos de representação que funcionariam como subgêneros do gênero documentário, são eles: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Alerta o autor, que a identificação de um filme com um certo modo de representação não precisa ser total, as

características de um dado modo funcionariam como dominante num dado filme. Outro alerta diz respeito a um possível entendimento evolutivo, o que seria um erro. Os modos por ele propostos não representam uma possível cadeia evolutiva, na qual os modos mais tardios têm superioridade sobre os anteriores, muito embora cada modo de representação documental tenha surgido, ao menos em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo anterior. (NICHOLS, 2005)

“Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público.”
(NICHOLS, 2005:138)

Em *SuperSize Me*, Morgan Spurlock se propõe um curto, mas intenso “trabalho de campo”, na linguagem dos antropólogos. Durante um mês ele se coloca o desafio de realizar as três principais refeições nas lojas da cadeia McDonald’s e, para acompanhar as suas alterações metabólicas, faz visitas periódicas a um endocrinologista, um cardiologista e um clínico geral, além de realizar testes em uma clínica médica com uma nutricionista para medir seu peso e o índice de gordura. Quatro regras devem ser seguidas, obrigatoriamente: 1) Spurlock deve realizar somente três refeições ao longo do dia (café da manhã, almoço e jantar); 2) deve somente comer os produtos oferecidos nas lojas McDonald’s; 3) deve ao final de um mês ter experimentado todos os itens do cardápio; e 4) deve aceitar a porção *supersize* sempre que consultado a este respeito.

Spurlock está imerso no universo McDonald’s, está engajado em conhecer e experienciar este mundo de *fast-food*. O cineasta está em cena como diretor, personagem e cobaia do experimento. Neste sentido, usando a metodologia proposta por Nichols (2005), podemos caracterizar o documentário como do **modo participativo**. Em *SuperSize Me* não há uma *voz-over*, não há mediação poética e tão pouco Spurlock se coloca na condição de uma mosca na parede (*fly-on-the-wall*) com reduzida interferência no contexto. Ele torna-se um ator social como qualquer cliente da rede e está literalmente “na cena”. O realizador representa a si próprio.

Outro ponto que merece destaque é a forma de interação de Spurlock com a câmera. Ela o acompanha nos *drives-thru*, registra suas refeições, as visitas aos médicos, as diversas situações de mal estar, as ligações à namorada e a mãe, e faz o papel de “interlocutor-confidente”, a quem Spurlock conta e divide suas emoções e sensações.

Spurlock fala com a câmera como se estivesse falando com uma pessoa, como se estivesse falando com você! Ele se expõe e provoca situações e mais tarde faz uma espécie de diário de testemunho pessoal. A câmera busca a todo o tempo uma espécie de verdade, retratando o que se passa na intimidade deste ator social.

Além de seu relato particular, Spurlock entrevista várias pessoas no filme como os viciados em McDonald's, os donos e os empregados de lojas de *fast-food*. As visitas aos médicos também são retratadas com o objetivo de dar a mais completa legitimidade e realidade ao seu experimento, ao seu “trabalho de campo”. A voz do realizador emerge, desta forma, desta grande rede de vozes participantes do filme e dos relatos que Spurlock traz para sustentar um ponto de vista (o seu!).

Algumas imagens de arquivo também fazem parte do filme. Elas são usadas, em geral, para mostrar o que aconteceu com as cadeias de *fast-food*, que inicialmente pensadas com propósito locais, tornaram-se mega investidores globais com atuação em diversos países e continentes. Spurlock faz uma explícita provocação e um questionamento à mudança nos hábitos alimentares e no modo de vida dos americanos e, ainda, a sua incessante busca por fontes imediatas de prazer, inclusive na comida. Porém, a sua narrativa é linear e podemos dizer dentro do convencional.

Diferente de *SuperSize Me*, *Surplus* discute o tema do consumo e do consumismo a partir de uma narrativa estética que desafia as regras e convenções. O documentário é um exercício estético elaborado, onde há um recorrente uso de imagens fragmentadas, de justaposições e repetições de falas com imagens trocadas. Neste sentido, ele poderia ser considerado como um exemplo do modo reflexivo, na divisão proposta por Nichols (2005). Porém, ele não se propõe a discutir a si mesmo e nem estimula no espectador uma forma mais crítica de consciência a respeito de sua relação com o documentário e nem com aquilo que representa.

