

À distância: a ação, a lente, o observador – um estudo sobre o documentário *A ponte* (*The bridge*, EUA, 2006)

BÁRBARA MARCELA REIS MARQUES DE VELASCO*

1. História e imagem

Nas últimas décadas do século XX a História começou a não mais se preocupar com a rigidez dos fatos (se é que essa rigidez foi algum dia possível de ser encontrada). Hoje a pesquisa interdisciplinar no ramo historiográfico é uma realidade. A maneira múltipla de coleta e análise de fontes históricas disponibiliza oportunidades de pontos de vista de um determinado cenário espacial e seu respectivo espaço temporal. Este é o resultado de uma aproximação da História com, por exemplo, a Sociologia, a Literatura, a Música, a Comunicação.

Por sua vez, a iconografia também tem participação importante na transformação da historiografia contemporânea. A princípio posta em cheque, devido à grande desconfiança e resistência com a qual os avessos à novidades a enxergavam, hoje a iconografia enquanto fonte e sua conseqüente análise têm campo vasto e reconhecido entre os historiadores.

Desenhos, pinturas, esculturas, fotografias, peças audiovisuais, são hoje alvos de pesquisas historiográficas que se pretendem complexas. Muitos são os trabalhos que também estão preocupados em chamar a atenção para o poder que se emprega em uma imagem; por vezes a iconografia é considerada como se tivesse em sua essência primária a veracidade, como se tivesse um “compromisso com a verdade”. Compete também ao pesquisador a preocupação com aquilo que se vê bem como com aquilo que está implícito na imagem.

* Graduada em Comunicação Social pelo Centro Universitário de Brasília – UniCeub, e em História pela Universidade de Brasília – UnB. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História da UnB

Segundo Eduardo França Paiva, as imagens de um contexto histórico-social são impregnadas por aquilo que permeia um determinado grupo social. São elas, portanto, “representações que se produzem nas e sobre as variadas dimensões da vida no tempo e no espaço” (PAIVA, 2002:14). As imagens, enquanto produções humanas, não poderiam deixar de conter vestígios de seus “fabricantes”; sejam essas características explícitas (material e técnica utilizados) ou subjetivas (tema).

Tomando por empréstimo as palavras de Roger Chartier, representações são “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço a ser decifrado” (CHARTIER, 2002:17). Segundo ele, é por essa preocupação em saber mais sobre o mesmo cenário histórico que o pesquisador da história dialoga com outras disciplinas.

Chega-se, assim, àquilo que se entende por História Cultural: um trabalho historiográfico preocupado com as mais variadas formas de se enxergar determinado espaço-tempo e suas representações sociais.

Com o advento da História Cultural, novos parceiros surgem, em função das questões formuladas, das temáticas e objetos novos, das também renovadas fontes com as quais o historiador passa a trabalhar. Mas agora pode-se mesmo falar de um novo enfoque, que joga a História nas fronteiras do conhecimento (PESAVENTO, 2004:107).

2. Documentário // Cinema

Para a contemporaneidade, não apenas a escrita ou os relatos orais são maneiras de registrar acontecimentos e guardar uma memória. Fotografias e filmagens cumprem muito bem o papel de ferramenta para o “não esquecimento”.

Existe uma relação de afastamento permanente entre o real e suas representações. O que é possível conceber são apenas algumas nuances propiciadas por pontes artificiais que dão a impressão de ligar o passado ao presente. Presente esse também tão efêmero quanto os métodos de investigação historiográficos disponíveis. “Um espaço textual provoca uma série de distorções com relação aos procedimentos da análise” (CERTEAU, 2002:94).

As imagens devem ser encaradas não apenas como agentes passivos do acontecer histórico, mas também como agentes proponentes de memória. Por vezes coletivas, como em fotografias e vídeos comerciais e/ou propagandísticos, por outras mentalmente individualizadas formadoras de um “eu” exclusivo.

Ressalta-se a importância de saber a autoria e o destino de uma imagem para uma investigação mais coerente da mensagem que ela transmite ou desejaria transmitir. Quesitos estes que Peter Burke classifica como sendo invisíveis: alguns pontos que para um observador “à deriva” nem ao menos são lembrados. Enquadramento, ângulo, foco, cores, iluminação, efeitos, são indícios em qualquer comunicação visual. Citando Raphael Samuel, Burke atina para o analfabetismo visual dos pesquisadores e estudiosos da linguagem imagética (BURKE, 2000:12).

Os estudos sobre fotografia – técnicas fotográficas e uma própria teoria – são relativamente mais antigos caso sejam comparados com os estudos sobre a imagem fílmica. Obviamente que a idade mais antiga da fotografia coopera para isso. Mas há de se levar em consideração que durante algum tempo o registro em película foi tido como o registro do próprio real, dispensando, portanto, considerações mais elaboradas a seu respeito.

Essa aparência de maior comprometimento com o real talvez ainda seja muito mais sentida na categoria cinematográfica chamada de documentário. De maneira breve, um documentário é a seqüência fílmica que conjuga uma narrativa que emoldura as imagens que servem mais de simples apoio para a história do que são essenciais para a compreensão dos fatos.

