

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

O DOCUMENTÁRIO ENQUANTO FONTE HISTÓRICA: POSSIBILIDADES E PROBLEMÁTICAS.

ANDRÉ FONSECA FEITOSA*

Este artigo visa indicar perspectivas para o historiador trabalhar com uma fonte audiovisual específica: o documentário. Apresentaremos a importância do conhecimento acerca da linguagem cinematográfica pelo historiador para trabalhar com o cinema; as especificidades do que se convencionou chamar de documentário; para, por fim, indicarmos caminhos para uma crítica documental adequada pelo historiador.

História e Cinema

Para cada fonte elegida pelos historiadores há a necessidade de utilizar um método específico. Fazem-se, frequentemente, necessários conceitos, técnicas e metodologia de outras áreas de conhecimento: com o cinema não é diferente.

Desde seu surgimento no final do século XIX, o cinema consolidou, pouco a pouco, um espaço enquanto linguagem específica, engendrando teorias próprias. Por volta de 1907, o cinema começou a construir convenções narrativas especificamente cinematográficas, sendo um marco desse processo os filmes de D. W. Griffith, que definiram muitas das convenções que se tornaram clássicas ao cinema. Se no início a sétima arte estava ligada a uma atividade de espetáculo de curiosidades, a partir desse momento ela começou a desenvolver convenções narrativas que se tornariam predominantes, permitindo-lhe ampliar seu público para um setor mais ilustrado e se industrializar (COSTA, 2006:28).

A linguagem cinematográfica tornava-se cada vez mais complexa. Essa mudança estava atrelada à ampliação de seu usufruto a um público mais exigente e a uma luta por conseguir uma

* Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

maior “respeitabilidade” ao cinema, disputando, para tanto, o *status* de arte que outros campos, como o teatro e a literatura, já haviam alcançado. Esse embate também ocorreu no âmbito científico, uma vez que essa era a principal função e caráter atribuídos ao cinema no seu surgimento. Esse debate afetou a própria maneira de pensar a imagem cinematográfica – objetiva ou artística – e, conseqüentemente, a relação que se detinha com uma produção documentária e ficcional, distinguindo-as. Porém, com o passar do tempo as distinções entre essas duas produções se tornaram categorias mais e mais próximas.

A familiaridade com esse debate auxilia ao historiador a usar o cinema como fonte, pois permite entender as especificidades dessa linguagem e os cuidados epistemológicos necessários. O método utilizado para a análise de um documento oficial, ou mesmo de outras produções culturais como a literatura ou a fotografia, não poderá ser aplicado diretamente no trabalho com este tipo de documentação. O historiador carecerá de compreender aspectos da linguagem cinematográfica, que durante um século procurou se afirmar, construindo convenções, léxico e estéticas próprios, sem os quais a interpretação cinematográfica (histórica ou não) deixaria muito a desejar¹.

Não à toa esta será uma das preocupações de Marc Ferro quando indica a centralidade de pensar a linguagem cinematográfica como algo nada inocente: as escolhas técnicas e estéticas de um cineasta fornecem informações importantes sobre o filme, sobre o cineasta e sobre os efeitos que ele procura alcançar através da sétima arte. Dessa maneira, a forma pela qual o cineasta elabora seu discurso através de planos, de uma fotografia ou pelo uso de determinados sons, são maneiras de intervenção no mundo social, através da “ideologia” a qual eles estão a serviço. Daí a importância de recorrer a teóricos do cinema para melhor compreender as artimanhas utilizadas por esses cineastas para elaborarem seus discursos².

Preocupado com a indicação de caminhos para a análise de filmes como fonte

¹ A expressão linguagem cinematográfica já estava presente na década de 1910, em textos de Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Hugo Münsterberg, ou de soviéticos como Kulechov e Pudovkin. A produção nesse sentido cresceria posteriormente, tendo como destaques na segunda metade do século XX autores como Christian Metz e Jean Miltry. (Cf. AUMONT, 1995:158-169)

² Marc Ferro também indica a importância de se pensar os processos de recepção do público que receberá as imagens cinematográficas de maneira diversa, a depender de sua cultura e historicidade. Porém não entraremos nessa questão uma vez que nosso enfoque é sobre a análise fílmica e não o processo de recepção do público.

histórica, Marcos Napolitano mostra a importância de pensar a linguagem cinematográfica situando-a em uma historicidade técnica e cultural. A compreensão da realidade histórica ou social representadas no filme levaria em consideração a técnica e a estética da obra:

*Nossa perspectiva aponta para um conjunto de possibilidades metodológicas pautadas por uma abordagem frequentemente enfatizada por historiadores especialistas em fontes de natureza não-escrita: a necessidade de **articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu conteúdo narrativo propriamente dito)** (NAPOLITANO, 2005:237) (negrito do autor).*