Surplus provoca o espectador a pensar criticamente aquilo que vê e que, de algum modo, já passou a considerar familiar ou habitual no seu dia-a-dia, no trabalho, nas revistas, nas lojas, na TV, enfim, no mundo que o cerca. Com o uso deliberado do recurso da justaposição de imagens e trechos de entrevistas, o documentário se propõe reflexivo, menos em uma perspectiva formal, porque não discute a si mesmo, e mais numa perspectiva política, na medida que nos interroga se o que estamos acostumados a considerar “comum”, “normal”, “parte do jogo”, “parte do sistema” não deveria ser visto com espanto.

O consumo, em resposta ao apelo da mídia e facilidade de compra, seria a forma de nos reconhecemos como pessoa? A felicidade está diretamente relacionada à possibilidade e à

prática do consumo? Qual o custo ambiental e social de um consumo desenfreado e desigual entre países? Seria pior se este consumismo² fosse incentivado por políticos influentes e executivos de multinacionais, uma vez que estes são grandes formadores de opinião? Estas são algumas questões que emergem do filme.

Surplus desafia o olhar acomodado e propõe uma visão de um ponto de vista “sócio-crítico”, que certamente merece ser considerado e fazer parte do debate. Ele nos faz pensar como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que, talvez, achemos naturais com muita facilidade.

Vejamos o caso da tecnologia. Inicialmente pensada para aumentar a produtividade, o uso de tecnologia serviria para diminuir o tempo dedicado ao trabalho, aumentando assim o tempo livre, de modo a possibilitar um maior contato e aproximação entre as pessoas. É isto que tem acontecido? Atualmente, a tecnologia aproxima ou isola as pessoas? Como falar em soberania em um contexto que multinacionais têm mais influência do que países? É possível haver democracia em um mundo ditado pela publicidade de grandes marcas?

Segundo Nichols (2005), “Os documentários politicamente reflexivos provocam nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam. Portanto, tendem a induzir a um efeito ‘ah-ah!’, em que compreendemos o funcionamento de um princípio ou estrutura”. Eles reconhecem a maneira como as coisas são, mas invocariam a maneira como poderiam ser. Ao propor a questão da banalização e sobrevalorização do consumo, *Surplus* convida ao debate para discutir como nós, espectadores e atores sociais, podemos ser agentes de mudança.

Pela provocação, ironia e por sua linguagem quase em forma de *video clip*, o documentário provoca um “estranhamento” e faz pensar. Ele é um ótimo exemplo de filme que traz um “*food for thought*”.

O realismo no filme documentário

Agora eu gostaria de discutir a reivindicação do real nos filmes documentários e, especificamente, a evocação do real nos dois documentários em análise.

O “realismo” é um termo empregado em muitos campos como a filosofia, diplomacia, literatura e artes visuais. Segundo Loizos (1993), no filme documentário isto implicaria na recorrência de quatro principais atitudes. A primeira, sugere o desejo de mostrar o mundo social como ele é, de modo a conseguir a fidelidade das vidas como são vividas. A segunda,

² usado aqui no sentido de consumo desenfreado.

subentende uma abertura para a totalidade das experiências humanas, em outras palavras, nenhuma exclusão pode ser permitida, não importando, portanto, o quanto nos perturbem suas implicações. A terceira, parte da premissa de um mundo conhecível e que pode ser filmado. E a quarta, o realismo documental tem tentado evitar gêneros ficcionais, que favorecem os finais felizes e, mais recentemente, tentou se livrar dos estilos de montagem que implicavam uma continuidade sem emendas.

A partir da década de 1950, auxiliados pela nova flexibilidade técnica e mudanças de temas nas ciências sociais, o espectro de temas considerados apropriados para cinema se expandiu, assim como a profundidade com que se tratavam os sujeitos. Neste sentido, importantes filmes foram dedicados a uma atividade específica, e um único grupo cultural pôde ser tema de uma coleção de filme. O ímpeto do neomarxismo possibilitou que questões como a dominação política e o impacto da economia de mercado nas sociedades de pequena escala se tornassem temas aceitáveis. O feminismo, por sua vez, tornou as análises das relações de gênero atraentes e criou uma demanda por filmes sobre subculturas de mulheres e sua vida pessoal (LOIZOS,1993). Mais recentemente, o consumo e o consumismo também passaram a ser temas discutidos e representados no cinema.

