
CINEMA DOCUMENTÁRIO: NEM TUDO É VERDADE

DOCUMENTARY CINEMA: NOT EVERYTHING IS TRUE

CINE DOCUMENTAL: NO TODO ES VERDAD

Júlio César dos Santos¹

RESUMO

O cinema, no formato que conhecemos nos dias de hoje, teve suas primeiras exibições no final do século XIX, e pode-se perceber que o registro das imagens em movimento a partir da realidade conferem aos primeiros filmes um caráter documentário. A verossimilhança entre as imagens registradas e a realidade coloca em questão a “reprodução” e a “representação” dessa realidade. No campo da educação, o cinema documentário tem sido utilizado de diversas formas, uma delas nas discussões relacionadas às percepções da própria realidade. Este artigo traz algumas indagações sobre esse “efeito de realidade” que atravessa o cinema documentário, buscando situar este gênero de cinema no bojo da linguagem cinematográfica como um todo. Ao final traz uma reflexão sobre um dos filmes do documentarista Eduardo Coutinho (1933-2014) exemplificando a pretensão de afirmar que no cinema documentário nem tudo é verdade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Cinema-documentário. Representação. Linguagem cinematográfica. Efeito de realidade.

ABSTRACT

The cinema, in the format we know today, had its first exhibitions at the end of the 19th century, and it can be seen that the recording of moving images from reality gives the first films a documentary character. The verisimilitude between the recorded images and reality calls into question the “reproduction” and “representation” of this reality. In education field, documentary cinema has been used in several ways, one of them in discussions related to perceptions of reality itself. This article raises some questions about this “reality effect” that crosses documentary cinema, seeking to place this genre of cinema in the bulge of cinematographic language as a whole. At the end, it brings a reflection about one film by documentary filmmaker Eduardo Coutinho (1933-2014) exemplifying the claim that in documentary cinema not everything is true.

KEYWORDS: Cinema. Documentary cinema. Representation. Cinematographic language. Reality effect.

RESUMEN

El cine, en el formato que conocemos hoy, tuvo sus primeras exhibiciones a finales del siglo XIX, y se puede apreciar que el registro de imágenes en movimiento de la realidad otorga a las primeras películas un carácter

Submetido em: 31/08/2022 – **Aceito em:** 12/11/2023 – **Publicado em:** 11/01/2023

¹ Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação do Instituto Federal de Goiás – câmpus Goiânia. Graduado em Comunicação Social – UFG (1994), Especialista em Educação Continuada e a Distância – UnB (2001), Mestre em Tecnologia – UTFPR (2008) e Doutor em Arte e Cultura Visual – UFG (2014). Membro do Kadjöt – Grupo interinstitucional de estudos e pesquisas sobre as relações entre tecnologias e educação (desde 2013). Ator, diretor, roteirista, documentarista e diretor de arte.

documental. La verosimilitud entre las imágenes grabadas y la realidad pone en entredicho la “reproducción” y la “representación” de esta realidad. En el campo de la educación, el cine documental se ha utilizado de varias maneras, una de ellas em discussions relacionadas con las percepciones de la propia realidad. Este artículo plantea algunos interrogantes sobre este “efecto de realidad” que atraviesa el cine documental, buscando ubicar este género cinematográfico en el grueso del lenguaje cinematográfico en su conjunto. Al final trae una reflexión sobre una de las películas del documentalista Eduardo Coutinho (1933-2014) ejemplificando la afirmación de que en el cine documental no todo es verdad.

PALABRAS CLAVE: Cine. Cine documental. Representación. Language cinematográfico. Efecto de realidad.

INTRODUÇÃO

O cinema, de modo geral, tem sido utilizado em processos educativos em todos os níveis e modalidades de ensino, com objetivos que variam do puro entretenimento aos estudos da linguagem cinematográfica propriamente dita. Percebe-se, no entanto, um lacuna significativa na compreensão mais profunda do cinema como arte e linguagem por parte daqueles que o utilizam nas suas práticas pedagógicas, reduzindo suas potencialidades ao papel de recurso didático imerso nas metodologias como um complemento ao já instituído. Há um grande estímulo ao uso de audiovisual no trabalho escolar, incluso o cinema, como uma inovação na qual tais recursos são cotidianamente acessados nas mais diversas mídias.

Este artigo, partindo desse pressuposto, intenta apresentar uma reflexão mais profunda sobre o cinema documentário, sem fazer, no entanto, nenhuma ligação com esta ou aquela prática pedagógica em específico. Há diversos autores que tratam diretamente da relação cinema e educação, havendo publicações diversas que orientam seus usos em sala de aula, apontam metodologias de análise de filmes em consonância com os objetivos pedagógicos a que se propõem, alguns manuais que apresentam até mesmo listas de filmes para serem exibidos nesta ou aquela disciplina, com este ou aquele objetivo didaticamente delimitado. No caso deste trabalho, a intenção é analisar e discutir a potencialidade dos filmes documentários na compreensão do que possa ser entendido como realidade e, nos tempos de fakenews e pós-verdades em que se está vivendo, pensar a verdade a partir da linguagem cinematográfica.

O QUE É CINEMA?

Segundo Jean-Claude Bernardet, pensar o cinema como a arte do real pelo fato de iludir as nossas percepções de realidade é forçar a compreensão de que o cinema reproduz essa realidade, ou que “a imagem cinematográfica [...] nos mostra as coisas em perspectiva e por isso ela corresponde à percepção natural do homem” (2006, p. 17). Nos dias atuais se reconhece

que o cinema, como arte e comunicação pode representar, mas não reproduzir a realidade. Mas, isto vale para todos os gêneros de filmes inclusive o documentário? A pretensão de se filmar o real faz do filme um documento da realidade?

A primeira exibição pública de cinema data de 28 de dezembro de 1895, em Paris, e segundo se relata, provocou reações de espanto e admiração. A plateia, que desconhecia tais invenções, pensou que o filme reproduzia a realidade a tal ponto que a visão de um trem vindo em sua direção provocou um efeito devastador - que seriam atropeladas pela locomotiva a vapor. No entanto, eram apenas imagens projetadas, luzes e sombras provocando efeito de realidade – forma, perspectiva e movimento. Na atualidade, a sensação de perigo provocada por um trem a vapor vindo em direção ao público pode ter sido substituída por uma colisão de naves espaciais intergalácticas em cinema 3D, mas o que provoca o efeito de real ainda continua ligado ao que o cinema apresenta e que afeta os sentidos.

O cinema é uma arte que combina imagens, sons e tempo, ou poder-se-ia dizer imagens sonorizadas no tempo. O termo “cinema” vem de cinematógrafo, compreendido como o aparelho que registra e projeta o movimento através de fotogramas em sequência. Ao registrar o movimento também se registra o tempo em sua duração relativa, o movimento ocorre com relação ao espaço e ao tempo.

Arlindo Machado, ao falar dos “pré-cinemas” informa que se podem encontrar evidências das tentativas de se reproduzir o movimento dos animais e das coisas nas pinturas rupestres encontradas nas profundezas escuras de algumas cavernas. Segundo este autor,

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de somos filhos. (MACHADO, 1997, p.14)

Assim, pode-se perceber que a busca pela reprodução do movimento está presente nos anseios da humanidade desde os seus primórdios, e as artes visuais estão repletas de exemplos. O desenvolvimento das técnicas fotográficas foi um campo de provas para se chegar ao cinema tal qual o conhecemos. Este campo de pesquisas produziu num certo momento imagens sequenciais que decupam o movimento através de fotografias sucessivas registradas em ciclos, e a sua posterior projeção foi se desenvolvendo com aparelhos diversos reconstituindo o movimento como um efeito de carrossel, com múltiplos empregos – científicos, artísticos e outras variantes um tanto inusitadas. É o que nos apresenta Machado:

A história da invenção técnica do cinema não abrange apenas pesquisas científicas de laboratório ou investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se incluem ainda o mediunismo, a fantasmagoria (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o teatro óptico de Reynaud), os

fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatães de todas as espécies. (1997, pp. 14-15)

As primeiras projeções utilizando fotogramas em vidro e mais tarde em celulose se limitavam a imagens estáticas da fotografia. A imagem em movimento só se tornou possível no final do século XIX. A sequência ininterrupta de fotografias associada à persistência retiniana - o tempo que a imagem leva para evanescer da retina e que faz com que uma imagem se sobreponha à outra criando a sensação/efeito de movimento, produziu um efeito de real que corresponde ao que se vê projetado numa tela – as imagens parecem se mover tal qual é visto na realidade.

