



Revista Brasileira de Ciências Sociais

ISSN: 0102-6909

[anpocs@anpocs.org.br](mailto:anpocs@anpocs.org.br)

Associação Nacional de Pós-Graduação e  
Pesquisa em Ciências Sociais  
Brasil

Menezes, Paulo

Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento

Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 18, núm. 51, febrero, 2003

Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais

São Paulo, Brasil

Available in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10705107>

- How to cite
- Complete issue
- More information about this article
- Journal's homepage in [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Scientific Information System

Network of Scientific Journals from Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal

Non-profit academic project, developed under the open access initiative

# REPRESENTIFICAÇÃO

## As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento\*

Paulo Menezes

No Bilan du Film Ethnographique de Paris em 2000 foi projetado um documentário muito especial e bastante diferente dos filmes que compunham o restante de suas apresentações. Este documentário, chamado *Retour à Plozévet*,<sup>1</sup> realizou-se na comuna de St. Demers, na costa da Bretanha, e buscava refazer o mesmo trajeto de uma pesquisa e de um filme etnográfico realizado por Edgar Morin na primeira metade da década de 1960.

O resultado foi extremamente instigante e ao mesmo tempo profundamente assustador. No decorrer das entrevistas, que tentavam se realizar com as mesmas pessoas que haviam antes partici-

pado da empreitada, uma realidade subjacente ao documentário de outrora foi surgindo e assumindo uma temerosa prevalência sobre o que, então, foi considerado um dos melhores retratos e uma das melhores documentações de um modo de vida em vias de desaparecer, mas até então preservado naquela distante e relativamente isolada comunidade. Um dos pontos centrais daquele filme etnográfico referia-se ao cuidado com o tratamento visual que as mulheres daquela comunidade tinham consigo mesmas, ao cuidado com suas vestimentas ornadas com rendas e babados, e ao tratamento peculiar que davam aos seus penteados, considerados um elemento fundamental da constituição de suas próprias identidades. Esses penteados, que se elevavam sobre as cabeças como uma espécie de coque alto em forma de leque, armados e altivos, rígidos em sua configuração, apareciam nas mulheres nas mais variadas situações cotidianas, do café da manhã à cozinha

\* Este texto tem por base comunicação apresentada no V Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine) realizado em Porto Alegre, PUC/RS, 7 a 10/11/2001. Agradeço à Fapesp e ao CNPq pelo apoio para a realização desta pesquisa.

Artigo recebido em junho/2002.

Aprovado em dezembro/2002.

do almoço, do trabalho diário na pequena fábrica à missa dominical, estando presentes portanto em praticamente todas as atividades desenvolvidas por aquelas mulheres no decorrer de suas vidas, constituindo-se, em decorrência, um documento etnográfico de alto valor de registro.

No documentário recém realizado, por Ariel Nathan, uma outra “realidade” teimou em se esgueirar por meio das comparações das imagens e dos depoimentos de então, com as imagens e os depoimentos de agora. Soube-se, agora, que, diferentemente do que sempre se imaginou, aquelas roupas e penteados nunca foram peças de uso diário e cotidiano daquelas mulheres, não sendo utilizados jamais no café da manhã e menos ainda durante o árduo trabalho na pequena fábrica ainda quase artesanal. Apesar de parecer a *posteriori* absolutamente lógica a estranheza de tão elaborados penteados e vestimentas para o uso cotidiano e fabril, essa “realidade” foi tomada como verdadeira pela simples existência do filme documental, sem que se colocassem em dúvidas as possibilidades de se realizar na prática um penteado daqueles em tempo de ainda se preparar um café da manhã, e de suas possibilidades de sobreviver ao trabalho na fábrica durante toda uma jornada, sem pensar ainda em dias sucessivos. O que se descobriu, em 1999, foi que tudo não passava de uma encenação para as câmeras, sob o comando do realizador/pesquisador, que transportou para o uso cotidiano determinados hábitos que só faziam sentido e só possuíam existência concreta justamente durante as horas do não trabalho, durante os fins de semana.