Assim, caberá ao historiador ter em mente dois aspectos sobre a fonte audiovisual escolhida: seus códigos internos de funcionamento – uma lógica interna aos filmes, sua linguagem, convenções, narrativa, dentre outros; e as “representações da realidade histórica ou social nelas contidas”, ou seja, localizar com quais outros discursos “externos” sua fonte dialoga. Podemos pensar, por exemplo, que há especificidades estéticas e técnicas em *Psicose* (1960) de Hitchcock quando o diretor resolve montar um enredo com suspense e mistério – que o leva a fazer determinadas escolhas de planos, sons e sequências específicas para alcançar os efeitos desejados³ –, por outro lado, a representação de um drama edipiano presente na narrativa, não poderá ser explicado exclusivamente pela crítica interna desse documento: para tanto, será necessário uma problematização das representações histórico-sociais nele contidas, através de uma crítica externa, que poderá levar em consideração, por exemplo, certa popularidade de teorias psicanalíticas nos Estados Unidos na década de 1950.

Cabe ressaltar que essa proposta não é estanque. As representações sociais podem estar tão intimamente ligadas com a estética, que caberá à crítica apurada demonstrar isso. Assim, em *Dogville* (2003) quando Lars Von Trier opta por realizar um filme com um cenário mínimo⁴, isso não gera apenas um efeito estético, mas é elemento constituinte do tipo de

³ A exemplo da famosa cena de assassinato em *Psicose*, uma das mais tensas de toda a história do cinema: a despeito da eficácia da cena, não vemos a faca atingir a vítima uma única vez, porém a justaposição confusa e rápida de planos (especialmente planos detalhe) e a trilha sonora aguda, imitando de alguma maneira as supostas facadas que sofre a personagem, causam um forte efeito dramático.

⁴ Em *Dogville* há pouquíssimos elementos cenográficos para representar o cenário/espacos. As delimitações são na maioria estabelecidas por riscos de giz no chão.

representação que ele constrói da sociedade americana. Os cenários imaginários geram uma situação ambígua: aceitamos a existência dos limites físicos que não podemos enxergar – paredes –, no entanto, isso gera uma forte impressão de que todos sabem o que acontecem uns com os outros naquela pequena cidade, sendo a aparente ignorância dos eventos ocorridos na vizinhança apenas hipocrisia. Nesse caso, as escolhas estéticas também dizem respeito e constituem as representações sociais elaboradas no filme, forma é conteúdo e vice-versa.

Ora, toda obra de arte adota os códigos de linguagens disponíveis em seu contexto, dialogando com os embates ideológicos de sua época. Essa articulação entre o contexto e as representações elaboradas é essencial para a interpretação dessas fontes. Podemos mesmo afirmar que o filme participa de disputas no fornecimento de visibilidades e invisibilidades do mundo social. Por isso o cinema também se torna campo de disputa; não à toa foi alvo de censura em regimes militares, como na ditadura militar brasileira. Se a produção e circulação dessas produções são campos de disputa, não é menos verdade para a recepção. Porém esta tem um lado imprevisível e nem sempre ocorre da maneira que seus elaboradores esperam.

Portanto, parece-nos claro que o cinema possui uma linguagem específica que se relaciona com representações sociais históricas, necessitando de uma crítica que contemple uma dimensão específica de sua linguagem cinematográfica e outra contextual para melhor situá-lo no debate com outros discursos de sua época.

O Documentário

Existe uma diversidade de produções cinematográficas que não pode ser reduzida a distinção documentário e ficção⁵. No entanto, como essa é a forma mais comum de “dividir” o cinema, buscaremos delinear as especificidades do documentário para se permitir uma crítica

⁵ Não à toa, é comum encontrar referência a um cinema de não-ficção que englobaria, também, o documentário. No entanto como indica Hélio Godoy “Assim, por oposição ao que é ficcional, tenta-se encontrar um campo onde o fazer documentário possa ser localizado. Infelizmente, nesse campo encontram-se atualmente tantas outras formas audiovisuais que pela negação fica difícil chegar a alguma definição” (2001:15-16). Dessa maneira, temos outra maneira de tentar definir o documentário pela oposição à ficção que desfrutou de uma maior atenção de estudiosos do cinema, mas que mantém a dificuldade de estabelecer um campo de pesquisa bem definido.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

adequada dele enquanto fonte-histórica.