Os primeiros filmes foram realizados através do registro de cenas tomadas a partir da realidade. No entanto, reconhece-se com alguma facilidade que a realidade sempre contém mais elementos do que é capturado pela câmera, seja quanto ao enquadramento – delimitação do espaço visível às lentes; a um ângulo – a posição e direção do olhar da câmera; a um plano – o tempo de duração do registro da cena; a uma sequência de planos que configura um sentido sequencial; a uma narrativa – o que e como se quer contar uma história ou trama delimitada por escolhas dramáticas; e, uma metragem – o tempo da narrativa recortada com uma duração estipulada. A somatória desses elementos dá ao cinema o seu caráter material e histórico, que se funda em aspectos relativos à memória.

Há inúmeras teorias de cinema que variam conforme o momento histórico, a geografia, a autoria e seus estilos, tomadas a partir de percepções diversas – estéticas, psicanalíticas, históricas, culturais, subjetivas e experimentais. Apesar de todas as direções que estas teorias apontam não se pode escapar de seus elementos essenciais que estão diretamente relacionados à linguagem e à tecnologia. Mesmo o cinema digital não difere em sua essência dos seus primórdios ancorados nos suportes físico-químicos, o que significa dizer que os meios tecnológicos são primordiais, mas o cinema, dependente da técnica e da tecnologia, não se restringe a elas.

Fernão Pessoa Ramos aponta:

O cinema é mais que uma máquina, mas traz em sua natureza um maquinismo intrínseco que a maior parte das artes ignora. A evolução deste maquinismo, o dispositivo cinematográfico propriamente, é estruturalmente limitada, avançando através dos tempos dentro de um leque fechado. Gira em torno de uma máquina central, em sua amplitude essencialmente a mesma: a câmera. Mais do que uma máquina coordenada pela visão evolucionista, o cinema é um estilo que varia em máquinas de tecnologia diversa. Entre as variáveis históricas desse estilo, encontramos aquilo que torna o cinema singular, a sua *mise-en-scène*: articulação de imagens e sons em planos, sequências, unidades-filmes; articulação de objetos/corpos (expressão e encenação) em imagem; recorte desse quadro-imagem, e de seu espaço fora-de-campo, pelo olho da câmera (enquadramento e luz). (in AUMONT, 2008, p. 8)

Pode-se perceber o cinema como uma combinação de elementos diversos que funcionam em conjunto, como um dispositivo que tem na imagem o seu elemento principal. Ramos (2008) fala de “olho da câmera” reforçando o que se convencionou como imagem-técnica, ou seja, a imagem capturada pela lente/objetiva da máquina. Outrossim, a câmera não realiza por si mesma esta captura, não enquadra, não planifica nem sequencia as imagens senão pela intencionalidade humana de um realizador que lhe imprime uma poética particular, mas é, ainda assim, a imagem o elemento fundante que se manipula de forma a produzir um objeto fílmico. Neste sentido Vilém Flusser argumenta que

As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem existe, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. As imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre o mundo e o homem. O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função das imagens. Cessa de decifrar as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas. Esta inversão da função de imagens é a idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente -, a realidade reflete imagens. Podemos observar hoje, de que forma se processa a *magicização* da vida: as imagens técnicas, atualmente omnipresentes, ilustram a inversão da função *imagética* e *remagicizam* a vida. Trata-se de alienação do homem em relação aos seus próprios instrumentos. O homem esquece-se do motivo pelo qual as imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo. (2009, p. 29)

Pode-se pensar que haja um certo exagero de Flusser, mas ao pensar a imagem em sua amplitude cultural assiste-se à sua fetichização, bastando para isso, acessar as redes sociais, a publicidade, os meios de entretenimento para ver a sua produção em massa. O cinema é apenas uma fração deste universo e não escapa de seu caráter fetichizador pois é também apresentado como um produto para o consumo como qualquer outra mercadoria produzida pela indústria cultural.

O CINEMA COMO DISPOSITIVO TECNOPOÉTICO

Um filme, para ser produzido, demanda uma série de tecnologias e técnicas, mas, antes, durante e depois, só se realiza por envolver agentes humanos, sujeitos que criam, operam, registram, decupam, montam, editam, projetam, veiculam, fruem e se apropriam de suas asserções e enunciados, tanto enunciar quanto para absorver, incluindo-se aí todo o complexo de representações e interpretações que lhes são inerentes, ou, citando Lev Vygostky (1896-1936)

quando este nos fala signos e instrumentos que mediando nossas relações com o mundo e a realidade nos torna aptos (ou não) a acessá-los, compreendê-los e deles nos apropriarmos².

Todos estes elementos, aparatos, instrumentos, signos, sistemas e regimes de representações, interpretações, posições de sujeitos, objetos e mediações em suas múltiplas determinações e abrangências são dispostos e combinados desta ou daquela forma de modo que o processo ocorra num certo sentido com o objetivo de produzir um efeito, resultado ou finalidade e a isto denominamos “dispositivo tecnopoético”(SANTOS, 2014, p. 41) por entendermos englobar aparelhos e poéticas, dependendo ambos do humano para seu funcionamento e processo criativo, uma vez que tanto os aparelhos tecnológicos quanto as poéticas da criação não se constituem por si mesmas, são produções inerentemente humanas em suas abstrações e concretudes, das práticas sociais e da imaginação que produzem conjuntamente imagens-signos passíveis de comporem uma narrativa fílmica, no caso.

O cinema é um dispositivo que vai do concreto maquínico ao abstrato onírico, ou como resumem François Albera e Maria Tortajada (2011), pode ser concebido como um arranjo, um conceito que vai do empirismo à epistemologia. O conceito de dispositivo se encontra na convergência representada pelo “dispositivo cinematográfico” de Jean-Louis Baudry (1975), explorado por Michel Foucault (2009) por seu aspecto relacionado aos mecanismos de controle social e, finalmente, expandido por Albera e Tortajada (2011) que consideraram que o dispositivo pode ser configurado em aproximações que se conjugam - a maneira como são dispostos os órgãos de um aparelho – a combinação de determinados mecanismos com fins a um efeito, um resultado; o sentido de estratégia que ampara o sentido disciplinar proposto por Foucault – algo entre o jurídico e o militar; o dispositivo que configura uma certa complexidade que nos leva a designar elementos constitutivos de um aparelho que agem conjuntamente em função de um efeito – distinto de uma ferramenta ou instrumento, máquina ou aparelho, na medida em que esse dispositivo é percebido para além de um prolongamento do humano, um sentido supera mas é dependente tanto da máquina quanto do humano.

Aumont e Marie assim resumem a historiografia do termo dispositivo aplicado ao cinema:

Além de seus sentidos jurídicos e militares, o termo dispositivo designa, em mecânica, a maneira pela qual são dispostos as peças e os órgãos de um aparelho, e, com isso, o próprio mecanismo. É essa metáfora que está na origem da expressão freudiana, o

² Nos constructos da teoria histórico-cultural, a apropriação forma um par dialético com a objetivação, e refere-se à atividade impulsionada pela necessidade humana em apropriar-se do objeto, o qual é constituído por gerações precedentes, na dinâmica da interação do homem com o mundo da cultura, movimento essencial para a subjetividade da linguagem, da história e da produção cultural nos indivíduos. A mediação da apropriação e objetivação a singularidade na formação histórico-social do gênero humano (LEONTIEV (1978); VYGOTSKI; LURIA (2007) (ECHALAR et all, 2020, p. 91)

“dispositivo psíquico”, que dá conta da organização mental da subjetividade em instâncias (inconsciente, pré-consciente, consciente). Esse sentido, foi retomado pela teoria do cinema, notadamente por Jean-Louis Baudry (1970) e por Christian Metz (1975), para definir o estado psíquico bem particular que caracteriza o espectador de cinema durante a projeção. O dispositivo é, antes de tudo, uma organização material: os espectadores percebem em uma sala escura sombras projetadas em uma tela, produzidas por um aparelho colocado, no mais das vezes, atrás de suas cabeças (pp. 83-84, 2003).