Segundo Marcus Banks, *apud* Henley(1999), “apesar de filme, vídeo e fotografia realmente se colocarem em uma relação indicativa com o que representam, são, ainda assim, representações da realidade e não um registro direto dela”. Aqui, o importante é destacar a influência dos fatores subjetivos e culturais, que muitas vezes parece perder a sua força diante da objetividade de uma imagem física. Como duvidar que Spurlock passou mal após comer um BigMac e tomar meio litro de coca-cola, se o espectador “presenciou” o seu mal estar, se o espectador praticamente estava lá com ele!

A imagem sugere uma cumplicidade e identificação com o “outro”. A imagem tem a força de uma “verdade” e é difícil de ser contestada. E, em um filme documentário a força de uma imagem e a evocação de imparcialidade e verdade são ainda mais intensos.

Como duvidar que George W. Bush declarou que os terroristas não podem ameaçar a sociedade americana a ponto de impedi-la de consumir, uma vez que a imagem foi gravada e transmitida em rede nacional?

Todavia, vale destacar, as câmeras e lentes convencionais reproduzem o mundo segundo um conjunto de convenções de perspectivas derivadas de um ponto de vista singular (HENLEY,1999). Não se trata de uma perspectiva universal, muito menos objetiva.

Qualquer produção de filme documentário exige que o diretor tome uma série de decisões sobre quando, onde e por quanto tempo filmar, onde posicionar a câmera, como

enquadrar a cena e etc. Essas decisões e outras referentes à seleção do material na fase de edição estão sujeitas a fatores como relações com o assunto, interesses políticos, inclinações estéticas e assim por diante.

Então cabe a pergunta: as estratégias que visam a assegurar a objetividade da imagem cinematográfica estariam fadadas ao fracasso? Para Henley (1999), a resposta é sim. Mesmo que houvesse uma forma engenhosa de produzir seqüências de filme que pudessem ser consideradas registros objetivos de um evento, ainda assim, restaria a questão do significado de tal evento para o protagonista, para o diretor e para o espectador.

Foi Vertov quem primeiro elaborou a idéia de *kinopravda*, traduzido em francês por *cinéma vérité* ou cinema verdade, em português. Hoje este nome é geralmente usado em referência aos estilos de documentário ditos *fly-on-the-wall* (mosca na parede), nos quais a interferência do realizador é mínima. Em sua acepção original, porém, *kinopravda* tinha um sentido inteiramente diverso, na medida em que não se referia à realidade da vida cotidiana, à verdade **no cinema**, mas de outro modo, à verdade **do cinema** (Henley,1999). A câmera em constante movimento mostra um ponto de vista que certamente não é o universal, mas um específico do realizador.

Longe de ser usada apenas como um meio passivo de registro de dados visuais, alguns documentaristas fazem da câmera um elemento ativo, um catalisador dentro do triangulo de relações entre o realizador do filme, os protagonistas e a platéia e deveria ser desta forma utilizada a fim de gerar eventos e interpretações significativas. A subjetividade é vista como positiva para muitos realizadores (HENLEY,1999).

Muito embora *Supersize me* não se proponha um filme etnográfico, o diretor busca um realismo e estabelece uma relação de co-participação do espectador nas sensações de bem e mal estar que vivencia em sua “McDieta” super calórica. A evocação de verdade e do real permeiam todo o documentário. Já em *Surplus* é o sentido de realidade que está em jogo. O exercício proposto é no sentido de indagar que realidade é esta que se nos apresenta. E ele vai além, como se houvesse uma segunda pergunta: quem cria (ativo) e quem aceita (passivo) o que é estabelecido como “verdade / realidade”?

MacDougall (2006) afirma que no teatro nós vemos um único espaço e não temos a chance de mudar o nosso ângulo de visão ou a distância do palco, enquanto que no cinema nós vemos uma sucessão de diferentes imagens a partir de uma multiplicidade de ângulos. Provocativamente, MacDougall (2006) cita Edgar Morin e mostra que é possível reverter esta idéia. Afirma este último, que ao assistirmos uma peça de teatro, nossa atenção muda de ângulo como uma câmera que vai de um personagem para outro, da apreciação do todo para a

de partes isoladas. Nós fazemos, na verdade, um processo de desconstrução psicológica da cena, criando uma sucessão de tomadas mentais. De outro modo, quando assistimos às diferentes tomadas de um filme, nós o reconstruímos em uma única imagem.

