

A large, stylized number '9' is the central graphic element. It is composed of a white outline with a solid grey interior. The top of the '9' is a semi-circle, the middle is a vertical oval, and the bottom is a wide, curved base. The number is positioned on the right side of the page, with its left edge aligned with the right edge of the text area.

DOSSIÊ
AUDIOVISUAL

Documentiras y friccões O lado escuro da lua

Arlindo Machado – Marta Lucía Vélez

Resumo: *Opération Lune*, documentário *fake* de William Karel, é o que se pode caracterizar como uma farsa sobre uma farsa. O documentário busca provar que a viagem dos americanos à Lua em 1969 (ou pelo menos a sua transmissão direta pela televisão) foi uma mentira, mas ele próprio também é uma mentira. Em psicanálise, costuma-se dizer que quando alguém mente sobre uma mentira, acaba dizendo a verdade. A verdade que Karel formula é simples: não se pode crer em tudo o que a mídia diz ou mostra, pois há sempre inumeráveis maneiras de manipular a informação, editando as entrevistas reais, forjando falsas entrevistas, alterando ou renomeando materiais de arquivo, com falsas legendas ou dublagens sobre registros históricos, reinterpretando as imagens e os sons através da narração *over*, e assim por diante. O *mock-documentary* de Karel, sem abrir mão da dúvida sobre a veracidade das imagens da Lua, é também uma denúncia do modo de funcionamento do sistema midiático. Seu objetivo maior é refletir sobre o próprio documentário televisivo, através de uma apropriação dos códigos, modelos e discursos desse gênero audiovisual, seja para questionar sua objetividade e a veracidade que este supõe encerrar, seja para demonstrar ao espectador a facilidade com que se pode manipular a informação em televisão, ou ainda para propor uma utilização subversiva do documentário, como formato para a criação de um imaginativo trabalho de ficção, à maneira do *War of the Worlds* (1938), célebre programa radiofônico de Orson Welles.

Palavras-chave: documentário; transmissão ao vivo; viagem à Lua; manipulação de informação; falsificação

Abstract: Documentalies and frictions. The dark side of the moon – *Opération Lune*, William Karel's fake documentary, is what can be called a farce about a farce. The documentary attempts to prove that the Americans' voyage to the Moon in 1969 (or at least its direct television transmission) was a lie, but it is itself a lie. In psychoanalysis, it is commonly held that when a person lies about a lie, he ends up telling the truth. The truth Karel formulates is simple: one cannot believe

everything the media says or shows, for there are always innumerable ways of manipulating information by editing real interviews, forging false interviews, altering or renaming archival material, inserting false captions or dubbed sound tracks into historical records, reinterpreting images and sounds through voiceover narration, and so on. Karel's mock documentary, while casting doubts on the veracity of the images of the Moon, also denounces the way the mediatic system works. Its main objective is to reflect upon the television documentary itself, by appropriating the codes, models and discourses of this audiovisual genre, be it by questioning its objectivity and its presumed veracity, be it to demonstrate to the viewer how easily information can be manipulated on television, or yet to propose a subversive use of the documentary as a format for the creation of an imaginative work of fiction, in the manner of *War of the Worlds* (1938), Orson Welles's celebrated radio show.

Key words: fake documentary; live transmission; journey to the Moon; manipulation of information; falsification

No dia 20 de julho de 1969, a missão norte-americana Apolo 11 alunissa sobre o Mar da Tranqüilidade, sob os olhares atentos de dois bilhões de telespectadores, que acompanhavam pela televisão a transmissão direta dos históricos primeiros passos do homem na Lua. Em entrevista à rede francesa TF1, Jean-Luc Godard foi o primeiro a contestar: "*Ce direct est un faux*" (Essa transmissão direta é falsa). Quase quarenta anos depois, em muitas partes do mundo, ainda há gente que não acredita que os americanos realmente estiveram na Lua e razões para isso não faltam. Retomando o velho debate sobre a veracidade das imagens do homem na Lua, o diretor tunisiano William Karel realizou na França um documentário inesperado sobre o assunto (produzido por Arte-TV e Point du Jour, em 2002), incorporando dados novos e testando a possibilidade de a conquista da Lua não ter passado de uma "farsa". *Opération Lune* (o título internacional é *The Dark Side of the Moon*) reconstrói passo a passo a cronologia dos acontecimentos relacionados com a viagem da Apolo 11, utilizando testemunhos de personalidades políticas, científicas e culturais que foram estratégicas na época. Tudo isso para colocar em dúvida a tal viagem e aventar a possibilidade de que as imagens "ao vivo" que dois bilhões de telespectadores acompanharam em 1969 poderiam ser, na verdade, cenas pré-gravadas, filmadas secretamente em algum lugar remoto do Vietnã.

O surpreendente nesse trabalho são as entrevistas com as personalidades históricas direta ou indiretamente relacionadas ao evento. Não deve ter sido fácil juntar essa gente toda e fazê-la falar sobre um tema tão incômodo, ainda

mais considerando o seu envolvimento na questão. E o mais espantoso é que a maioria desses protagonistas importantes parece confirmar a tese de Karel ou, quando não, pelo menos não a desmente, deixando insinuado que realmente há algo nessa história toda que ainda não foi contado. A presença deles no documentário, falando com suas próprias vozes, dá ao programa a credibilidade necessária para que ele possa sustentar a sua ousada tese. Abaixo relacionamos as personalidades entrevistadas no programa e seus cargos ou papéis durante o governo de Richard Nixon ou no período da viagem à Lua:



1. Donald Rumsfeld, conselheiro pessoal de Nixon (foi também secretário de Estado de Ford, cargo que novamente ocupou no governo de George Bush).

2. Lawrence Eagleburger, conselheiro pessoal de Nixon e de Bush (o pai).



3. Henry Kissinger, secretário de Estado (cargo que também ocupou sob Ford).

4. Alexander Haig, chefe do Estado Maior (e secretário de Estado sob Reagan).



5. Richard Helms, diretor da CIA (foi também vice-diretor da CIA sob Kennedy).

6. Vernon Walters, anterior diretor da CIA e, depois, embaixador dos EUA nas Nações Unidas. É o único que fala francês no documentário.





7. Farouk Elbaz, engenheiro e diretor técnico da Nasa.

8. Jeffrey Hoffman, astronauta.



9. David Scott, astronauta.

10. Edwin “Buzz” Aldrin, astronauta, o segundo a pisar na Lua, depois de Armstrong. O documentário explora bastante o fato de ele ter-se tornado alcoólatra e deprimido depois da volta da Lua.