Os autores chamam a atenção para um dispositivo que reúne todos os mecanismos e aparelhos inerentes ao produto filme, bem como a sua projeção que produz um efeito de real, mas ressaltando que para Baudry a “impressão de realidade” é insuficiente para explicar o poder da imagem cinematográfica. Torna-se necessário fazer a ressalva de que apesar de hoje contarmos com uma quase excessiva mobilidade do espectador em função das mídias contemporâneas, Aumont destaca a característica da imobilidade diante da tela e da sala escura como aspectos fundamentais do dispositivo cinematográfico, que mesmo parecendo superados pelas novas formas de acesso, ainda mantém como ponto fundamental os efeitos psíquicos que provocam. Talvez essa característica associada à mobilidade possa implicar em novas questões sobre a mistura de realidade e ficção tanto num filme quanto na própria experiência do que seja a realidade.

O dispositivo, no entanto, não se constitui na simples soma destes elementos que formam o aparelho, mas na combinação que produz um efeito conjugado, tanto mecânico (técnico) quanto energético (sinestésico).

Um outro sentido, que se apoia nos anteriores, é aquele que lhe concede o realizador, ou seja, é a maneira como estes dispositivos são configurados por quem e para quem os utiliza na experiência fílmica, sua relação com outros aparelhos ou máquinas, ou como se constituem as situações de criação, produção e exibição do filme. Dito de outra maneira, trata-se do “arranjo” do “agenciamento técnico” no sentido da disposição dentro da qual se insere o aparelho, isto é, da finalidade a que se destina e também da prática que combina máquina e realizador, chamado por Albera e Tortajada (2011) de “dispositivo externo”.

Neste caso, a noção de dispositivo aparece associada diretamente à ideia de representação, ou seja, o aparelho institui uma situação onde o espectador é convencido a crer numa “ilusão” que lhe causa “impressão de realidade”, que o autor desenvolve para o “efeito de real”³. A partir destas ideias, Christian Metz persegue criticamente esta questão, propondo o cinema como um

³ Termo cunhado por Jean-Pierre Oudart em 1971, em artigo publicado no Cahier du Cinema nº 228, França, mar-abr de 1971, com o título L’efet de réel. Disponível em <https://cultureinjection.wordpress.com/2019/01/08/o-efeito-do-real-jean-pierre-oudart-artigo-de-1971-19-paginas/>

“dispositivo simbólico”, conceito este assimilado e recortado neste estudo como “dispositivo tecnopoético”. Evidencia-se, desta forma, o lugar do espectador e seu estado de presença/ausência, tomado a princípio no campo da literatura, para depois migrar para o campo do cinema, por aproximação e analogia no plano da representação nas narrativas ficcionais. O filme, assim como o livro, é um dispositivo técnico (como no terceiro sentido descrito acima) que se constitui numa estrutura em movimento, pois implica um utilizador dentro de um conjunto de mecanismos definido por sua finalidade.

Ainda um sentido mais apresentado por Albera e Tortajada (2011), se apoia na noção desenvolvida por Foucault, em seu livro “Vigiar e Punir” (1999), e que apresenta o dispositivo relacionado à questão da sujeição, ou seja, designando-o como um aparelho disciplinador não apenas sob a tutela do Estado, mas como um conjunto de mecanismos de reorganização do próprio Estado, através de procedimentos técnicos minúsculos, que redefinem o espaço através de uma vigilância generalizada, e, ao mesmo tempo, focada individualmente. Aqui, o dispositivo adquire sua noção de subjetivação, na medida em que carrega condicionantes do funcionamento das relações de poder dentro da sociedade. Esta noção de dispositivo é muito presente na contemporaneidade quando falamos das mídias móveis que nos acompanham a todos os lugares em que estejamos através das conexões de internet.

Assim, se pode discernir noções de dispositivo plenamente aplicáveis ao cinema documentário. Partindo dos arranjos técnicos, se estendem para conjuntos determinados por situações de utilização, através de máquinas ou aparelhos, para configurar uma problematização representacional dos dispositivos, ou para percebê-los como um mediador de relações sociais diversas, incluindo-se as relações de poder.

Em resumo, ao adotar o conceito de cinema como dispositivo tecnopoético, compreende-se que toda técnica corresponde a um conjunto de aparatos tecnológicos e de conhecimentos, e que a poética se constitui de elementos linguísticos diversos dispostos de modo a produzir uma composição estética, e que a combinação de ambos pressupõe a inclusão de sujeitos realizadores e espectadores como parte fundamental dessa disposição.

ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO

Pode-se dizer que em suas origens o cinema já possuía um caráter documental, uma vez que era realizado a partir de tomadas de cenas da realidade ou mesmo como uma reportagem por registrar acontecimentos sociais diversos. É o que nos diz Jean-Claude Bernardet:

Até aproximadamente 1915, os filmes eram bem mais curtos e no fim do século nem contavam histórias. Eram o que hoje chamamos de documentário, na época eram “vistas” ou, no Brasil, filmes “naturais”. Houve uma grande fome de “vistas” e os “caçadores de imagens” se soltaram pelo mundo. Consta que, já em 1886, Lumière formou várias dezenas de fotógrafos cinematográficos, equipou-os e mandou-os a vários países europeus. Sua tarefa consistia em tomar novas vistas como em exibir vistas que eles traziam de Paris. Neste mesmo ano de 1886, aparece o filme *Coroação do Czar Nicolau II*, filmado em Moscou e considerado como o pai da reportagem cinematográfica (grifos do autor). (2006, pp. 31-32)

Entretanto, quase que imediatamente aparecem nos filmes os elementos ficcionais. Os acontecimentos filmados são agregados em sequências que se sucedem no tempo criando narrativas que se afastavam do registro direto da realidade, o que foi corroborado pela possibilidade de simultaneidade dos fatos, o que Bernardet denomina “enquanto isso” (2006, p. 33), isso significando: duas cenas são apresentadas e se sobrepõem temporalmente pois acontecem ao mesmo tempo e em lugares diferentes. Esta sugestão de descolamento espacial quebra a unidade de tempo e o espaço real e traz um outro elemento fundamental para o desenvolvimento do cinema tal qual o conhecemos hoje: a montagem.

Dois cineastas se destacam nesse sentido propondo as primeiras teorias sobre a montagem: o norte-americano D. W. Griffith (1875-1948) e o soviético Sergei Eisenstein (1898-1948), ambos apresentando elaboradas técnicas de montagem dispondo de planos, ângulos e sequências numa linha narrativa que se pode identificar nos filmes realizados até os dias de hoje. Se os primeiros filmes são tomados da realidade com a intenção de mostrar essa realidade fora de seu lugar, os filmes ficcionais intencionam recriar essa realidade de modo a produzir uma outra, ficcional, do mesmo modo que a literatura, por exemplo, e neste sentido, os filmes de ficção iniciam o processo de reconhecimento do cinema como arte capaz de inventar e produzir narrativas cuja estética o colocam ao lado de outras manifestações artísticas – o cinema é chamado durante longo tempo de “a sétima arte”.