A objetividade cinematográfica/documentária

A discussão sobre a categoria documentário remete ao *status* de objetividade do cinema, advindo do processo de captação imagens da máquina base e da própria ideia de documento da época de seu surgimento. Francisco Elinaldo Teixeira identifica que a palavra documentário

começou a se estabelecer no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, sobretudo com a escola documental inglesa, embora já figurasse antes em um ou outro texto. Ela traz as marcas de sua significação, surgida na segunda metade do século XIX no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de 'prova' a respeito de uma época (TEIXEIRA, 2006:253)

Para a História esse debate se torna central pois a própria noção de documento não apenas está aqui validando ou não uma fidelidade ao “real” dos documentários, mas interfere com uma categoria própria de trabalho da História: os documentos que medeiam o passado ao historiador. Quando o cinema surgiu, antes mesmo de se tornar uma ferramenta de entretenimento, as expectativas de seu uso e função eram de contribuir para o conhecimento científico. No século em que as ciências humanas estavam intimamente ligadas à noção de ciência das ciências naturais, a noção de documento, tão cara à História, foi também utilizada para validar o conhecimento oriundo da máquina cinematográfica.

Esse *status* de objetividade estava presente no surgimento da fotografia e foi herdado pelo cinema. Acreditava-se que, sendo suas imagens em movimento registradas por uma máquina, e, por isso, sem intervenção da subjetividade humana, deteriam um caráter neutro:

A idéia de objetividade, apresentada pelos primeiros fotógrafos, era sustentada pelo argumento de que os próprios objetos deixam vestígios na chapa fotográfica quando ela é exposta à luz, de tal forma que a imagem resultante não é o trabalho de mãos humanas, mas sim do 'lápiz da natureza'. (BURKE, 2004:26)

Porém quando o cinema tentou estabelecer seu lugar como arte e, portanto, espaço da criação humana, chocou-se com muitas dessas fundamentações objetivistas:

Nos anos 1950, quando as discussões ontológicas sobre o cinema atingiram seu ápice, Edgar Morin propôs, num dos primeiros estudos antropológicos a esse respeito, que a "metamorfose do cinematógrafo em cinema", a passagem da mera técnica de registro visual para uma arte propriamente cinematográfica, dera-se com a conquista da narratividade, quando o cinema aprendeu a narrar nas primeiras décadas do século XX (...). Nesse mesmo período, mais especificamente a partir dos anos 1920, um corpus de idéias, noções e proposições a respeito de um domínio que se queria divergente em seus propósitos, métodos e maneiras de considerar a narrativa, ganhava curso: o domínio do documentário. (TEIXEIRA, 2001:254)

O cinema entrava em um debate presente até hoje: a tensão entre aqueles que valorizam sua relação com o real e aqueles que valorizam seu caráter narrativo. Burke cita um exemplo de construção de imagem fotográfica com apelo documental que era, na verdade, uma encenação: o caso da fotografia de G. Reijlander de um menino tremendo de frio que ao olharmos envolvidos pela tristeza expressa na imagem, não pensamos que o garoto de Wolverhampton recebeu 5 *shillings* para posar, foi vestido com farrapos e seu rosto sujo de fuligem (2004:28). O mesmo pode ocorrer no cinema. O filme que comumente se atribui a origem do documentário, *Nanook, o esquimó* (1922) de Robert Flaherty, detém polêmica semelhante visto que os atores sociais que representam a comunidade esquimó no filme já não tinham muitos dos hábitos que foram representados diante da câmera. Além disso, hoje é consenso que outros processos interferem na elaboração de um discurso cinematográfico por aqueles que manejam os equipamentos, seja na escolha de enquadramentos, da iluminação, na montagem, dentre outros.

Por isso, Burke afirma que as fotografias podem ser consideradas evidência para a história e história, na medida em que podem ter um valor documental, mas também um valor de construção de um discurso sobre o passado – o que nos leva a conclusão de que fazem parte de uma cultura histórica⁶. Podemos afirmar o mesmo sobre o cinema. Desta forma, não adentrando mais profundamente no debate sobre a autenticidade documental de *Nanook, o esquimó*, vale

⁶ Entendemos aqui cultura histórica como delimitado por Élio Flores: “Entendo por cultura histórica os enraizamentos do pensar historicamente que estão aquém e além do campo da historiografia e do cânone historiográfico. Trata-se da intersecção entre a história científica, habilitada no mundo dos profissionais como historiografia, dado que se trata de um saber profissionalmente adquirido, e a história sem historiadores, feita, apropriada e difundida por uma plêiade de intelectuais, ativistas, editores, cineastas, documentaristas, produtores culturais, memorialistas e artistas que disponibilizam um saber histórico difuso através de suportes impressos, audiovisuais e orais.” (2007:95)

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

lembrar que se não podemos considerar o discurso desse filme um documento fiel e autêntico (o que muitas teorias hoje consideram utópico em qualquer situação), essa representação também representa a história, ou a tentativa de elaborar um discurso sobre uma determinada realidade, fazendo parte, assim, da própria história da humanidade.