11. Lois Aldrin, esposa de “Buzz” Aldrin.

12. Christiane Kubrick, viúva de Stanley Kubrick.



13. Jan Harlan, diretor de produção de Kubrick e irmão de Christiane Kubrick.

Tudo se baseia numa anedota célebre da história do cinema: para rodar a famosa cena do jantar à luz de velas, em *Barry Lyndon* (1975), e sem o auxílio de nenhuma luz artificial, o cineasta Stanley Kubrick teve de emprestar da Nasa a lente cinematográfica mais luminosa do mundo e considerada a única em seu gênero. Essa lente, capaz de filmar em condições de quase total ausência de

luz, teve uma concepção técnica jamais revelada e nunca se soube de outra aplicação específica para ela, exceto a famosa cena de *Barry Lyndon*. Por que a Nasa desenvolveria uma lente dessa espécie, já que a cinematografia não é exatamente o seu negócio? Por que a confiaria a Kubrick e apenas a ele? Que acordo teria feito este último com a Nasa para obter a objetiva? Uma hipótese provável, que o documentário de Karel endossa, é que Kubrick poderia ter tomado contato com essa lente (e inclusive tê-la utilizado) em um outro projeto, para o qual ela teria sido especialmente desenvolvida e tendo a Nasa como financiadora. Esse projeto poderia ter sido o “filme da Lua”, expressão que vamos utilizar daqui para frente para designar a transmissão direta pela televisão dos primeiros passos dos astronautas na Lua, caso essa transmissão tenha sido realmente um *faux*, como aventou Godard.

Mas antes de discutir especificamente a questão da autenticidade do filme da Lua, Karel analisa o contexto da época, acreditando que ele pode ajudar a explicar as coisas. A conquista da Lua coroa a Guerra Fria entre Estados Unidos e a antiga União Soviética. Nessa época, há uma corrida armamentista entre as duas potências, cada uma tentando provar – com fatos e também com falsa publicidade – que tem mais poder bélico que a outra. A corrida espacial é apenas um subproduto dessa corrida maior, que envolve principalmente a produção de mísseis nucleares e a sua colocação em pontos estratégicos do planeta. Conquista do espaço e “defesa nacional” são, portanto, duas faces de uma mesma moeda, ainda que a primeira apenas sirva para esconder a outra.

Os russos já haviam se antecipado aos americanos em quase todas as etapas da corrida espacial: foram os primeiros a colocar um satélite no espaço (o Sputnik, em 1957), os primeiros a colocar um ser vivo no espaço (a cadela Laika, em 1957), os primeiros a colocar um astronauta no espaço (Iuri Gagarin, em 1961), os primeiros a colocar uma mulher no espaço (Valentina Terechkova, em 1963) e tudo indicava que poderiam também chegar primeiro à Lua. Do ponto de vista norte-americano, a conquista da Lua antes dos soviéticos apresentava dois aspectos estratégicos principais. De um lado, a corrida espacial era, para eles, apenas um pretexto para obter apoio do Congresso e fazê-lo aprovar orçamentos astronômicos destinados apenas em parte às missões espaciais, pois a maior parte se destinava à indústria bélica. Era mais fácil convencer o Congresso e a opinião pública de que o país deveria investir em desenvolvimento tecnológico e conquista espacial, do que na construção de mais ogivas nucleares. A viagem à Lua, não esqueçamos, foi vendida nos Estados Unidos como um empreendimento pacífico e como uma conquista da humanidade. Por outro lado, os Estados Unidos vinham de uma grave derrota no Vietnã, estavam desmoralizados perante a opinião pública internacional e uma nova vitória dos soviéticos na corrida espacial só agravaria ainda mais os problemas. Nixon estava preocupado principalmente com o reflexo negativo desses fatos nas próximas eleições

presidenciais. Era preciso criar, portanto, um acontecimento excepcional, que devolvesse aos americanos a confiança perdida e que os levasse a responder afirmativamente nas urnas. A conquista da Lua poderia ser esse evento e, por isso, todo esforço foi despendido na sua rápida concretização. Mas a Nasa poderia ter alertado Nixon de que a aeronáutica americana talvez ainda não estivesse preparada para essa empreitada e que o risco da missão fracassar era enorme, com conseqüências ainda mais negativas para a conjuntura política.

A partir daí embaralham-se as fronteiras entre o fato e a especulação. O documentário de Karel opta decididamente pela hipótese de que, diante dos riscos, Nixon não pestanejou: decidiu transformar a conquista da Lua num *blockbuster* de Hollywood e convidou Kubrick para dirigir a “farsa”, depois que Walt Disney se mostrou temeroso em colaborar. Kubrick, não o esqueçamos, já havia preparado a opinião pública americana e mundial para a conquista espacial com seu *2001, a Space Odissey (2001, uma Odisséia no Espaço, em 1968)*, no qual inclusive demonstrou um domínio de conhecimentos relacionados com a corrida espacial que surpreendeu até mesmo a própria Nasa. Ninguém mais preparado do que ele para dirigir o filme da Lua, planejado para ser um *2001* em forma de transmissão direta de televisão. O filme da Lua é referido no documentário como “o mais caro da história do cinema”, pois só o desenvolvimento da lente da câmera já teria consumido vários milhões de dólares e outros tantos teriam sido gastos para filmar clandestinamente nos arredores de Saigon e para “calar” os envolvidos.

Claro, a hipótese do documentário de Karel parece, à primeira vista, delirante, mas alguns pontos obscuros envolvendo a conquista da Lua ajudaram a defendê-la. Por que Nixon não assistiu às imagens da descida na Lua, justo ele que era o mais interessado? Por que três astronautas fazem uma viagem tão longa, tão difícil, tão perigosa e tão cara, para ficar apenas três horas na Lua, só para por os pés, tirar umas fotos, recolher algumas amostras de rochas e voltar? E para que tanto esforço para conquistar a Lua se os americanos nunca mais voltaram para lá? *Opération Lune* não tem respostas a essas perguntas, mas sugere que pode explicar outros mistérios. Por exemplo: as razões do confinamento voluntário de Kubrick em sua propriedade particular na Inglaterra a partir dos anos 1970, ou das depressões nervosas e do alcoolismo de Aldrin, ou ainda – conforme o depoimento de David Bowman no programa – da reação explosiva de Armstrong diante da frase de Norman Mailer que ele teve de decorar para repetir na Lua: “*That’s one small step for man, one giant leap for humankind*” (É um pequeno passo para o homem, mas um grande salto para a humanidade): “*who wrote that scrap?*” (quem escreveu essa porcaria?), teria dito ele.