A visão da câmera não reproduz exatamente a visão humana, mesmo quando falamos de cinema em três dimensões – 3D. Nosso campo de visão é maior que o espaço delimitado pelas lentes, há sempre um fora do quadro – que na maioria das vezes é muito maior que o enquadramento. As cores que vemos na tela nunca são exatamente naturais, há sempre um certo expressionismo naquilo que vemos nas imagens de um filme. O próprio movimento das imagens cinematográficas é uma ilusão que se produz com a ajuda da persistência retiniana, e os aparelhos necessários para capturar, editar e projetar as imagens cinematográficas constituem um complexo dispositivo ótico e poético. Seja sob a forma de fotogramas ou de frames, as imagens que vemos nas telas são sequências de imagens imóveis capturadas e projetadas por uma espécie de carrossel atravessado por um feixe de luz. Toda essa parafernália produz nos espectadores um efeito deveras perturbador – a “identificação com a câmera” (METZ, 1980, p.

63), uma vez que o olho da câmera substitui o olho do espectador no momento da filmagem (apesar de direcionado pelos realizadores do filme) e no cinema o olho da câmera será substituído pelo olho do espectador, que agora vê as imagens (mesmo que num segundo momento).

Assim expõe Metz:

[...] E é verdade que, identificando-se a si mesmo com o olhar, o espectador não pode deixar de se identificar à câmara, que olhou antes dele aquilo que ele vê agora, e cujo **posto** (= enquadramento) determina o ponto de fuga. Durante a sessão de projeção esta câmara está ausente, mas ela tem um representante que consiste num outro aparelho justamente denominado “projektor”. Aparelho que o espectador tem atrás de si, atrás de sua cabeça, ou seja, na posição exata onde se encontra, fantasticamente, a “fonte de luz” de toda visão (grifos do autor). (1980, p. 63)

Afora reconhecer-se a defasagem de tempo da escrita de Metz para os dias atuais em que temos outros dispositivos cinematográficos nos quais a projeção se dá via aparelhos digitais, no mais das vezes, continua-se a ter a mesma experiência relatada pelo autor. Deste modo, pode-se considerar um jogo entre o olho da câmera e o olho humano, mesmo porque a câmera por si só nada produz, ela media o olhar do realizador para aquilo que é registrado pela máquina. Logicamente que essa mediação não é neutra, tanto pelas especificações técnicas do aparato quanto pelas condições, situações e circunstâncias nas quais se dá o processo de realização fílmica.

A diferenciação entre documentário e ficção nos importa aqui a partir de gêneros estéticos de filmes, em função de que em cada caso isso interferirá no padrão de percepção do objeto fílmico. Como um exemplo raso, podemos dizer que a diferença será mais ou menos como ler um romance ou uma reportagem – o primeiro aponta na direção ficcional e o segundo para a realidade, mas, ressalte-se, ambos os gêneros afloram e se relacionam com a realidade concreta e objetiva, sendo, portanto, uma maneira de representar essa realidade através de um sistema de representações simbólicas. Quando assistimos um filme de ficção, por exemplo, efetuamos um processo de interpretação que tem referências na realidade na qual vivemos, e no caso de um documentário, interpretamos de uma forma na qual associamos aspectos de outras ordens presentes no nosso imaginário subjetivo ou coletivo.

Ora, de toda forma se estabelece um jogo, que se pode chamar dialético, entre a realidade concreta e objetiva e a realidade fílmica, e nesse jogo se produz o “significante no cinema” (METZ, 1980, p. 65), como reflexos, refrações e projeções tais que nos permitem compreender o simbólico como real e vice-versa. Seja um efeito ou representação, este jogo se produz por contar com o nosso imaginário (capacidade de criar imagens abstratas relacionadas ou não à

realidade) - a linguagem, ou seja, um sistema e um regime de representações nos quais estamos mergulhados.

Para Metz, “o simbólico, no cinema como alhures, só chega a se constituir através e sobre os jogos do imaginário: projeção-introjeção, presença-ausência, fantasmas acompanhantes da percepção etc.” (1980, p. 65)

Segundo Williams,

[...] a linguagem não é um meio puro, através do qual a realidade de uma vida ou a realidade de um evento ou de uma experiência, ou a realidade de uma sociedade, pode “fluir”. É uma atividade socialmente partilhada e recíproca, já incorporada nas relações ativas, dentro das quais todo movimento é uma ativação do que já é partilhado e recíproco, ou pode vir a sê-lo. (1979, p. 166)

Novamente aparece reforçada a ideia de jogo, de relação, de partilha ativa de significações e sentidos produzidos a partir da exposição ao significante fílmico. E para compreender este processo no bojo das relações sociais torna-se necessário pensar que para os desavisados e ignorantes de seus objetos, um filme de ficção pode ser plenamente confundido com um filme documentário, e vice-versa. Deste modo, a diferença entre documentário e ficção, quando se trata de um filme, depende de conhecimento prévio do que significa tal classificação. Para este trabalho corrobora-se com os argumentos de Fernão Pessoa Ramos:

Um documentário pode ou não mostrar a *verdade* (se é que ela existe) sobre um fato histórico. [...] O fato de documentários poderem estabelecer asserções falsas como verdadeiras (o fato de poderem mentir) também não deve nos levar a negar a existência de documentários. A definição de campo documentário passa ao largo da existência de narrativas documentárias que ardilosamente se revelam ficções, e ao largo de narrativas documentárias que possuem asserções não verdadeiras. O mesmo raciocínio pode ser aplicado a conceitos como realidade ou objetividade. (2008, pp. 29-30)

Ramos coloca o documentário numa posição que permite refletir sobre os limites e possibilidades da representação fílmica, e também, e isto é o mais importante, compreender que um filme documentário é uma representação da realidade, não se atendo, portanto, a uma determinação de objetivo e neutralidade. Isso alivia a carga que um documentário é por si só um documento histórico restrito a uma intencionalidade precípua, é como todas as obras de arte, um objeto de seu tempo.

Ramos prossegue falando do documentarista Michael Moore:

A pergunta correta, aquela que produz respostas férteis, é: Michael Moore pode ser considerado um documentarista ético? Seus filmes são documentários que possuem compromisso com a exatidão (a *verdade*, se quiserem) dos enunciados apresentados? Ou as pequenas imprecisões factuais de seus documentários comprometem o caráter ético e o conteúdo das asserções que estabelecem sobre o mundo? Em outras palavras, será que podemos fechar os olhos às imprecisões de seus documentários, debitando-as à estratégia narrativa que visa atingir, com impacto político, um público maior, ou devemos criticá-las? (grifos do autor) (2008, p. 31)

O que se depreende dos argumentos de Ramos é que as expectativas que se tem a respeito de um filme de ficção e de um filme documentário são distintas. Na ficção não se espera um compromisso ético declarado, enquanto que o documentário é visto como um documento histórico que corresponde à verdade. Em ambos, no entanto, se pode inferir questões ideológicas importantes, uma vez que se reconhece que um filme de ficção pode servir à propaganda de certos modos de vida, atitudes políticas etc., e um documentário pode muito bem passar ao largo desse tipo de engajamento, ou se comprometer com esta ou aquela ideologia que se queira defender. Ou seja, a verdade pode ser manipulada seja em forma de ficção ou de um documentário.

Entre os elementos fundamentais para o cinema se firmar ideológica e comercialmente temos: a impressão de realidade – necessária para que o processo de identificação por referência ocorra e a conseqüente fetichização do filme como mercadoria; e, a reprodução de cópias – necessária para que o produto chegue ao máximo de espectadores/consumidores a um preço que possibilite o acesso do maior número possível de pessoas. Se os primeiros cineastas eram caçadores de imagens que pudessem interessar ao público, os novos realizadores, digamos assim, devem produzir imagens que possam interessar a um público cada vez maior – daí o caráter industrial da produção cinematográfica. No entanto, os documentários sobreviveram a isso, não do mesmo modo que os filmes de ficção, mas ainda são produzidos com frequência, mas o interesse se restringiu em boa parte a um público mais específico para cada produção ou a uma utilização mais focada.