Esse grande debate influenciou tanto a consolidação do cinema enquanto arte quanto sua validade enquanto um cinema do real. Curiosamente, podemos atribuir os dois níveis tanto aos cinemas ficcionais ou documentários, pois ambos detém uma maior ou menor relação com o real e podem ter aspirações artísticas, como veremos mais adiante.

Marcos Napolitano explicita dois extremos de interpretação das fontes audiovisuais que devem ser observados atentamente, pois formam um paradoxo:

Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são considerados por alguns, tradicional e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramatúrgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma de subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhe são exteriores (NAPOLITANO, 2005:235-236).

A imagem cinematográfica não tem o estatuto de testemunho neutro da realidade: do registro à sua publicação são várias as formas de manipulação da imagem. Porém, o reconhecimento de características subjetivas do cinema não deve nos encaminhar ao pólo subjetivista, negando os diálogos da obra de arte com a possibilidade de chegar a um conhecimento válido. Tampouco devemos oferecer uma credulidade absoluta à imagem audiovisual. Como no cinema referente e representação coincidem, parece que seu discurso não partiu da imaginação de alguém e que o que é exibido na tela é o próprio real. A esse fenômeno de aparente ausência de mediação entre objeto e representação se chamou de *efeito de real* (ROSSINI, 2006:116). Jacques Aumont e Michel Marie afirmam que o efeito de realidade faz com que o espectador mesmo ciente de que o que ele assiste não é o real, acredite que aquilo existiu em algum momento (2003:92). O historiador deve manter uma

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

distância desse efeito de realidade, mas também dos efeitos emotivos suscitados pelo cinema, pois também influenciarão na sua análise (ROSSINI, 2006:118).

É em meio a esse debate que o documentário se encontra. Acreditamos que, para a História, o cinema tem caráter de vestígio independente de sua “fidelidade” a um *status* de realidade ou não, pois qualquer filme será passível de fornecer dados históricos a depender da pergunta lançada pelo historiador. Porém, essa discussão é importante pois a atitude do cineasta e do público à sedução narrativa e apelo realista da imagem cinematográfica são dados importantes de pesquisa.

Bill Nichols (2009) oferece uma boa caracterização do documentário quando afirma que, como outros discursos, o documentário “reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos. Embora o cinema não possa ser aceito como um igual da investigação científica” (2009:69). Assim, o *efeito de real* é fundamental nesse cinema visto que reivindica uma abordagem do mundo histórico e intervenção nele: a crença de que o que se vê na tela “existiu”, torna-se campo de disputa essencial.

Além disso essa caracterização de Nichols nos permite diferenciar o documentário do discurso científico, estabelecendo melhor os limites entre um objeto de pesquisa e a produção acadêmica, colocando-os como diferentes. Outro elemento importante é apontado quando Nichols indica que a maneira pela qual vemos o documentário modifica nossa relação com esse tipo de filme. Pois apesar do grande debate acumulado sobre os limites tênues entre ficção e documentário – restrito ao campo de especialista e cineastas –, o público continua a se relacionar com eles de maneira diferente, valorizando o documentário como um discurso legítimo sobre o real. Além disso, essas concepções são variáveis historicamente, e o que hoje chamamos de documentário variou bastante desde o surgimento desse tipo de produção. Este é outro dado relevante para a análise de um filme: de qual tipo de concepção sobre o filme e sua realidade com o real partiram seus realizadores e com quais intenções? Os documentários da década de 1920, os modernos e contemporâneos apresentam grandes diferenças em técnicas e concepções que influenciam significativamente a relação que o filme estabelece com a realidade representada⁷.

⁷ Um bom panorama da história do documentário pode ser encontrado em *O Documentário: um outro cinema*

Guy Gauthier (2011) mostra a grande complexidade que envolve o termo documentário:

Se digo que o documentário procura a verdade, oporão a mim que ela é inacessível, ou então que o romanesco procura a mesma coisa e consegue achá-la. Se afirmo que ele tente a refletir o real, me dirão que o Real não é passível de ser conhecido. Se defino a não ficção (como se diz em inglês) como não relato, dou claramente a mão à palmatória: as relações de seguro e de apólice produzem relato cujos decretos nada têm de fictício para aqueles que devem pagar. Se me prendo a noção de roteiro, o terreno é mais sólido, pois qualquer ficção, no sentido corriqueiro do termo, exige um roteiro prévio, esteja ele na cabeça de seu autor, rabiscado em um caderno, ou impecavelmente escrito. Um documentário pode, no máximo, propor uma orientação, mas sua realização deve ser também uma descoberta, e o roteiro só se impõe após a filmagem. Qualquer pessoa com interesse pelo pré-financiamento de um filme sabe disso (GAUTHIER, 2011:13)