Há um momento forte no programa, quando um suposto agente da KGB chamado Dimitri Muffley realiza algo assim como uma análise semiótica minu-

ciosa do filme da Lua, para mostrar uma série de “erros científicos”, que não poderiam existir se as imagens tivessem realmente sido captadas na Lua. Embora Muffley se refira a uma quimérica fotografia de Kubrick que teria sido descoberta em uma das fotos da Lua (e não colocada em circulação pela Nasa), os demais argumentos do agente da KGB parecem bastante consistentes:



1. A bandeira americana tremula ao vento, depois de fincada no solo por Armstrong. Mas na Lua não há atmosfera e, portanto, não poderia estar ventando.



2. Devido à ausência de atmosfera, a temperatura na Lua sofre mudanças extremas em poucas horas. Nas duas horas que duraram as filmagens, ela pode ter variado de +130° F para -150° F. Uma variação dessas produziria sérias distorções nas partes mecânicas e ópticas das câmeras, além de alterações químicas na emulsão, podendo inclusive congelar o filme. A câmera Hasselblad utilizada para tirar as fotos (e que se pode ver no filme) não tinha proteção nenhuma. No entanto, as imagens produzidas na Lua são estáveis e homogêneas, não apresentando qualquer distorção na forma ou na cor.



3. A gravidade na Lua é 1/6 da gravidade na Terra, o que significa que um astronauta que pesasse 90 quilos na Terra pesaria apenas 15 quilos na Lua. Portanto, ele não poderia deixar pegadas tão profundas no solo, como se vê no filme e nas fotos, ainda mais considerando que o chão da Lua é rochoso, por falta d'água.



4. A sombra do astronauta que está fotografando (e que aparece na imagem) está na direção contrária das sombras dos outros objetos do cenário, inclusive do outro astronauta. Isso parece indicar que, além da luz do Sol, devia haver também no local uma fonte de luz artificial, que poderia indicar a situação de um estúdio.



Mas, cuidado!, o documentário de William Karel é, ele também, falso. Não são todos os espectadores que se dão conta de que se trata de um documentário *fake*, ou de um *mock-documentary*, como dizem pejorativamente os ingleses. Muitos espectadores, principalmente aqueles que assistem à televisão de uma maneira distraída e superficial, acabam levando a sério o que é, na verdade, uma comédia hilariante e uma demolidora desconstrução do próprio formato documentário. Mesmo num evento especializado, como o *Input-TV* (International Public Television), cujo público é constituído basicamente de realizadores, produtores e estudiosos de televisão, houve uma divisão entre os participantes quando o documentário foi exibido em Aarhus, em 2003 (e também depois, com o itinerário do evento para outros lugares do mundo): alguns logo se deram conta da farsa, ao reconhecer músicas dramáticas de filmes de Hollywood na trilha sonora e personagens com nomes evidentemente falsos convivendo com outros que representavam seus próprios papéis, mas outros consideraram que, independentemente das imagens serem falsas ou não, a tese era verdadeira e convincente. Na verdade, só mesmo no final do documentário, quando aparecem os créditos do programa, fica evidente que tudo o que foi mostrado (ou quase tudo, pelo menos) era ficção, quando, no intervalo entre uma cartela de crédito e outra, são apresentados trechos de gravação, não incluídos no corpo do programa, em que os atores erravam os seus textos e os repetiam novamente. Associados a um *dixieland* na trilha sonora (música conhecida na história do cinema principalmente como acompanhamento de comédias mudas do tipo “pastelão”), esses trechos invertem completamente a interpretação do programa e só então nos damos conta de que estávamos tomando por documentário o que era, na verdade, um filme de ficção, com textos escritos por roteiristas e interpretados por atores. Mas quem vê os créditos finais de um programa, ainda mais na televisão?

Isso quer dizer que nem todos os personagens que vemos no programa, apresentados como protagonistas da corrida espacial, são verdadeiros. Alguns são criações da imaginação do realizador e estão ali para borrar as fronteiras entre ficção e documentário e corroborar a tese da “farsa” do filme da Lua. Mas eles convivem lado a lado com os outros, os legítimos representantes de si próprios e que já relacionamos acima, de modo que, ao final das contas, fica difícil ao espectador discernir entre uma categoria de personagens e outra, já que isso não está especificado no próprio programa. Abaixo relacionamos os personagens do documentário que são falsos e seus respectivos papéis, bem como os nomes (entre parênteses) dos atores ou atrizes que os interpretam:



1. Jack Torrance (David Winger), produtor da Paramount. Na verdade, esse é o nome do personagem de Jack Nicholson em *The Shining* (O Iluminado/ 1980), de Stanley Kubrick.



2. David Bowman (Tad Brown), astronauta, amigo e confidante de Armstrong. Acompanhou a conquista da Lua na sala de controle do Houston Space Center. David Bowman é, na verdade, o nome do comandante da espaçonave Discovery em 2001, também de Kubrick.



3. Maria Vargas (Jacquelyn Toman), irmã do astronauta “Buzz” Aldrin. Esse é o nome do personagem de Ava Gardner em *The Barefoot Contessa* (A Condessa Descalça/ 1954), de Joseph L. Mankiewicz.



4. Eve Kendall (Barbara Rogers), secretária de Nixon. Esse é o nome da mãe autoritária de Georges Kaplan (Cary Grant) em *North by Northwest* (Intriga Internacional/ 1959), de Alfred Hitchcock.



5. Dimitri Muffley (Bernard Kirschhoff), agente da KGB que revela os “erros científicos” no filme da Lua. Trata-se da mistura dos nomes do presidente americano (Merkin Muffley, interpretado por Peter Sellers) e do presidente soviético (Dimitri, sem sobrenome, de quem só ouvimos a voz) em *Dr. Strangelove* (Dr. Fantástico/ 1964), também de Kubrick.



6. Ambrose Chapel (John Rogers), agente da CIA. Nome da igreja onde se passa uma seqüência de *The Man Who Knew Too Much* (O Homem que Sabia Demais/ 1934, 1955), de Alfred Hitchcock.

7. Bob Stein (não aparece no documentário, só é mencionado pelos outros), suposto desenhista dos cenários no filme da Lua e também supostamente condenado à morte por Nixon.