Entre o documentário e a ficção o cinema tem trafegado em mares agitados com cineastas do mundo inteiro produzindo das mais diversas formas. Neste cenário os documentaristas aparecem com extrema qualidade dando testemunho de sua importância e marcando posição. Em resumo:

Na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário estará lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de *presente*. A reconstituição, ou

interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente. A noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como *interpretação*. Se a verdade possui um estatuto epistemológico bem definido nas ciências exatas ou da vida, no caso dos estudos históricos e sociais (nas asserções que estabelecemos sobre fatos passados, por exemplo), a metodologia de abordagem situa-se em outras bases. Podemos constatar que a verdade possui um leque de validade que oscila, e que esse leque se relaciona ao conjunto de fatos que congregamos para servir de base à interpretação (grifos do autor). (RAMOS, 2008, pp. 31-32)

Essas são questões consideradas fundamentais para se pensar o cinema documentário como uma interpretação da realidade em busca de sua representação e como tal sujeita às intempéries das contradições presentes tanto na própria realidade quanto na subjetividade de seus realizadores ou nos limites e possibilidades das linguagens, o que reflete profundamente nos produtos estéticos criados e, ao fim e ao cabo, na compreensão de que num documentário nem tudo é necessariamente verdadeiro.

TECNOLOGIA, TÉCNICA E ESTÉTICA

Como já dito, as possibilidades de uso do cinema documentário em processos educativos para a formação humana são muitas. Há muitos estudos destes usos baseados na compreensão da história, da antropologia, da sociologia, da psicologia das massas, das percepções dos sujeitos, das representações sociais, das linguagens e outras. No entanto, para se atingir certa profundidade é relevante e necessário que se compreenda os fundamentos da linguagem cinematográfica.

Em seu livro “A imagem-câmera”, Ramos (2012) desenvolve um conceito de imagem produzida a partir de um aparato tecnológico, no caso a câmera, e suas relações com o mundo que representa, uma vez mais reafirmando o fato de que a fotografia e/ou cinema não são capazes de reproduzir a realidade, mas de representa-la a partir de sua materialidade tornando-a um objeto técnico. Estabelece-se nesse processo uma relação direta com o “sujeito-da-câmera”, ou aquele cujo olhar é mediado pelo olho técnico da câmera, produzindo nessa relação o que se pode chamar de acesso mediado à realidade. Nas palavras de Ramos,

A emoção da câmera não existe. Existe a intencionalidade do sujeito que a manipula, constituindo-se pela previsibilidade da adequação entre a forma que dá ensejo ao mecanismo de formatar da câmera e a percepção futura do espectador. O sujeito-da-câmera compõe, sempre baseado na imagem do mecanismo, a dimensão daquilo que, no momento da formação da imagem na tomada, aponta para o espectador. (RAMOS, 2012, p. 17)

Numa leitura afobada poderia se dizer que essa relação apresentada por Ramos entre imagem e sujeito é algo próximo do que Metz traz quando fala da “significação no cinema” (2006). É interessante notar o caráter mediador destas imagens produzidas com um propósito definido de apresentar o mundo de uma certa maneira aos espectadores que, não estando lá no instante da tomada, tomam essas imagens do mundo como suas pelo olhar e pela projeção que se realiza através do filme, percebendo a realidade de forma mediada a partir de um processo da subjetivação da tecnologia pelo olho do sujeito da câmera e da objetivação da realidade pela imagem câmera tomada à realidade, num processo dialógico que parece corresponder à dialética materialista histórica, o que necessita de maior aprofundamento.

Desde os remotos tempos da fotografia até a revolução digital quando se olha para uma imagem vemos algo que nos remete à realidade, mas o que se vê é uma representação, um objeto técnico propositado. Se no princípio a câmera ficava estática registrando o movimento do que se passava a sua frente em um determinado enquadramento, posteriormente essa fixidez deu lugar a uma série de movimento da própria câmera e das múltiplas combinações entre movimento dos objetos e dos aparelhos se produziram estéticas variadas, o que significa dizer que o desenvolvimento técnico e tecnológico se deu em função de buscas estilísticas ou das expectativas mercadológicas, e por fim dos variados gêneros e estilos de cinema que se vieram realizar. Encontram-se, por exemplo, uma grande variedade de estilos de documentários, estéticas diferentes dentro de um mesmo gênero.

Ramos diz que

Documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons, utilizando-se das formas habituais da linguagem falada ou escrita (a fala da locução, ou a fala dos homens e mulheres no mundo, ou ainda entrevistas e depoimentos), ruídos ou música. [...] Essa é a graça e o âmagô da fruição espectral do documentário, e compõe o núcleo motriz de sua tradição longeva: asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo etc. (2008, p. 81)

Ao se filmar um fragmento de espaço, uma porção do objeto ou de pessoa que se coloca ou que é colocada frente à uma câmera, produz-se uma imagem que se descola daquilo que é filmado e adquire sentido representacional. Como sujeitos desse processo de captura se assumem determinadas posições – de mero observador a participante ativo, mas a partir dessa produção passa-se a negociar com essas imagens, desvelando os seus significados. Estabelece-se com elas uma diálogo que virá ser acrescido posteriormente de um outro partícipe: a visão da plateia.

Antes, se infere uma intencionalidade no ato cinematográfico do registro, tanto objetiva quanto subjetiva por conferir-se a este ato um caráter histórico, localizado no mundo e no tempo, e a partir desse estado de consciência projeta-se a produção intencional das imagens das quais se necessitam para produzir asserções sobre a realidade e, em consequência, também as interpretações da verdade que lhe é inerente.

O ato cinematográfico pressupõe essa intencionalidade, mas não se limita a sua singularidade, ao em si. As imagens que se produzem são fruto dialético entre este ato e a realidade que se pretende acessar e registrar, ou seja, de onde vamos recortar partes – as imagens-câmera, que posteriormente serão utilizadas para reconstituir essa realidade em sua dramaticidade seletiva. E ao término deste processo, mas não ao seu final, apresentam-se essas imagens ao público, dispostas de forma arbitrária como filme e conta-se com sua interpretação para complementar o processo com a experiência estética dos espectadores, dinamicamente.

Descreva-se uma situação: uma pessoa é filmada em seus afazeres. A câmera com a qual é filmada fica na altura que corresponde ao olhar de uma outra pessoa que a observa como se também estivesse de pé. Numa outra possibilidade a câmera é colocada numa posição mais alta como se observasse de cima, ou ao contrário, a câmera é colocada num ângulo de baixo para cima; outra, a pessoa filmada conversa com alguém que está à sua direita ou esquerda. Outra, a pessoa filmada fala olhando para a câmera que neste caso poderá ser vista tanto como a outra personagem da cena quanto do próprio espectador que participará da cena como personagem. Em todas essas situações se estabelecem relações entre as imagens e os espectadores colocando-os em situação, objetiva e subjetivamente. Todas essas imagens foram capturadas sem a sua presença-presente.

Estes ângulos de câmera vão compor uma narrativa que altera/determina o sentido e o significado daquela pessoa que está sendo filmada, no caso, de igualdade, inferioridade ou superioridade, é o que se pode chamar de sua finalidade expressiva, ou seja, o que se quer expressar com a imagem filmada. Mas, também cada uma dessas tomadas altera o significado dessas imagens para os espectadores que vão se identificar, é o que se espera, com os sujeitos-da-câmera. Esta é uma questão fundamental – as imagens são produzidas a partir de um direcionamento dado a priori, são manipuladas de modo a produzir um efeito, e pensando assim pode-se inferir que servirão como forma de alienar, em maior ou menor grau, o olhar do espectador. Nos filmes de ficção isso é precípua, nos documentários se colocam questões éticas que visam minimizar esse efeito, mas não totalmente e nem sempre.