Gauthier mostra alguns dos argumentos utilizados tanto para validar o realismo documentário quanto para invalidá-lo. Mesmo parecendo a questão do roteiro como um campo sólido, não o considera suficiente e busca outros critérios para orientar uma definição mais concreta. Por isso, procura definir pelo critério do papel desenvolvido pelos atores. Ainda que um ator profissional possa estar em um documentário, ele não desempenha um papel de outra pessoa, mas de si mesmo: “A distinção não é, por isso, entre ator profissional e ator não profissional, e sim entre simulacro e autorrepresentação” (2011:14). Dessa maneira, mesmo que os filmes neo realistas italianos, por exemplo, detivessem uma relação e vontade de intervenção no mundo social pelo relato que faziam, seus atores, em geral, não profissionais, não representavam a si mesmos, mas a outros, localizando-se, por isso, no âmbito ficcional e não documentário. Esse exemplo mostra como é complexo manter uma distinção que, surgida na segunda da década do século XX, continua presente, mas cada vez mais esfumada por cineastas que exploram mais e mais os limites entre ficção e documentário⁸.

Por isso, Gauthier fará o seguinte comentário:

(2011) de Guy Gauthier publicado pela editora Papyrus..

⁸ Cineastas contemporâneos como Eduardo Coutinho exploram ao máximo esses limites. Um exemplo é o filme *Jogo de Cena* (2007) no qual são apresentadas diversas entrevistas com personagens sociais e atores, apresentadas alternadamente cujos relatos se confundem, sem explicar quais das entrevistas são atuações e relatos legítimos (se existe algum). O filme discute o *status* e efeitos das atuações nos filmes documentários que podem ser falseadas.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

Esses grandes painéis de cinema onde os limites se confundem merecem não ser deixados de lado em virtude de uma ambivalência que é, frequentemente, a marca de sua originalidade. (...) A 'cadeia documental' conforme esse procedimento nos leva a examinar sucessivamente o projeto (não há roteiro, e sim uma hipótese de roteiro), a filmagem (lá onde o documentarista define sua singularidade), a montagem (a reintegração parcial no cinema somente) e o dispositivo espectral (em que o espectador decide o status do filme) (GAUTHIER, 2011:17).

Por isso, se a definição não permite ainda uma plena clareza e consenso dos limites e distinções entre estas produções, encontra-se justamente nos meandros dessas limitações muito do mais interessante do documentário, especialmente do documentário contemporâneo – embora a discussão se aplique a documentários mais antigos. Cada uma das sugestões de critérios deveriam ser avaliadas caso a caso, analisando na cadeia documental, ou seja, no roteiro, na montagem, no dispositivo espectral, no uso de atores e cenários, em que lugar entre ficção e documentário o filme se encaixa. A análise de um documentário pressupõe, assim, antes um maior cuidado com tais questões que uma receita de como tratar uma fonte específica, pois antes de ser uma produção com características bem definidas, é uma produção que demonstra grande versatilidade e pluralidade de construções narrativas. Afirmará Gauthier: “E é assim que, há mais de 80 anos, as pessoas se debatem com um termo inapropriado e, entretanto, incontornável, cada um sendo levado a propor um nome para delimitar seu tema” (2011:17). É evidente a necessidade e carência de estudos no âmbito do documentário, visto que privilegiou-se pensar o cinema como ficção.

Hélio Augusto Godoy de Souza assume uma posição mais centrada na possibilidade de investigação da prática documental e na capacidade dela de elaborar conhecimento válido sobre o real. Preocupado em justificar esse tipo de produção, valoriza o caráter de conhecimento deste cinema, fundamentando sua tese de que é o fazer documental uma atitude produtora de conhecimento. “Não somente pelo ponto de vista do dispositivo tecnológico que revelaria fenômenos não observados pelo ser humano, mas também pelo processo de participação investigativa no próprio fenômeno que se pretende conhecer” (SOUZA, 2001:21).

Para tanto, Souza fundamenta sua proposta em Charles Sanders Peirce e sua definição de signo e de semiose⁹, bem como, em Jacob von Uexküll no conceito de *Umwelt* como uma

⁹ Segundo Godoy Souza, a concepção triádica de signo em Peirce tem como “partes constituintes, objeto,

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

“representação mental, um universo subjetivo, que é permitido pelo aparato biológico de qualquer ser vivo, e que garante que aquele ser sobreviva no ambiente” (SOUZA, 2001:19). Isso lhe permite entender o documentário como uma extensão da adaptação biológica humana, através da cultura, para sobrevivência e expansão humana no ambiente em que se insere. Essa adaptação é realizada no próprio ambiente em acordo com suas características, por isso não poderia ser dissociado o homem do ambiente em que se insere. A proposição pansemiótica de Peirce defende que, através da semiose, há uma comunicação constante entre o ambiente e os seres humanos pela transformação das informações do primeiro em signos pelo último. As diferentes formas de conhecer a realidade, incluindo o documentário, seriam parte do *Umwelt* humano. Esta é base pela qual Souza fundamenta a validade do conhecimento elaborado pelo documentário:

Os sistemas de comunicação audiovisual vêm modificando a consciência e a percepção espacial e temporal dos grupos humanos tecnologicamente mais poderosos, esses sistemas podem portanto passar a ser analisados como instrumentos perceptivos produtores de conhecimento, além de máquinas de enunciação. Elementos importantes na continuidade da dilatação do Umwelt humano.