8. W. A. Koeningsberg (Binem Oreg), rabino que esconde Bob Stein em uma sinagoga do Brooklin, bairro judeu de Nova York, para protegê-lo contra a tentativa da CIA de “apagá-lo”. Na verdade, esse é o verdadeiro nome de Woody Allen. É o único que fala hebraico no documentário.

Existem muitas razões para a realização de reportagens e documentários falsos na televisão e, na maioria dos casos, essas razões não são as melhores. O oportunismo, o sensacionalismo e a falta de seriedade de alguns ambientes televisivos, associados à pressão dos canais para elevar os níveis de audiência, levam muitas vezes os realizadores a inventar situações fictícias, com altas doses de dramaticidade, como forma de ganhar dinheiro e prestígio fáceis. Em 1995, o realizador alemão Michael Born foi condenado a quatro anos de prisão por haver vendido dezesseis reportagens falsificadas a diversas redes europeias de televisão.

Em 1998, Roger James e Marc de Beaufort produzem *The Connection*, uma premiada reportagem sobre a rota do tráfico de drogas. A reportagem foi vendida a importantes canais de televisão de vários países, mas logo se descobriu que muitas das imagens dos locais e das entrevistas foram forjadas pela equipe de realização. Há ainda o caso da realizadora francesa Marie Monic Robin, que fez uma reportagem na Colômbia sobre o tráfico de córneas em uma clínica de oftalmologia, a Barraquer. O trabalho ganhou um importante prêmio de reportagem na França, mas a clínica decidiu investigar e conseguiu provar que a reportagem era falsa, ganhando o processo na justiça.

Há, por outro lado, *fakes* de motivações ideológicas que se baseiam no princípio de que os fins justificam os meios, como a montagem forjada por uma agência de relações públicas norte-americana para mostrar a declaração de uma jovem kuwaitiana sobre 312 bebês supostamente arrancados de suas incubadoras pelas tropas de Sadam Hussein, ou a famosa imagem do pássaro com as asas embebidas de petróleo, que muitas empresas de jornalismo e televisão utilizaram durante a Guerra do Golfo Pérsico para justificar a intervenção armada norte-americana no Iraque.

Mas o *fake* que estamos analisando aqui é diferente. Não foi feito para ganhar dinheiro ou sucesso fáceis, nem para manipular a opinião pública com interesses ideológicos. Seu objetivo maior é refletir sobre o próprio documentário televisivo, através de uma apropriação dos códigos, modelos e discursos desse gênero audiovisual, seja para questionar sua objetividade e a veracidade que este supõe encerrar, seja para demonstrar ao espectador a facilidade com que se pode manipular a informação em televisão, ou ainda para propor uma utilização subversiva do documentário, como formato para a criação de um imaginativo trabalho de ficção, à maneira do *War of the Worlds* (1938), célebre programa radiofônico de Orson Welles.

O documentário *fake* de Karel, sem abrir mão da dúvida sobre a veracidade das imagens da Lua, que ele definitivamente semeia na cabeça do espectador, é também uma denúncia do modo de funcionamento do sistema midiático. Sabe-

mos que as fotos da tomada de Iwo Jima foram posadas, ou que a tomada do Reichstag foi encenada para que pudesse ser fotografada e filmada, ou ainda que o desembarque dos americanos na Somália foi refeito várias vezes para as câmeras. Mais importante do que os acontecimentos históricos são as imagens desses acontecimentos, mesmo quando por detrás das imagens não há nenhum acontecimento. No caso da Lua, Nixon e a Nasa sabiam que se não existissem imagens, não haveria acontecimento algum. As imagens são as provas (as únicas) de que os astronautas realmente desceram na Lua. Daí toda a ênfase em sua aquisição ou produção. Na verdade, a corrida espacial inteira foi conhecida mais pela competição de imagens publicitárias entre a Rússia e os Estados Unidos do que pelas suas efetivas conquistas científicas. Em uma entrevista ao site dedicado ao programa na Internet (www.arte-tv.com/lune), Karel se defende dizendo que em nenhum momento seu documentário diz que Neil Armstrong não pôs os pés na Lua; ele apenas aventa a hipótese de que os Estados Unidos poderiam ter se protegido para o caso de não conseguir tomar ou transmitir as imagens desses passos. Uma das hipóteses com que o documentário trabalha é justamente essa: pode até ser que os americanos chegaram realmente na Lua, mas rodaram antes um filme falso para ter certeza de que tudo sairia como previsto e que os espectadores teriam as imagens corretas do evento.

Opération Lune é, portanto, uma farsa sobre uma farsa. O documentário tenta provar que a viagem à Lua (ou pelo menos o seu registro fílmico) foi uma mentira, mas ele próprio também é uma mentira. Em psicanálise, costuma-se dizer que quando alguém mente sobre uma mentira, acaba dizendo a verdade. A verdade que Karel formula é simples: não se pode crer em tudo o que a mídia diz ou mostra, pois há sempre maneiras inumeráveis de manipular a informação, editando as entrevistas reais, forjando falsas entrevistas, alterando ou renomeando materiais de arquivo, colocando falsas legendas ou dublagens sobre registros históricos, reinterpretando as imagens e os sons através da narração *over* e assim por diante.

Por exemplo: Jack Torrance, personagem fictício do documentário de Karel, é entrevistado ao lado da Estátua da Liberdade, para dar idéia de que estava em Nova York (já que é produtor da Paramount), mas na verdade a cena foi gravada em Paris e a imagem da Estátua da Liberdade foi acrescentada depois, através de inserção eletrônica. Outro exemplo: o fato do filme da Lua ter sido, na imaginação dos arquitetos de *Opération Lune*, realizado no Vietnã, tem uma explicação lógica. Os americanos, como todos sabem, estiveram durante muito tempo no Vietnã, fazendo uma coisa bem diferente que as cenas da conquista da Lua, e esse fato permitiu a Karel entrevistar os nativos, perguntar-lhes sobre o comportamento dos americanos ali, sem dizer que as respostas seriam usadas para

comprovar a feitura do filme da Lua e não a guerra do Vietnã. Na verdade, as perguntas se referiam ao comportamento dos americanos durante a guerra, mas depois o documentário recontextualizava as respostas e as inseria na discussão da conquista da Lua. Ao construir, com requintes de sofisticação e confiabilidade, uma falsa reportagem, o documentário mostra a facilidade com que uma “verdade” pode ser postulada na mídia e com isso reforça a sua tese de que a outra reportagem (a da Lua) poderia também ser construída da mesma forma como ele próprio foi construído.