Continuando com as ideias de Ramos quando este diz que

Todo discurso é construído e pode ser manipulado. Na linguagem oral, o nome disso é “contar uma mentira”. As tomadas também podem contar mentiras. Articular mentiras na tomada é apenas uma das maneiras de enunciar mentiras com imagens-câmera. Mas, a grande maioria das tomadas não conta mentiras nem logra o espectador. [...] A maior das parte das asserções feitas através de imagens-câmera sonoras enquadra-se nesse contexto de razoabilidade (não conta mentiras), estando, evidentemente, aberta a interpretações diversas, como também o são as asserções escritas ou orais contidas em ensaios, teses, argumentos. (2008, p. 83)

Esteja claro que o autor está falando da realização de um filme documentário e do comprometimento ético na sua produção, e também que, contar ou não contar verdades ou mentiras dependerá desse comprometimento.

É, portanto, uma escolha e não um acidente de percurso, é intencional e não fortuito e isso implicará na interpretação do espectador, do seu estado de consciência e capacidade de reconhecer a verdade ou a mentira que lhe chega através do objeto-filme.

A manipulação das imagens-câmera dispostas numa ordem na ilha de edição, nas sequências que realinham e condicionam as suas significações dando-lhes um sentido narrativo lógico, permite e orienta a percepção e compreensão da história que se deseja contar. Este processo chamado de montagem pode tornar o filme e suas asserções inteligíveis no sentido de uma verdade ou de uma mentira, novamente dependendo de uma intencionalidade e compromisso ético determinado ou não.

O cineasta D.W. Griffith elaborou o que se convencionou denominar como os princípios básicos da expressão cinematográfica, numa visão norte-americana de afirmação cultural, mas importante para o cinema até os dias de hoje. Refere-se à planificação da filmagem e a organização das imagens numa sequencia temporal na montagem. Numa outra perspectiva encontra-se Sergei Eisenstein que também traz importantes contribuições para a linguagem do cinema, tendo desenvolvido uma serie de teorias também a respeito da planificação, mas principalmente de como esses planos comporiam a montagem sequencial no filme buscando assimilar em grande medida o proposto pelas ideias de Marx e Engels quanto ao materialismo histórico dialético.

Para o cinema documentário, encontram-se as contribuições relevantes de Dziga Vertov (1896-1954) – Cine-Olho, O homem com uma câmera, entre outros; Robert Flaherty (1884-1951) – Nanook, o esquimó, Inglaterra Industrial (com John Grierson); e, Jean Rouch (1917-2004), Les maîtres fous (com Claude Lévi-Strauss), Caça ao Leão com Arco e muitos outros. Isso para citar os pioneiros. No campo das teorias, tem-se a contribuição primordial do norte-americano Bill Nichols (1942) que vem produzindo uma epistemologia do documentário com diversas obras e no Brasil, destacamos Fernão Pessoa Ramos (1957) como um exemplo notável de estudos e pesquisas sobre o tema.

No entanto, em alguns documentários trabalha-se com uma alta dose de aleatoriedade, com uma pauta restrita a intenções nos moldes de uma pesquisa exploratória, e só depois, na ilha de edição, no momento da montagem se definirá um roteiro encadeado de imagens, cenas e sons arranjados a partir do que foi possível encontrar. Neste caso o documentarista se coloca em aberto e busca contornar a ausência de um roteiro prévio com uma escuta e um olhar ampliado da realidade que se lhe afigura.

Assim, a montagem se constitui num processo de manipulação que vale para o documentário tanto quanto para a ficção. São escolhas a partir do que se tem em mãos que podem ser dispostas de inúmeras maneiras produzindo diferentes enunciados e asserções sobre a mesma verdade.

Partindo de um dos fundamentos da linguagem cinematográfica - os planos, pode-se perceber que o recorte conferido por cada um deles vai construir diferentes narrativas. Uma cena filmada em plano geral, por exemplo, vai nos mostrar informações mais amplas sobre um determinado assunto, enquanto que um plano fechado, um primeiríssimo plano vai nos mostrar detalhes impossíveis de serem vistos num plano aberto. Mas, ambos os planos são direcionamentos do olhar do sujeito-da-câmera e depois do espectador para aquilo que o realizador quer tornar evidente. Trata-se de um exercício autoral, é o realizador que conta a história. Isto é facilmente aceitável quando pensamos num filme de ficção, mas bem menos quando se trata de um documentário. O simples fato de tomarmos uma imagem de uma mulher ou homem de cima para baixo ou de baixo para cima vai conferir-lhes uma posição relativa de sujeito completamente diferente, serão asserções quase que opostas sobre aquela personagem e que vão afetar de modos diferentes aos espectadores.

Cada realizador(a) poderá criar sua escala de planos de modo a conferir estilo à narrativa a que se propõe. No entanto, quando se trata de cinema documentário é preciso considerar que os planos correspondem a uma clara manipulação da realidade que se quer mostrar como fidedigna e não se trata, portanto, apenas de uma escolha estética. Cada diretor(a) imprimirá sua marca criando uma escala dramática que satisfaça sua proposição estética, mas, num documentário, isso coloca seu compromisso ético sob rasura – até que ponto o estilo definirá a interpretação da realidade e da verdade mostrada como filme?

Pode-se inferir, portanto, que o cinema documentário carrega consigo uma circunstância perene: ao se propor documentar a realidade o faz através de um conjunto de representações, e estas representações estão submetidas a um regime dentro do qual circulam signos, símbolos, códigos, antigos ou novos. O que está em jogo é uma estrutura em que relações de poder se colocam, e um realizador assume uma certa posição de sujeito-da-câmera, qualificando seu objeto fílmico como um representante de sua percepção da verdade, nunca da verdade absoluta. Cabe aos espectadores o fechamento desta unidade dialética e, pelo processo de apropriação

das representações apresentadas pelos realizadores, interpretar a sua própria verdade através da experiência estética, histórica e cultural.

Produz-se, então uma verdade dialética, questionável, mutante porque é relacional, mutável, porque é dependente de suas circunstâncias. O movimento do pensamento que se propõe busca a abstração da realidade como um todo através de um recorte, da representação de uma parte dessa realidade como forma de singulariza-la e assim retorna à realidade inferindo a sua presença na totalidade sem, no entanto, nunca o ser, porque é parte, porque é representação simbólica, porque é sempre uma abstração.

Um filme documentário será, portanto, um instrumento, um elemento da mediação que permite acessar a realidade de um modo particular, mas sempre um entre possíveis modos, sempre como uma escolha, sempre como uma intencionalidade de algum sujeito direcionada a outrem. Este conjunto de elementos técnicos, tecnológicos, estéticos e subjetivos (humanos), levou a se configurar a ideia de pensar “o cinema como dispositivo tecnopoético” (SANTOS, 2014, p. 41).

E o que seriam, então, representações da realidade, do mundo ou da verdade?

A representação é produção de sentido através da linguagem. Na representação, os construcionistas argumentam, usamos sinais, organizados em línguas de diferentes tipos, para nos comunicarmos significativamente com os outros. As línguas podem usar sinais para simbolizar, representar ou referir-se a objetos, pessoas e eventos no chamado mundo “real”. Mas, eles, também, podem fazer referências a coisas imaginárias num mundo de fantasia. Não há relação simples de reflexão, imitação ou um-para-um entre a linguagem e o mundo real. O mundo não se reflete com precisão ou de qualquer outra forma no espelho da linguagem. A língua não funciona como um espelho. O significado é produzido dentro da linguagem, em e através de vários sistemas de representação que, por conveniência, chamamos de “línguas”. O significado é produzido pela prática, o “trabalho” da representação. É o seu constructo através da significação, ou seja, significação como produção prática. (HALL, 2016, pp. 27-28)

Assim, entende-se que as representações da realidade que aparecem em um filme documentário são produtos das mediações das quais o objeto fílmico é um dos elementos. Infere-se como Hall (2016) que quem tem o poder tem o poder de impor um regime de representações. Contraditoriamente, percebe-se que essas representações só adquirem sentido dialeticamente por se encontrarem num campo de conflitos dinâmicos e irregulares, de relações de poder nas quais, o pensamento hegemônico busca impor e legitimar suas ideologias, mas nunca o consegue totalmente. Há sempre uma certa racionalidade objetiva e histórica que resiste. Essas representações são, portanto, constructos sociais simbólicos, isto para dizer que os símbolos

são produções construídas social e historicamente, porque são culturais e como tal também produzem o sentido de humano porque o representam e vice-versa.