Segundo Bill Nichols (2005), a categoria documentário pode ser averiguada em uma linha evolutiva composta de quatro etapas. A primeira delas entende o documentário como “a voz de Deus”; nessa categoria a voz do narrador por vezes se sobrepõe às imagens do roteiro. A segunda etapa é “o cinema direto”, categoria que promete maior sensação de verdade na narrativa. Na seqüência tem-se o documentário que fica conhecido como “discurso direto”; normalmente a partir de entrevistas, narrador e/ou entrevistados falam diretamente com o espectador. Por fim tem-se a quarta categoria, o documentário “auto-reflexivo”, que apresenta a peça audiovisual de maneira mais complexa, deixando os seus pressupostos narrativos evidenciados.

O documentário auto-reflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a “realidade” (NICHOLS, 2005:49).

Para o objetivo buscado nesta apresentação, a quarta categoria, que é a mais recente, parece compreender o documentário *A ponte*, haja vista ser o cineasta Eric Steel também foi/é participante do contexto em discussão. Fica evidente que suas crenças e idiossincrasias estarão imersas no produto final que é apresentado para o público.

3. A Ponte

O filme documentário é muitas vezes encarado como sendo um conjunto de relatos da realidade, como se de fato o diretor da peça audiovisual estivesse desprendido de toda e qualquer possibilidade de interferir no curso de sua narrativa sobre aquilo que é o seu objeto de trabalho.

Segundo Eduardo França Paiva, é pelas imagens que se torna possível a reconstrução histórica de um determinado espaço e tempo. Contudo essa “reconstrução” não acontece exclusivamente com as representações imagéticas puras e simples; são essas ilustrações que “associadas a outros registros, informações, usos e interpretações, se transformaram, em um determinado momento, em verdadeiras certidões visuais do acontecido, do passado” (Paiva, 2002, p. 13).

Ou seja, as imagens, assim como qualquer fonte histórica para um pesquisador, devem ser submetidas a intensos questionamentos: o que é representado, como é representado, suas cores, suas formas, suas margens..., até mesmo suas ausências devem ser levadas em consideração. Afinal, a iconografia possui um autor, inscrito num lugar de fala, que desejou transmitir uma mensagem.

Levando em consideração a relação entre o profissional que capta imagens, o fotógrafo/cinegrafista, e seu instrumento de trabalho, a câmera, esse estudo prende-se a análise do documentário *A ponte* (*The bridge*, 2006), uma co-produção inglesa e estadunidense.

Dirigido e produzido por Eric Steel, o documentário fala sobre suicídios na ponte Golden Gate que liga as cidades de São Francisco e Sausalito, no Estado da Califórnia, Estados Unidos. A narrativa da peça audiovisual é composta por imagens da ponte e seus arredores, e são intercaladas por imagens de suicídios nela cometidos, bem como entrevistas com familiares e amigos de suicidas, e com pessoas que passam pela ponte no momento em que presenciam um ato suicida.

No início do documentário nos é informado que uma câmera foi posta ligada diuturnamente para captar a movimentação na ponte. Na edição final dessas filmagens, ou seja, no documentário em si, vários são os saltos apresentados sem que ninguém se aproxime para deter os suicidas. Aí se encontra o mote da análise proposta: como encarar a relação entre o cinegrafista e sua possível “omissão de socorro”? Qual transformação a lente causa nos olhos de quem a utiliza?

Tendo como ponto de partida a entrevista com o fotógrafo Richard Waters no documentário, pretende-se verificar a relação entre ficção e realidade para o sujeito que captura imagens. Quais as possíveis sensações que a lente pode trazer no momento em que se capta a “realidade”? Para Waters, ao fotografar uma possível suicida, a câmera lhe dava a impressão de que ele não estava lá. Ao ser entrevistado o fotógrafo alega que viu a moça pular o para-peito e se posicionar para o salto, mas por observar toda a cena através da lente de sua câmera, fotografando-a, alega que a sensação que teve é de que de fato ele não estava vendo o “real”; somente depois de tirar algumas fotos é que, sem tirar das mãos a máquina, agarrou a moça pelo casaco e a trouxe de volta para a ponte.

O mesmo pode ser observado com o cinegrafista do documentário que gravou a ação de Waters e de tantos outros atos suicidas, finalizados ou não, e também nada fez, simplesmente por se o suicídio nada mais que o seu objeto de filmagem.

Michel De Certeau lembra sobre a importância do lugar social para a pesquisa historiográfica (Certeau, 2002, p. 66). Em outras palavras, ao historiador compete articular o cenário de inserção do autor documental que se está pesquisando.

No caso do documentário proposto, é explícita a preocupação do diretor com o ato de capturar imagens reais de suicidas e seus atos para que posteriormente pudesse traçar uma narrativa sobre os possíveis motivos que os levaram ao ato. Em compensação, até onde o fato de se estar por trás de uma lente possibilita a frieza de somente esperar pela morte para a concretização de seu trabalho, o documentário?

4. Bibliografia

BIANCO-FELDMAN, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira (orgs). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. 5ª Ed. Campinas: Papirus, 2006.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC.

CERTEAU, Michel De. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, R. *Historia cultural: entre práticas e representações*. RJ/Lisboa: Difel/Bertrand, 1990.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 10ª Ed. Campinas: Papirus, 2007.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 6ª ed. Campinas: Papirus Editora, 2003.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. SP/MG: Cia das Letras/UFMG, 2007.

VINCENT, Gérard. “Guerras ditas, guerras silenciadas e o enigma identitário”. In: *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Corpus documental

A ponte (The bridge). Direção de Eric Steel, 2006. Inglaterra/EUA.