Segundo palavras do próprio diretor (no *site* acima citado), para fazer as suas entrevistas com os protagonistas verdadeiros, dizia que estava fazendo um documentário sobre Kubrick, sobre *2001*, sobre a Nasa e a Lua, ou sobre qualquer outro assunto, e colocava perguntas bastante vagas, de modo a poder posteriormente descontextualizar as respostas e inseri-las em outras discussões. Há um momento em que Rumsfeld diz: *“I thought that it is the right thing to do, because we have to do something to show that we still are the United States of America”* (Penso que essa é a coisa mais correta a fazer, pois temos de fazer alguma coisa para mostrar que nós ainda somos os Estados Unidos da América). Mas, segundo o próprio diretor, Rumsfeld disse isso a propósito da Guerra do Golfo Pérsico e não da conquista da Lua. Da mesma forma, Haig diz em outro momento: *“When I went to Nixon, I said: Mr. President, we have problems”* (Quando fui a Nixon, eu lhe disse: Sr. Presidente, temos problemas). Mas os problemas os quais se referia eram os escândalos do caso Watergate e não, como aparece no documentário, o possível vazamento de informação sobre a falsidade do filme da Lua. Os entrevistados reais raramente diziam coisas muito afirmativas, na verdade eles quase nunca diziam qualquer coisa, pois muitas vezes bastava um “sim” ou um “não”, ditos em outros contextos, para que confirmassem ou rejeitassem algo que havia sido dito de forma mais explícita por um outro entrevistado, este sim um *fake*.

Em certos momentos, o documentário apela abertamente para a dublagem, colocando outras palavras nas bocas dos protagonistas. Por exemplo: durante a sua entrevista, Vernon Walters teria realmente dito isso: *“Je n’ai jamais eu de relation avec cette femme”* (Eu jamais tive qualquer relação com essa mulher). No documentário, entretanto, deixam apenas o comecinho de seu depoimento e, depois, cortam a imagem, substituindo-a por uma foto. Como não há mais sincronismo labial, a parte posterior da fala é substituída por um outro trecho diferente, com uma voz imitando a de Walters. Essa outra voz diz: *“Je suis sûr que Monsieur Nixon ne savait rien à l’avance”* (Tenho certeza de que o Sr. Nixon até então não sabia de nada). É isso que ouvimos no documentário, embora, em seu final, a verdadeira frase de Walters seja apresentada entre os créditos. En-

tão, literalmente, os entrevistados acabam dizendo na tela aquilo que jamais disseram para as câmeras ou microfones. Com isso, pode-se fazer com que os envolvidos digam qualquer coisa que queiramos colocar em suas bocas.

O momento mais emblemático de *Opération Lune* é uma suposta “reunião” em Washington, em que o atual secretário da Defesa de George Bush – Donald Rumsfeld – comemora o seu retorno ao Pentágono convidando seus antigos colegas dos tempos de Nixon para rememorar o passado. Nessa reunião, estariam presentes Henry Kissinger, Alexander Haig, Richard Helms e Lawrence Eagleburger, além da (falsa) secretária de Nixon, Eve Kendall. Mas a reunião jamais existiu de fato; o encontro desses personagens é apenas uma notável aula de edição, forjada pelo diretor William Karel e a editora Tal Zana. As entrevistas foram realizadas separadamente com cada um dos protagonistas e, depois, na ilha de edição, esses depoimentos se transformaram em diálogos vivos entre os seis participantes da reunião. Para o espectador, entretanto, os membros da reunião parecem não apenas estar juntos, mas mostram-se também muito amigáveis e descontraídos durante o “encontro”. Eles bebem, fazem troças uns com os outros, dão boas gargalhadas e, entre outras coisas, falam sobre a questão da Lua. Na verdade, nunca chegam a dizer nada de consistente, a não ser Eve Kendall, a única personagem falsa da “reunião”. Ela coloca os fatos, apresenta detalhes constrangedores, numa palavra, dirige a discussão, enquanto os outros apenas confirmam, rejeitam ou emitem algumas frases curtas e vagas.

Uma prova de que eles não estavam juntos durante a gravação é que não há, no documentário, nenhum plano geral os agrupando ou em conjuntos de dois ou três. Eles estão sempre enquadrados em primeiros planos individuais. E se prestarmos bastante atenção ao cenário ao redor dos entrevistados, veremos que não são iguais; para cada protagonista temos móveis, cortinas, copos e adereços diferentes, denunciando, portanto, espaços distintos. A lâmpada que está sobre a mesa atrás de Eagleburguer está acesa e a que está próxima de Rumsfeld está apagada, denunciando diferentes horas do dia. Mesmo a iluminação e a definição das imagens deixam perceber que os materiais vieram de fontes diferentes. E, de fato, alguns depoimentos haviam sido produzidos antes, para um outro documentário de Karel, chamado *Les Hommes de la Maison-Blanche* (2000). Mas tudo isso só um olho preparado é capaz de perceber, ainda mais considerando que o enquadramento dos entrevistados é sempre muito fechado em seus rostos, deixando pouco do cenário à vista.

Para obter esse incrível resultado, uma série de técnicas manipulatórias foi usada. Em primeiro lugar, Karel teve o cuidado de gravar todas as falas com os entrevistados posicionados num eixo oblíquo com relação à câmera, olhando para a esquerda ou para a direita do quadro, locais em que provavelmente estava o entrevistador. Na ilha de edição, isso possibilitava “amarrar” os planos dos

diferentes protagonistas, fazendo combinar um olhar dirigido para um lado do quadro com outro dirigido ao lado contrário. Dessa forma, a edição criava artificialmente a figura retórica do *eixo da câmera*¹ e simulava uma contraposição de *campo* e *contracampo*, como nos filmes de ficção, dando ao espectador a impressão de um espaço homogêneo e coerente, no qual os protagonistas falavam mirando-se uns nos olhos dos outros, como se estivessem uns de frente para os outros no mesmo lugar.