Um filme documentário identifica aspectos de um determinado modo de compreender as questões humanas, dependendo do recorte que se quer mostrar pode ser também aplicado a questões focais ou tangenciais à realidade. São, de certa forma, desvelamentos da verdade a partir de pontos de vista sempre ideológicos, relacionando-se a um indivíduo ou a um coletivo, e por caracterizar-se como objeto cultural não poderá ser compreendido como natural, porque é construído intencionalmente. O filme refrata, e por vezes reflete a realidade, mas é um instrumento linguístico que, carregando as subjetividades tanto dos realizadores quanto dos espectadores, valida a intencionalidade pelo que afeta dialeticamente – perceber a totalidade na singularidade e a singularidade na totalidade, eis aí a particularidade de filme documentário, sua força expressiva e o seu comprometimento assertivo. Não havendo um desses elementos o processo dialético não ocorre e o que se tem é a alienação de uns à intencionalidade de outrem, que impõem sua versão de verdade como única e totalizante.

Para realizar tal prática e intenção, este alguém se utiliza de um conjunto de códigos estruturados, de simbólicos que configuram a linguagem cinematográfica orientadas paradigmaticamente por este propósito.

Novamente: este conjunto de códigos narrativos, são: os planos, os enquadramentos, a organização da cena, as imagens, os sons, a música, a iluminação, os efeitos especiais, as transições, os letreiros, o campo, o fora de campo, as ações paralelas, a montagem e a elipse temporal (BRISELANCE e MORIN, 2010).

Entende-se que o cinema documentário é um cinema particularmente engajado (lembrar que engajamento é um compromisso com uma determinada causa ou ideologia, não importa qual). Os realizadores produzem filmes engajados como esta ou aquela causa que lhes possibilita se colocarem no meio do povo, assimilando sua linguagem de modo a exprimir seus anseios por uma transformação de caráter, pensamento, prática social etc. Pode-se afirmar que o sentido pedagógico desse gênero de cinema se dá por sua capacidade de alterar os estados de consciência social e individual.

Segundo Augusto Boal (1991), a arte do artista cria conjuntos de espectadores que nela se veem refletidos, seja seu tema a solidão ou a luta de classes. Esta obra tanto pode levar seus expectadores à contemplação admirativa, como pode estimulá-los, pelo exemplo e inspiração, à ação transformadora da realidade. Seria ingênuo pensar que existam propostas de arte que não seja engajada. A questão é: com que vertente, com que ideologia, com que estética, com que projeto de sociedade etc.?

Neste trabalho busca-se discutir as convergências, fronteiras e interseções entre realidade e ficção de modo a pensar na possibilidade que nem tudo é verdade num filme deste gênero, pensando que isto possa orientar reflexões sobre essas premissas nas relações entre cinema e educação. Para tanto, tomar-se-á como exemplo parte da obra do cineasta-documentarista Eduardo de Oliveira Coutinho (1933-2014).

UM JOGO MARCADO PELO COTIDIANO

Entre as principais obras de Eduardo Coutinho figuram: *Um cabra marcado para morrer* (1984); *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987); *O fio da memória* (1991); *Boca de Lixo* (1992); *Santo Forte* (1999); *Babilônia 2000* (2000); *Edifício Master* (2002); *Peões* (2004); *O fim e o princípio* (2005); *Jogo de Cena* (2007); *Um dia na vida* (2010); *As canções* (2011); e, *Últimas conversas* (2015)⁴, entre muitos outros, incluindo entrevistas do próprio cineasta-documentarista.

Coutinho é considerado um dos maiores documentaristas brasileiros. Os títulos citados, entre outros, denunciam sua busca, se não pela definição de um caráter particular de fazer cinema, pela sua perseguição à verdade cotidiana de pessoas no mais das vezes invisíveis. Ele a faz interpellando vivamente a realidade através de depoimentos que vão tecendo um jogo de caracteres e mundos que ao final compõem um mosaico social e subjetivo.

Toma-se aqui como exemplo-recorte um dos filmes citados: “*Jogo de Cena*” (2007) cuja estrutura narrativa nos remete ao título deste artigo. Coutinho, neste filme, nos apresenta um grupo de mulheres que através de seus depoimentos criam uma “meta-narrativa” (GAUDREULT e JOST, 2009), onde se produz certa convergência, borramento ou simultaneidade de interesses e práticas simbólicas apresentadas através do corpo, vozes, olhares, falas e gestos das entrevistadas e o olhar do cineasta como sujeito-da-câmera. As imagens-câmera se constroem neste cruzamento de olhares e projeções de si, para si e para outrem, mas não se limita a uma apresentação direta, porque o filme traz uma segunda (ou terceira) representação dessas mesmas mulheres. Entre elas se encontram atrizes que representam papéis causando um efeito de paralaxe que ilude o olhar do espectador e o impede de identificar de imediato o que é real e o que é ficção.

O filme: respondendo a um anúncio de jornal, 83 mulheres procuram a produção de Eduardo Coutinho e contam suas histórias de vida em estúdio. Destas são selecionadas 23 para serem

⁴ Fonte: <https://www.assistebrasil.com.br/direcoes/9-documentarios-indispensaveis-de-eduardo-coutinho/> acessado em 04 de julho de 2022.

entrevistadas e filmadas por Coutinho tendo como cenário o Teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro, em junho de 2006. Posteriormente, ainda no mesmo ano algumas atrizes convidadas interpretam, cada uma a sua maneira, as histórias contadas pelas mulheres escolhidas. Este é um breve resumo do filme documentário “Jogo de Cena”. O filme tem no elenco: Aleta Gomes Vieira, Andréa Beltrão, Claudiléia Cerqueira de Lemos, Débora Almeida, Fernanda Torres, Gisele Alves Moura, Jackie Brown, Lana Guelero, Maria de Fátima Barbosa, Marília Pera e Marina Délia. 105 minutos de duração nos quais essas mulheres se revezam nos seus depoimentos que aos poucos vão se complementando num prosaico jogo de desabafos.

Principalmente para os espectadores que desconhecem as atrizes que participam do filme fica impossível perceber o que é depoimento direto e o que é depoimento interpretado. O filme se desenvolve aos saltos, sem cronologia. A transversalidade temática reside no fato das entrevistadas estarem dispostas a se expor diante de uma câmera, mesmo não se apresentando a razão clara porque tomaram essa decisão. Os relatos são resignificados pela mediação produzida pelo dispositivo cinematográfico - tecnopoético, tornados ainda mais dramáticos pelo vazio das cadeiras do teatro às costas das entrevistadas. Este fato faz pensar que apesar de estarem diante dos espectadores através da tela de exibição se encontram sós, são invisíveis apesar de expostas, não há um público que as assista e que as coloque no mundo. O que obriga os espectadores a assumirem os seus lugares, a mergulhar nas suas alteridades tornando-os ubíquos, ou como nos aponta METZ (1980), faz perceber o filme como um “significante imaginário” duplicando a posição de sujeito – entrevistadas e espectadores a um só tempo, mesmo sem o saberem.