O documentário, entre as inúmeras tendências audiovisuais, pode então passar a ser considerado como uma das adaptações culturais desenvolvidas na evolução da espécie humana, onde a questão do Conhecimento e da Realidade assume posição destacada. Sua forma de produção aproxima-o do fazer investigativo que também está presente na ciência. (SOUZA, 2001:19)

Se em Gauthier a ambivalência é ressaltada como algo interessante nos documentários, Souza procura através da Teoria Realista do Documentário fundamentar o caráter de produtor de conhecimento legítimo dessas produções, aproximando-as da prática investigativa da ciência. Nesse sentido, suas ideias se distanciam da síntese de Nichols que separa tão categoricamente os dois tipos de produção. No entanto, Gauthier, Nichols e Souza se aproximam ao indicar a importância de dois elementos para o documentário: um método e uma ética. Parece-nos essa uma das diretrizes mais consensuais para uma pesquisa e que permitiria conhecer melhor a produção de documentários: quais métodos e qual atitude (ética) assumida pelos seus realizadores na

representamen [sic] e interpretante, habilitam o conceito de signo como um instrumento para a análise da realidade através de imagens e sons significativos”. Daí deriva a noção de semiose a “ação do signo. Ao se assumir um ponto de vista pansemiótico, onde qualquer comunicação verbal ou não-verbal é semiose, amplia-se o campo de ação das idéias peirceanas.” (SOUZA, 2001:17)

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

elaboração do filme em análise?

Indicações metodológicas

Há outro elemento da ambivalência indicada por Gauthier que se mostra interessante para pensar a crítica deste tipo de fonte pelo historiador. Para uma melhor possibilidade de situação teórica e reconhecendo as insuficiências da distinção ficção/documentário, prefere a distinção entre cinema documentário e cinema romanesco:

Ambos podem vir da ficção (portanto da invenção, portando da imaginação, portando do engodo, e até mesmo da impostura). Poderíamos esboçar uma escala de ficionalização, com o 'documentário-plus' em um extremo e o 'romanesco-plus' no outro. Abandonemos os esquemas rígidos, mantendo apenas essa graduação imaginária na memória (GAUTHIER, 2011:119).

O sentido de cinema romanesco aqui não assume uma conotação pejorativa ou melodramática, mas remete ao romance e sua estrutura narrativa que é “o modelo implícito do roteiro escrito” (GAUTHIER, 2011:119). Nossa conclusão é de que, se temos indícios de uma função documentarizante e ficionalizante em filmes, caberá ao pesquisador fazer essa distinção e avaliar em quais aspectos o documentário se localizará entre esses dois pólos. Gauthier oferece pistas quando discute a dimensão documental do uso de cenários reais em filmes de ficção: “O documento desviado só volta a ser documento por uma operação crítica que o espectador não está habituado a fazer na situação de semi-hipnose que a participação da ficção requer” (2011:24). Ora, se ao espectador essa operação crítica é facultada, não o será ao historiador a quem caberá fazer, necessariamente, a crítica de sua fonte, desconfiando e enxergando os limites e possibilidades de discurso históricos presentes nas imagens.

Nesse sentido, Burke faz comentários sobre uso pelo historiador da imagem, neste caso pinturas, mas que também nos parecem elucidativos sobre o cinema:

a virada dos historiadores para a imagem ocorreu num momento de debate, quando pressuposições triviais sobre a relação entre 'realidade' e representações (sejam elas literárias ou visuais) foram desafiadas, um momento no qual o termo 'realidade' está

cada vez mais sendo usado entre aspás. Nesse debate, os inovadores levantaram alguns pontos importantes em detrimento dos 'realistas' ou 'positivistas'. Por exemplo, eles enfatizaram a importância das convenções artísticas e observaram que mesmo o estilo artístico conhecido como 'realismo' tem sua própria retórica. Eles apontaram para a importância do 'ponto de vista' em fotografias e pinturas tanto no sentido literal quanto no metafórico da expressão, referindo-se a ponto de vista físico e também ao que pode ser chamado 'ponto de vista mental' do artista. (BURKE, 2004:37)