Além disso, houve um cuidado muito grande na edição da trilha sonora dos depoimentos. Muitas vezes, vemos um dos protagonistas iniciar uma frase, mas logo a sua imagem é substituída, através de corte, pela imagem de um outro protagonista tomada no momento em que ele não está falando, mas apenas ouvindo, embora a fala do primeiro ainda continue sendo ouvida na trilha sonora. Isso dá ao espectador uma perfeita ilusão de que eles estão juntos no mesmo lugar, uma vez que se ouve a voz de um, em *off*, no campo visual do outro. Esse artifício de edição, realizado com incrível maestria, ganha requintes de sofisticação em alguns momentos. Por exemplo, podemos ver um dos personagens rir, no plano da imagem, de algo engraçado que foi dito por outro, no campo sonoro. Ou então um personagem, visualizado na tela, pode discordar do que o outro, na trilha sonora, está dizendo, interrompendo-o ou superpondo a sua voz à do outro. Cria-se então uma verdadeira polifonia, com as várias vozes separadamente gravadas combinando-se em arranjos coerentes. Dessa forma, pode-se dizer que Karel constrói o seu próprio discurso com as vozes dos outros.

Não seria de todo descabido referirmo-nos aqui ao famoso *efeito Kulechov* que fez história na teoria do audiovisual. Trata-se de um experimento, que o cineasta russo Lev Kulechov teria realizado nos anos 1920, no qual a mesma imagem do rosto passivo do ator Ivan Mosjukhin é editada com uma outra imagem, em três filmes distintos. No primeiro filme, a imagem que sucede a de Mosjukhin é a de uma criança brincando com seu ursinho. No segundo, um prato de sopa fumegante. E no terceiro, uma mulher morta num caixão. Durante a exibição, os espectadores eram capazes de jurar que viam alegria no rosto do ator, quando a sua imagem precedia a da criança; ou fome, no caso da imagem da sopa; ou ainda pesar e dor, no caso da imagem da mulher morta. Mas o rosto do ator era sempre o mesmo, apenas repetido três vezes. Acontece que a leitura

¹ Denomina-se *eixo da câmera* a margem admissível de deslocamentos da câmera capaz de preservar a ilusão de continuidade e direção dos movimentos ou dos olhares. Se, num determinado plano, um trem aparece se deslocando da direita para a esquerda do quadro, os planos seguintes devem manter esse mesmo sentido, inclusive aqueles tomados do interior do veículo, pois, do contrário, a direção do trem vai parecer invertida e o espectador terá a impressão de que se trata de *outro* trem, que vem na direção contrária ao primeiro. Na estrutura do campo/contracampo, a contraposição dos olhares em relação ao eixo da câmera produz a ilusão de que os personagens estão se olhando, mesmo que cada um deles tenha sido filmado em tempos e espaços diferentes.

que fazemos de uma imagem, no cinema e no audiovisual, não depende apenas do que se vê nessa imagem, mas também do que se vê nas outras imagens que a antecedem ou a sucedem. Nas artes temporais, um plano contamina o outro, no mesmo momento em que é também contaminado por ele. Claro que essa contaminação entre duas imagens também pode ser estendida a dois sons ou à relação entre imagem e som. Esse experimento demonstrava, já nos inícios do cinema, a força significativa da montagem e teve depois um desenvolvimento espantoso, sobretudo nos cinemas publicitário e ideológico. O próprio Karel, que aprendeu muito com ele, relaciona o seu documentário *fake* com um filme de Chris Marker chamado *Lettre de Sibérie* (1957), que é quase uma reedição do experimento de Kulechov. Nesse filme, uma mesma seqüência de imagens da cidade siberiana de Irkutsk é repetida três vezes, cada vez com uma trilha sonora distinta, mudando completamente o sentido das imagens.

Opération Lune tira proveito também do formato clássico do documentário televisivo, cujos modelos formativos ele não apenas respeita e reproduz, como quase que os hipertrofia, através da obediência cega aos seus esquemas e cânones. Claro que isso também faz parte da tentativa de elevar o coeficiente de credibilidade do programa. Um documentário mais experimental, inovador, cínico ou paródico poderia não convencer inteiramente o espectador comum quanto à confiabilidade das informações com que ele trabalha. Já um documentário “quadrado”, como o de Karel, se beneficia do fato de que a sua forma rígida, fazendo combinar entrevistas com personalidades importantes e materiais audiovisuais de arquivo, é imediatamente identificada com todos os documentários “sérios” que a televisão costuma apresentar em canais como BBC, Discovery ou Arte-TV. As diferentes texturas das imagens, decorrentes das variações de cor e definição impostas pelas tecnologias de captação (que foram variando ao longo do tempo: 16 mm, Umatic, DVC Pro etc.) e pelos sistemas de televisão das diferentes regiões geográficas onde se deram as gravações (NTSC, PAL, Secam), ajudam a compor uma estrutura visual híbrida, bastante convincente como pesquisa histórica, ainda que nem todas as imagens “históricas” sejam realmente produzidas na época ou no local alegados.

Dentre todos os elementos retóricos que definem a forma clássica do documentário televisivo, o mais generalizado e o que melhor identifica esse formato é certamente a narração *over*², que o documentário de Karel também absorve e potencializa. O narrador *over* é aquela voz uniforme e recitativa (in-

² Na teoria do audiovisual, costuma-se distinguir entre voz *off* e voz *over*. Voz *off* é aquela de um personagem que sabemos que está presente na cena, mas que momentaneamente está fora do enquadramento da câmera, como é o caso do personagem que assume o ponto de vista da câmera nas figuras do *campo* ou do *contracampo*. Já a voz *over* é aquela de *alguém* (geralmente não nomeado, nem identificado) que nunca aparece como protagonista no plano da imagem, *alguém* que se situa fora da ação, como é o caso da maioria dos narradores de documentários.

terpretada por Philippe Faure, na versão em francês, e Andrew Salomon, na versão em inglês), aquela voz onisciente, onipresente e onividente, que fala sempre na terceira pessoa (portanto, nunca em seu próprio nome), que percorre todo o documentário, articula todas as intervenções, manipula todas as informações, atravessa todas as paredes, lê todos os pensamentos e finalmente explica toda a verdade que pode ser dita sobre o tema abordado. Mas de quem é essa voz que ninguém pode localizar, já que está permanentemente fora de campo? Do cineasta? Da história? Da ciência? Da verdade? Nunca o saberemos, pois essa voz-de-ninguém, impalpável e anônima, não se dá a conhecer a não ser como um juízo incontestável, uma razão de ordem superior que se sobrepõe à nossa vã e vil razão mortal. Mas sabemos muito bem que a natureza do narrador *over* não é de ordem metafísica. Porque dispõe das imagens, porque as nomeia, porque as classifica e lhes atribui critérios de valor, *sem estar todavia inserida nelas*, a voz do narrador *over* só pode ser a voz de um poder (real ou imaginário). O autoritarismo do comentário *over* é claro e indisfarçável e não é sem motivo que os documentários tanto abusam do seu emprego.