Podemos então dizer que ao escrever, assim como ao fazer um filme, o autor está construindo uma nova realidade a partir de fragmentos, que serão vistos com os olhos e a mente. As escolhas feitas pelos realizadores, porém, deixam *gaps* de tempo, espaço e detalhes, os quais darão ao leitor ou espectador um papel criativo em juntar os fragmentos que o autor ou realizador escolheu para compor a cena.

MacDougall (2006) ainda propõe que no cinema nós não temos uma visão cumulativa que vê os detalhes separados. Nós, na verdade, pegamos (*grasp*) os objetos e os eventos em sua complexidade e continuidade e é esta inter-relação dos componentes da cena que é o mais importante. A complexidade revelada na mídia visual não diz respeito a composição de partes independentes, mas à relação entre objetos e ação, abrindo, desta forma, uma possibilidade para que as conexões no mundo social sejam exploradas.

Os intervalos de espaços e tempo e a fragmentação de *Surplus*, ao mesmo tempo em que provocam e causam um estranhamento (e talvez por isso!), abrem a possibilidade para o exercício subjetivo do espectador.

Muito embora nos dois documentários analisados as perspectivas políticas de onde os realizadores falam estejam bem evidentes, a provocação, o deboche e a ironia objetivam questionar o espectador nas suas certezas, deixando a ele o exercício de posicionar-se diante da maneira de se relacionar com o consumo.

Comentários Finais

Recentemente a Antropologia tem-se aberto e novos temas têm surgido como identidades individuais, gênero, corpo, tempo e emoções e é preciso encontrar uma linguagem que dê conta disto. A linguagem visual evoca uma empatia e, conseqüentemente, uma sinestesia no espectador. Por conta disto, talvez alguns temas sejam mais bem explorados em imagens.

Os documentários aqui analisados expõem a forma de relação das pessoas com o consumo e o uso do visual cumpre o papel de provocar uma discussão e convidar ao debate de uma forma particularmente envolvente. Estes filmes se colocam como um canal de comunicação e servem para revelar um ponto de vista, produzir e transmitir conhecimento.

Segundo MacDougall (1997), se alguma vez os antropólogos resistiram à idéia de que estavam contando estória, certamente isto não acontece mais hoje. As etnografias modernas

são histórias complexas de outras vidas, que são muitas vezes construções múltiplas, justapondo vozes, reflexões e análises antropológicas. E adverte o autor, que em um sentido absoluto, todas as vozes estão subordinadas ao ponto de vista do realizador. O realismo se coloca em discussão, desta vez na Antropologia.

Se a história da Antropologia Visual sugere que a maioria dos antropólogos nunca soube o que fazer com o que concerne ao visual, ao imagético, alguns realizadores de filmes documentários têm feito um exercício de crítica social e aspiram à vivências cujos limites esbarram na prática antropológica. Recentemente, a mídia visual tem sido usada por não antropólogos para descrever, analisar e criticar hábitos, comportamentos, culturas e posturas políticas.

Uma perspectiva antropológica, por sua vez, poderia contribuir para o debate da representação filmica do consumo, na medida que busca entender a variedade de relações que se estabelecem na troca e no contato.

O valor de um produto ou uma marca pode ser considerado o valor da informação que ela carrega e isto está assentado no fato de que o valor é uma relação social. A marca só encontra o seu valor legitimada por uma linguagem e um conjunto de informação que mobiliza a percepção e reforça a relação.

Compreender como se opera a percepção do valor de uma marca pode ser um estimulante exercício antropológico. Alguém se habilita?

Referências Bibliográficas

BERGER, J. Modos de ver. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

HENLEY, P. *Cinematografia e pesquisa etnográfica*, In Cadernos de Antropologia e Imagem. Volume 9. Rio de Janeiro, UERJ, 1999.

LOIZOS, P. *Innovation in ethnographic film, 1955-85*. In __. Innovation in ethnographic film. Chicago: University of Chicago Press, 1993

MACDOUGALL, D. *The visual in anthropology*, In __ Banks, Marcus & Morphy, Howard (orgs). Rethinking visual anthropology, Yale University Press, 1999

_____. *De quem é essa história?*. In __ Cadernos de Antropologia e Imagem, v. 5, no. 2, Rio de Janeiro, UERJ, 1997.

_____. *Voice and vision*. In __. The corporeal image. Princeton University Press, 2006.

NICHOLS, B. *Que tipo de documentários existem?* In __. Introdução ao documentário. Campinas, Papirus, 2005.