No cinema, o saber do sujeito toma uma forma bem precisa sem a qual nenhum filme seria possível. Este saber é duplo (mas perfaz um só): eu sei que eu percebo um imaginário (e é por isto que essas bizarras, mesmo que extremas não me perturbam seriamente), e eu sei que sou eu quem o percebe. Este segundo saber se desdobra por suas vez: eu sei que percebo realmente, que meus órgãos de sentido são fisicamente atingidos, que não estou fantasiando, que a quarta parede da sala (a tela) é verdadeiramente diferente das outras três, [...] -, e eu sei igualmente que sou eu quem percebe tudo isto, que este material percebido-imaginário vem se depositar em mim como que sobre uma segunda tela, que é em mim que ele vem cotejar e se compor numa sequência, que sou eu portanto, eu mesmo, o lugar onde este imaginário realmente percebido acede ao simbólico instaurando-se como o significante de um certo tipo de atividade social institucionalizada dita cinema. (p. 62)

No filme de Coutinho a complexidade do ato descrito por METZ (1980) é realçado pelo fato de ser entendido como algo real e concreto, o que impediria de se identificarem como os que veem. Por tratar-se de uma representação traz os mesmos elementos simbólicos presentes na ficção para a realidade, ou seja, veem-se como simbólicos, vê-se como ficção o que é

apresentado como real, e como real o que é apresentado como ficção. Mesmo com o fato de se reconhecerem as atrizes presentes no filme perde-se a capacidade de discernir o que nas suas falas é ficcional, ou se se trata de seus próprios depoimentos de vida. Ocorre um certo efeito de distanciamento (mas apenas para aqueles que as reconhecem) seletivo. Conforme se vai apercebendo dessa característica do filme vão-se produzindo outros sentidos para o que se assiste, mas ainda assim não totalmente.

METZ aponta que “[...] o filme envolve no mesmo segmento uma instância percebida e uma instância perceptiva. Muitos movimentos de câmera consistem em oferecer um objeto inverossímil a um olhar verossímil” (2006, p. 90). A questão é que num filme documentário se almeja perceber o objeto também como verossímil. Ao brincar com o real e a ficção, a percepção do objeto e o ato de percebê-lo são postos em cheque. Impede-se, assim, que se realize uma clara distinção do que é e do que não real. E aí se encontra o conflito que auxilia a compreender a verdade como um ato dialético de asserções contraditórias que a particularizam. As mulheres entrevistadas, sejam comuns ou artistas, sempre serão intérpretes de si mesmas e de outras mulheres gerando sentidos ubíquos, inacabados, dinâmicos que nos levam a buscar outras compreensões do que seja a realidade.

Neste filme de Coutinho, a narrativa permanece inacabada aproximando-a ainda mais da realidade concreta e objetiva que não se fixa. O espaço fílmico permanece, portanto, fluído, e a diferenciação entre ficção e realidade permanece indeterminada.

Pode-se aludir ao pensamento de Marx e Engels quando apontam no Manifesto Comunista (1890) que “[...] tudo que era sólido se desmancha no ar, tudo que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e seus relações recíprocas”. O filme de Coutinho nos traz um pouco disso, dessa percepção de um universo pleno de incertezas – o que é e o que não é real? O que é e o que não é verdade?

CINEMA DOCUMENTÁRIO – NEM TUDO É VERDADE

Fernão Pessoa Ramos fala sobre o filme:

[...] Coutinho, em *Jogo de Cena* (2007), leva adiante os dilemas da *encenação*, mostrando a forte presença do tema na sensibilidade documentária contemporânea no Brasil. Sobrepõe, de modo indistinto, a *encenação-construída* de atrizes à encenação da fala encorpada do depoimento de vida. Esse tipo de jogo em deslize da *encenação*, próximo de um *fake documentary*, fascina a sensibilidade contemporânea. Em *Jogo*

de Cena, por exemplo, a atriz Fernanda Torres tenta encenar, sem sucesso, uma personalidade no modo construído, mas a gravidade documental do sujeito-da-câmera Eduardo Coutinho a desloca para o campo da *encenação*. Marília Pera enfrenta o mesmo problema, ressentindo-se do campo reduzido que se apresenta para o exercício de seu talento de atriz. O campo do documentário é tradicionalmente o campo da *encenação-construída/locação* do ator amador que vive na carne o que encena, ou da *encenação* contida no depoimento de vida. É um campo onde atores profissionais têm dificuldade para levantar voo. O filme de Coutinho demonstra essa evidência na cena documental. (grifos do autor) (2008, p. 126).

O próprio Ramos (2008) expõe em seus estudos diferenças fundamentais entre filme documental e de ficção, para chegar ao final sem conseguir determinar claramente suas fronteiras, concordando que tudo reside na intencionalidade e estilo de seus autores e no fato de se tratarem sempre de representações, sejam da realidade ou da imaginação criativa que produz outras realidades. Assim, num filme sempre se terão imagens-câmera produzidas com um fim narrativo, com a intenção de produzir um efeito que afete os espectadores e os faça identificarem-se com os sujeitos-da-câmera, ou seja, que nos sensibilize e nos faça partícipes dos processos de representação e interpretação da realidade.

Em síntese: até que ponto interessa perceber o que é “verdade” num filme documental, ou o que é real ou ficção? As fronteiras se encontram profundamente borradas pelas condições, situações e circunstâncias da contemporaneidade. Recorrer às concepções materialistas histórico-dialéticas traz alguns aportes para se compreender um filme documental no bojo da realidade, da cultura e da sociedade na sua totalidade e também nas suas singularidades como objeto fílmico associado a múltiplas determinações e que se encontra à mercê, como qualquer outro objeto de arte, da fetichização como mercadoria da indústria cultural contemporânea.

Ora, a verdade pode ser manipulada a gosto dos interesses que se queira impor, as representações da realidade também, mas estas mesmas representações mediam o acesso à realidade concreta e objetiva da qual as manipulações são parte integrante considerável.

Uma pergunta que insiste em emergir de uma análise mais política: a quem interessa tal ou qual produção artística? Quais são as suas intencionalidades? Dizer que o filme “Jogo de Cena” de Coutinho mistura realidade e ficção diz muito pouco sobre ele, é um exercício de estilo, mas e a sua intencionalidade? O que ele quer provocar nos espectadores, que torna o filme um jogo em busca das verdades que ao mesmo tempo são colocadas sob suspeita? Não há como saber o desfecho dessa luta, dessa dialética contumaz, desse movimento de pensamento em busca de transformação da consciência de si e para si, do outro e para o mundo, do mundo e para o mundo, da ficção e para a ficção, da realidade e para a realidade, enfim, da verdade, seja lá o que for que se compreenda como tal.

Em suma, pode-se compreender que a utilização do cinema, e mais particularmente de filmes documentários em processos educativos, demandam uma compreensão mais acurada tanto da linguagem cinematográfica e dos processos de representação a ela inerentes quanto de aspectos de caráter ideológico relacionados à percepção da realidade e daquilo que se apresenta como verdadeiro ou não. O poder desse recurso didático não está apenas na sua possibilidade demonstrativo, mas no caráter dialético que a sua estética realiza tanto como dispositivo técnico quanto poético. É uma ferramenta potente como recurso didático, mas é também um complexo representacional cujos significados aderem ao desenvolvimento e alteração de estados de consciência. Deste modo, espera-se que as reflexões aqui apresentadas possam apontar outras possibilidades de uso e apropriação do cinema na educação, não só como metodologia mas também como método para se acessar e compreender a realidade.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

ALBERA, François; TORTAJADA, Maria. **Cine-dispositifs: spectacles, cinema, télévision, littérature**. Lausanne, Suisse: Editions L'Age d'Homme, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Sinergia Ledume Dumará, 2009.

ECHALAR, Jhonny David; PEIXOTO, Joana; ALVES Filho, Marcos Antonio (Orgs). **Trajatórias: apropriação de tecnologias por professores da educação básica pública**. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2020.

GAUDREAULT, André & JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller et all. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Apicuri e Editora PUC-RIO, 2016.

METZ, Christian; KRISTEVA, Julia; GUATARI, Félix; BARTHES, Roland. **Psicanálise e Cinema**. Tradução Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global Editora, 1980.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.



RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera.** Campinas, SP: Papirus, 2012.

SANTOS, J.C. “... se eu fosse uma flor...”: o cinema como dispositivo tecnopoético produzindo simbólicos identitários de uma mulher negra. (TESE) Goiânia: UFG, 2014.

VYGOTSKY, L.S. **A formação social da mente:** o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. Tradução José Cipolla Neto e outros. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.



Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição Não Comercial-Compartilha Igual (CC BY-NC- 4.0), que permite uso, distribuição e reprodução para fins não comerciais, com a citação dos autores e da fonte original e sob a mesma licença.