Em *Opération Lune*, um soberbo exemplo desse arbítrio está na apresentação de Eve Kendall, a (falsa) secretária de Nixon, que aparece pela primeira vez no programa numa foto preto e branco dos anos 1960, supostamente tomada na Casa Branca, ao lado de Kissinger (que lhe faz um afago nos cabelos). A foto está ambientada num escritório qualquer e todos os figurantes que aparecem nela estão de costas para a câmera, podendo ser, a rigor, quaisquer pessoas. Mas o narrador *over* afirma peremptório que eles são Kissinger e Kendall e estão na Casa Branca. O comentário *over* é, portanto, um veredicto e, como tal, não pode ser contestado. Por estar fora de campo, num espaço e num tempo que ninguém pode localizar (e, portanto, ninguém pode criticar), o comentário *over* se impõe como uma autoridade incontestável sobre os espectadores, de tal forma que o seu arbítrio, mascarado no anonimato do “serviço público” da televisão, soa como um juízo que nos supera e nos esmaga. De todas as suas implicações ideológicas, a mais patente

é que o comentário *over* representa um poder, aquele de dispor da imagem e daquilo que ela reflete, de um espaço absolutamente outro em relação àquele em que se inscreve a imagem. Absolutamente outro e absolutamente indeterminado. Uma vez que surge do campo do Outro, o comentário *over* é considerado saber: essa é a essência do seu poder (Bonitzer, 1975:26).

O falso documentário ou a falsa reportagem são categorias de programas já com história na televisão. O conceito, aliás, vem do rádio (através do exemplo de Orson Welles) e teve uma expressão eloqüente no cinema. Em seu livro *Faking*

it. Mock-documentary and the subversion of actuality, Jane Roscoe e Craig Hight (2001) chegam a propor uma classificação dos filmes *fakes* em três grandes categoriais, segundo o grau de reflexão sobre o próprio procedimento: 1. a paródia (*Zelig*, 1983, de Woody Allen); 2. a crítica (*Bob Roberts*, 1992, de Tim Robbins); 3. a desconstrução (*David Holzman's Diary*, 1967, de Jim McBride, e *The Falls*, 1980, de Peter Greenaway). O caso da televisão é mais complexo, pois todas essas categorias podem aparecer misturadas. A título de comparação com o caso que estamos examinando aqui, gostaríamos de comentar três exemplos bastante próximos: *Forgotten Silver* (1996), programa neozelandês de Peter Jackson e Costa Botes; *La Era del Ñandu* (1986), "documentário" argentino de Carlos Sorin; e *Balbastro* (1988), "reportagem" também argentina de Rodolfo Hermida. Nos três programas televisivos pode-se perceber uma fascinação dos realizadores pela manipulação de materiais de arquivo, principalmente fotografias do século XIX e filmes das primeiras décadas da história do cinema, ou então pela simulação dessas imagens, com meios tecnológicos de agora, mas com efeitos que mimetizam as condições visuais e acústicas dos materiais audiovisuais de outros tempos. Em alguns casos, fica quase impossível saber que imagens são realmente das épocas alegadas e que imagens são *fakes*. A confiança que se costuma depositar no documentário televisivo geralmente estimula os realizadores a testar os limites de credibilidade do público, como forma de refletir sobre as origens de nossas ingenuidades ou simplesmente preencher de imaginação a realidade.

Forgotten Silver, programa emitido pela televisão pública neozelandesa para comemorar os 100 anos do cinema de seu país, reconstrói cronologicamente a vida de um suposto pioneiro do cinema da Nova Zelândia – Kolin McKenzie –, que teria vivido entre o final do século XIX e o começo do século XX. O pretexto foi a "descoberta" de um velho baú com várias películas em 35 mm daquele realizador, dadas então como perdidas. Trata-se, novamente aqui, de um documentário apócrifo, no qual os diretores tentam reconstituir a vida do quimérico cineasta. Como sempre acontece nesse tipo de programa, a estrutura se baseia no método da colagem de elementos heterogêneos: discurso do apresentador-pesquisador, entrevistas, narração *over*, imagens de arquivo e, evidentemente, os filmes do próprio McKenzie, em que se concentra o interesse principal do trabalho. Mas os filmes, é claro, não existem. Eles foram simulados pelos próprios realizadores, que conseguiram forjar, com os equipamentos de agora, "perfeitos" filmes primitivos do período imediatamente posterior aos irmãos Lumière. O programa teve uma repercussão um tanto negativa quando o público neozelandês soube que se tratava de uma burla, já que ele feria a fibra nacionalista de seu país e borrava de forma demasiado subversiva as fronteiras entre real e imaginário.

La Era del Ñandu, por sua vez, é um documentário de “divulgação científica” que trata do descobrimento, nos anos 1960, de um medicamento rejuvenescedor – o BIO K2 – produzido a partir do hormônio da ema (*ñandu*, em espanhol). O documentário – evidentemente falso – se concentra mais no impacto midiático da notícia e na concorrência entre os vários canais de televisão para ter acesso às fontes e às informações novas. Aqui, como em todos os outros falsos documentários analisados, o objetivo é sempre a crítica da mídia. Mas o programa pode ser tomado também como uma simulação – no sentido atual do termo – das conseqüências que podem advir de novos progressos no campo da medicina ou da biogenética. Entre outras coisas, ele explora o temor dos órgãos governamentais quanto ao problema orçamentário que a descoberta poderia causar, pois se os argentinos passassem a viver mais, o governo teria de pagar-lhes mais tempo de aposentadoria, donde a necessidade de uma total reforma do sistema previdenciário. Também o sistema educativo sofreria mudanças profundas, pois as várias etapas de formação dos indivíduos teriam de ser estendida ao longo do tempo previsto de vida para os argentinos.