Assim, estilos realistas podem ser encontrados também em filmes romanescos ou documentários¹⁰. A escola neo-realista italiana é um excelente exemplo disso. Seus filmes buscaram representar os dramas da Itália após a Segunda Guerra, utilizando imagens documentais e procurando intervir no mundo social, apesar de seus filmes serem ficcionais. Nesse sentido, são muito próximos de muitas das mais caras características do documentário, incluindo o campo mais sólido apontado por Gauthier – o do roteiro – uma vez que a disponibilidade de imagens, tendo em vista os poucos recursos, delimitava em muito a possibilidade de contar uma história¹¹. Dessa maneira, parece claro que se alguns enquadramentos teóricos funcionam muito bem em casos gerais, a análise de cada caso parece necessária em casos específicos ou para o aprofundamento de certos cinemas. Assim, outros critérios parecem diferenciar *Roma Cidade Aberta (1945)* de Rossellini de um documentário: havia um roteiro prévio que só foi alterado por conta de necessidades técnicas e falta de recursos, não por uma pesquisa/investigação característica da prática documentária; os atores, embora muitos tenham participado de situações semelhantes àquelas do filme (incluindo nazistas que encenam soldados nazistas), não estão representando a si mesmos como ocorre em um documentário, mas representam personagens (simulacro). E, por fim, podemos chamar atenção para o dispositivo espectral quando, por mais que o filme tenha apelo realista, lança mão de uma atriz famosa do cinema que qualquer italiano reconheceria e saberia que

¹⁰ Cabe aqui comentar que a relação estabelecida com o real pelos documentários é vasta, por isso preferimos ali, simbolicamente, em realismos. A posição de filmes do Documentário Clássico ou do Documentário Moderno possuem diversas e divergentes posições sobre essa prática e suas relações com uma objetividade, daí a pluralidade de termos como cinema do real, cinema-verdade, cinema-direto etc. (Cf. TEIXEIRA, 2006)

¹¹ O filme mais famoso da escola *Roma, Cidade Aberta (1945)* de Rossellini é um excelente exemplo disso. O roteiro inicial, centrado na história de um padre, terminou pelas limitadas possibilidades de filmagens e recursos gerando um filme que concentra a atenção em outras personagens, gerando um outro filme, não menos interessante por isso.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

não estava em uma autorrepresentação: Anna Magnani.

Nesse sentido, assumimos a seguinte posição perante esse debate. Consideramos válida a indicação de Gauthier e sua defesa do grau ficionalizante e documentarizante dos filmes, separando-os em graus romanescos e documentários. Para tanto, o autor sugere alguns temas para pesquisa bastante elucidativos da cadeia documental: o projeto, a filmagem, a montagem e o dispositivo espectral (2011:17). Esses elementos são interessantes para uma crítica externa ao documentário, analisando, assim, o contexto do filme e tornando mais lúcidas algumas questões para a compreensão do filme.

A reflexão de Godoy Souza sobre a validade do documentário nos parece chamar atenção de maneira distinta e válida à funcionalidade e certa especificidade dessa produção à experiência humana, ao expandir suas possibilidades de conhecimento. Concordamos que essa potencialidade aparece ofuscada por um conjunto de teorias que privilegiaram o cinema ficcional. Porém, sem resolver essa questão ou anunciando uma solução apriorística, sugerimos a análise, no campo da história, das características dos filmes caso a caso, encontrando em que tipo de categoria documentarizante ou romanescas ele se encaixa.

Por isso, parece-nos que algumas indicações do método iconográfico elaborado por Panofsky podem ser úteis para esse trabalho. Embora elaborado para analisar pinturas, esse método oferece diretrizes que podem ser aplicadas ao cinema. Sugere primeiro uma descrição iconográfica que identifica os objetos e ações literais presentes nas imagens (uma boa maneira de analisar os planos e sons dos filmes); em seguida, sugere a busca de convenções e temas, passando a um nível mais avançado de interpretação; para, por fim, identificar os valores simbólicos em um sentido mais profundo.

Para exemplificar, de maneira extremamente sintética, podemos aplicar esse método nos primeiros planos que iniciam o filme *O País de São Saruê* (1971). Tais planos inserem o espectador no espaço/cenário do filme. O primeiro passo seria identificar e descrever tais planos: chão pedregoso, o cactus, o céu limpo e ensolarado, as aves voando. Em seguida, podemos passar para o segundo plano de interpretação: esses objetos compõem uma imagem do sertão seco e sua vegetação característica, ou seja, tanto localizam o espectador em um espaço geográfico quanto

ressaltam qualidades peculiares. Em um terceiro nível podemos relacionar essa construção às elaborações discursivo-cinematográficas das décadas de 1960 e 1970 de uma região de problemáticas sociais que passava pela própria construção de um espaço de seca, como presente em outras obras como *Vidas Secas* (1963) ou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Dessa maneira buscaríamos chegar aos objetos de análise propostos por Panofsky como os *estilos*, pelos quais podemos identificar maneiras como em um determinado contexto histórico se expressam objetos e eventos; e *tipos*, como se expressam em um contexto temas e conceitos através de objetos. Assim, o filme faz parte de uma tradição de cinema social documentário que tem construção semelhante em outros filmes do ciclo paraibano como *Aruanda* (1960), nos quais a nacionalidade e a questão nordestina eram representados através de uma denúncia social através da representação de camponeses e do próprio campo nordestino como espaço de pobreza. Esses seriam os *sintomas culturais* ou *símbolos*, que são tendências comuns em determinado contexto para expressar temas e conteúdos (PANOFSKY, 1972:15-16). Nesse caso o tema da pobreza, da seca e da dura realidade rural que eram tão presentes nas produções de arte vinculadas à esquerda brasileira na década de 1960. A essa produção podemos relacionar, por sua vez, as convulsões camponesas do período e uma vinculação desses documentaristas de muitos desses documentaristas a esses conflitos.

A essas interpretações juntaríamos a preocupação com a atitude e ética assumidas pelo documentarista – passíveis de serem identificadas por uma crítica externa ao documento. A nível de exemplo, sabemos que Vladimir Carvalho era próximo a organizações de esquerda como o Partido Comunista Brasileiro, bem como fez opção por um cinema documentário pelo seu apelo realista¹², detendo uma preocupação de intervenção e de denúncia social. Mas por outro lado, a própria formação de Carvalho foi influenciada por um cinema de arte e de autor, tendo por isso uma preocupação artística que ia muito além da simples utilização do cinema como um veículo de propaganda¹³. Dessa maneira, podemos também identificar as tendências

¹² Além da escola do partido, como o próprio Carvalho se refere à formação do partido, seu contato com o documentário *Man of Aran* (1934) de Robert Flaherty o influenciou a buscar realizar um cinema “possível e verdadeiro” (MATTOS, 2008:73-74)

¹³ Para tanto se pode referendar nos acordos que teve que fazer com Manuel Clemente, fotógrafo do filme *O País de São Saruê*, com o qual Carvalho teve de persuadir a ser menos ortodoxo a uma fotografia

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

artísticas e expressivas, mas também realísticas de seu cinema, ajudando a situar uma crítica mais adequada de seu cinema.

Conclusão

A utilização de documentários como fonte-histórica requer cuidados teóricos e metodológicos, oriundos do reconhecimento do cinema enquanto detentor de uma linguagem específica e das especificidades de um cinema diversificado que se convencionou chamar de documentário. Vimos como tal categoria abarca uma extensa gama de produções e que os critérios para se caracterizar esse tipo de cinema também se mostram bastante diversificados. Por isso, defendemos que a utilização de métodos de crítica interna e externa do filme, capazes de articular a atitude de seus realizadores, mostra-se essencial para compreender e melhor classificar esse tipo de fonte em um grau ficionalizante ou documentarizante. Por isso, antes de estabelecer uma categoria estanque que procure dar conta deste tipo de cinema *a priori*, propomos utilizar as diretrizes de critérios para identificar características do documentário na *cadeia documental*, para avaliar caso a caso os filmes documentários, por meio de uma crítica interna e externa, esse documento.

Referências Bibliográficas

AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, Papirus, 2003.

AUMONT, J. *et al.* **A Estética do Filme**. 7^A ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Trad Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho – Bauru, SP, EDUSC, 2004.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. *In*: MASCARELLO, F. (org) **História do cinema**

documental, para conseguir uma melhor expressão. Em geral, Clemente queria usar uma perspectiva próxima a visão do olho de um observador, pois para ele aquela era uma proposta de maior realismo para o documentário; Carvalho no entanto, preocupava-se em alcançar uma melhor expressão em suas filmagens (MATTOS, 2008:116-117)

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

Mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.17-54 (Coleção Campo Imagético).

FERRO, M. **Cinema e História.** Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLORES, H. C. Dos feitos e dos ditos: História e Cultura Histórica. **Saeculum – Revista de História**, João Pessoa, PPGH-UFPB, n.16 jan./jun. 2007, p. 83-102.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema.** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro – Campinas - SP: Papyrus, 2011. (Coleção Campo Imagético).

MATTOS, C. A. **Vladimir Carvalho - Pedras na Lua e Pelejas no Planalto.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

NAPOLITANO, M. A História depois do papel *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2005, p.235-289.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, SP: Papyrus, 2005 (Campo Imagético).

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology:** humanistic themes in the art of the renaissance. Colorado, UK: ICON edition, 1972, p.03-19.

ROSSINI, M. de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. *In*: LOPES, A. H. *et al* **História e Linguagens: texto, imagem oralidade e representações.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. **Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento.** São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. *In*: MASCARELLO, F. (org) **História do cinema Mundial.** Campinas, SP: Papyrus, 2006 (Coleção Campo Imagético).