Balastro é o exemplo mais complexo e mais próximo de *Opération Lune*. Produzido em duas partes para um programa cultural (*El Monitor Argentino*) de emissão semanal do Canal 13 de Buenos Aires, a primeira parte reconstitui a vida de José Máximo Balastro, um escritor surrealista argentino – contemporâneo e amigo de Jorge Luís Borges, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Salvador Dalí e Luís Buñuel – que, na verdade, jamais existiu. O documentário situa a figura de Balastro em seu contexto social, político e literário, fazendo paralelos entre a história da Argentina e a história desse quimérico personagem, que teria nascido em 1898 e morrido em 1974 e cuja obra poderia ter sido censurada e marginalizada pelos diversos governos devido às suas vinculações com as idéias comunistas. A morte desse personagem, ainda segundo o documentário, teria passado despercebida na Argentina porque ele teve o azar de falecer no mesmo dia que o presidente Perón. Dois apresentadores, sentados à frente do *switcher* de um estúdio de televisão, vão desfiando os fatos relacionados com a vida de Balastro, os depoimentos de importantes intelectuais que o conheceram ou que cresceram sob a influência de sua obra, o material audiovisual sobre a vida privada do escritor e sobre a história da Argentina em seu período. Vários poemas de Balastro também são lidos diretamente a partir de seus livros, visualizados nas mãos dos apresentadores. O diálogo dos dois apresentadores é aparentemente espontâneo e não parece ser roteirizado, o que dá mais credibilidade ao programa. Eles mesmos manipulam os *players* de vídeo e os monitores que estão o material histórico e as entrevistas, dando ao espectador a impressão de que o programa está sendo realizado ao vivo e diante de sua vista.

Tudo pareceu tão sério e convincente, que no dia seguinte da emissão, as livrarias de Buenos Aires foram invadidas por gente buscando algum livro de Balbastro. Naturalmente, não encontraram.

Na segunda parte de Balbastro, levada ao ar na semana seguinte e depois de uma semana de discussões na imprensa sobre as razões do desaparecimento dessa obra, o engodo é desvelado. Na verdade, essa segunda parte é uma espécie de *making of* da primeira, pois nela todas as técnicas utilizadas para construir a figura de Balbastro foram reveladas, através da visualização das manipulações. Os mesmos apresentadores da parte anterior explicam agora didaticamente como puderam enganar os espectadores. *“La principal noticia que se puede dar acerca de José Máximo Balbastro – principiam eles – es que nunca existió, fue un personaje diseñado, delineado como para poder mostrar de que manera los medios de comunicación masiva pueden deformar de alguna forma la información, o llegar incluso hasta inventarla.”* Dentre as várias técnicas utilizadas para produzir o *fake*, os apresentadores esclarecem:

1. *Quanto à cenografia*: alteração das letras de uma lápide qualquer, para sobrepor o nome de Balbastro, após o seu falecimento; criação de falsas capas para simular os livros que nunca existiram; utilização de imagens já existentes, mas com identificação falsa (os retratos de Balbastro, por exemplo, desde a infância até a velhice, são, na verdade, retratos de Luís Buñuel).
2. *Quanto aos entrevistados*: utilização de atores fazendo o papel de contemporâneos de Balbastro; cumplicidade de alguns entrevistados que já tinham credibilidade na mídia; entrevistas verdadeiras que foram falsificadas depois, seja através de dublagem, seja através de descontextualização das falas.

Aqui, como nos outros casos abordados, temos uma espécie de meta-documentário, um documentário que explica não apenas o seu próprio processo construtivo, mas o modo de funcionamento da mídia como um todo (no programa de Rodolfo Hermida, a explicação dos truques utilizados se generaliza depois para outras técnicas, utilizadas em outras mídias para obter o mesmo resultado). O fato de uma parte dos eventos e personalidades mostradas no programa serem reconhecidamente verdadeiros ajuda a compor o engodo, pois o espectador tende a estender para o não conhecido a crença que ele deposita no já conhecido.

O problema com a grande maioria dos documentários *fakes* é que eles próprios não se levam muito a sério e acabam, mesmo sem se dar conta disso, denunciando um certo tom farsesco indisfarçável. Às vezes, fica óbvio, desde o início, que se trata de uma utilização pervertida de materiais históricos. É o caso de *Zelig*, por exemplo, até porque o ator principal do filme é um conhecido astro do cinema de ficção. É o caso também de *Forgotten Silver* e *La Era del Ñandu* (mas não de *Balbastro*), em que os excessos na caracterização dos perso-

nagens e o acúmulo de situações bizarras já fazem o espectador suspeitar da veracidade das coisas mostradas. Mas esse não é o caso do documentário de Karel sobre a conquista da Lua. Mesmo que o diretor tenha feito alguns esforços para deixar claro que nada (ou quase nada) ali é verdade (música dramática durante todo o programa e em geral retirada de filmes conhecidos, cenas de filmes policiais, nomes de personagens também relacionados com filmes), ainda assim pouca gente se dá conta do engodo. A diferença, talvez, está no fato de que, no fundo, Karel acredita na sua tese. Enquanto os outros realizadores trabalham com o *fake* já sabendo que tudo é *fake* e, portanto, cômicos de que estão construindo uma farsa, Karel, ao contrário, constrói uma farsa que ele suspeita que possa ser verdadeira. Kolin McKenzie, José Máximo Balbastro e o medicamento BIO K2 seguramente jamais existiram, mas o filme da Lua poderia ter existido. Verificando o site do programa de Karel na Internet, vemos, entre outros materiais, uma bibliografia bastante especializada que foi utilizada para construir o roteiro do programa, com livros sobre a guerra fria, a corrida espacial e a conjuntura política dos Estados Unidos e da então chamada União Soviética nos anos 1960, o que indica que há muita pesquisa séria por trás da farsa. No fundo, parece que Karel quis construir um documentário falso para mostrar que, num mundo centralizado pelo espetáculo da mídia, o falso pode ser o real.

Referências

BONITZER, Pascal (1975). "Les silences de la voix". *Cahiers du Cinéma*, nº 256. Paris, fév-mar, pp.22-33.

ROSCOE, Jane & Craig Hight (2001). *Faking it. Mock-documentary and the subversion of actuality*. Manchester: Manchester Univ. Press.

ARLINDO MACHADO é professor do pós graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e autor, entre outros, de *O quarto iconoclasmo* (2001); *A televisão levada a sério* (2000); *Pré-cinemas & Pós-cinemas* (1997); *Máquina e imaginário* (1996) e *A arte do vídeo* (1987). arlimach@uol.com.br

MARTA LUCÍA VÉLEZ é produtora e diretora de televisão, correspondente em Bogotá do canal parisiense France 2 e diretora de "La diferencia.co", instituição promotora de eventos de artes eletrônicas na Colômbia. martaluciavelez@hotmail.com