As razões para isso eram de pelo menos duas ordens. A primeira, prática, dizia respeito ao tempo demandado para que aquelas quase “esculturas” capilares pudessem tomar forma, pelas palavras das senhoras de agora, algo entre duas a três horas. A segunda, mais prosaica e ao mesmo tempo mais significativa, que os maridos de então não queriam que suas esposas aparecessem no filme sem que estivessem devidamente paramentadas, justamente pelo que distinguia aquela comunidade das outras em suas relações com a tradição, o que lhes dava, portanto, dignidade e respeito. Assim, espremidas pelas necessidades da “pesqui-

sa”, por um lado, e pelas necessidades matrimoniais e familiares, por outro, as mulheres de Plozevet começaram a cozinhar e a trabalhar como nunca dantes jamais haviam feito. O curioso do filme de 1999 era justamente a placidez com que aquelas mesmas mulheres, trinta anos depois, simplesmente diziam ao pesquisador que “é claro que nós não trabalhávamos daquele jeito, pois não dava tempo... Mas o pesquisador pediu...”, “E nossos maridos não queriam que aparecêssemos desarrumadas, que nos filmassem de qualquer maneira.” Neste sentido, premidas pelas circunstâncias, essas mulheres, que deveriam expressar a sobrevivência de uma tradição e sua importância para a constituição das comunidades onde ela se efetivava, criaram para as câmeras uma “realidade” de segunda ordem, como verdade efetiva apenas enquanto verdade fílmica, distantes portanto das próprias tradições que em princípio deveriam estar ali expressando e reafirmando.<sup>2</sup>

Neste mesmo Bilan, um outro filme acabou por realizar algo relativamente semelhante. Chris Owen filmou, em Papua-Nova Guiné,<sup>3</sup> um ritual de fertilidade por meio da deusa Amb Kor, da tribo Kawelka, realizado especialmente para as câmeras e explicado quatorze anos depois pelo seu atual líder, Ru, e por um antropólogo, Andrew Strathern, pois, em virtude de a maioria dos Kawelka ter se convertido religiosamente, esse ritual, caro e complexo, nunca mais se realizaria.

Como não lembrar aqui do célebre filme de Leni Riefenstahl, *O triunfo da vontade* (1935), “documentário” realizada a pedido de Hitler para imortalizar a reunião do partido nacional-socialista em 1934, organizada espacialmente e coreografada para as câmeras pelo arquiteto preferido do Reich, Albert Speer, e encenada diretamente em alguns de seus momentos por “figurantes” membros do exército, SA e SS, onde ressaltam-se as “introduções” aos discursos dos oficiais nazistas em fulgurantes letreiros em néon, como os intertítulos do cinema mudo, artifício utilizado para compactar em um só bloco os inúmeros e infundáveis discursos, nem sempre fílmicamente desejáveis.

Se Carrière já nos alertava para as inúmeras “ficções” históricas, onde se reconstróem momentos da história oficial que em si mesmos estão re-

pletos de invenções e mentiras, bem como para os momentos em que a própria existência da câmera poderia criar determinadas “encenações”,<sup>4</sup> não podemos nos esquecer, como afirma Barnouw (1993), que data do próprio nascimento do documentário como gênero e do cinema como invenção,<sup>5</sup> a introdução dessas pequenas “licenças poéticas” como formas de se construir um discurso enquanto documentário fílmico. Desde criar *performances* para a câmera, como fazia o então presidente dos Estados Unidos, Roosevelt, que “durante as palestras notava qualquer *cameraman* dando a ele o completo benefício de vigorosos gestos e sorrisos, algumas vezes andando até o lado da plataforma para o fazer” (Barnouw, 1993, p. 23), até inserções “reconstituídas” de eventos, como na guerra dos Boer, quando o cineasta Albert Smith, necessitando de algumas tomadas dos Boer em ação, não teve dúvidas em solicitar que “soldados britânicos fossem colocados em uniformes Boer para prover algumas escaramuças” (*Idem, ibidem*). Assim, “junto com tendências colonialistas, o filme documentário infectou-se com uma crescente falsificação” (*Idem*, p. 24).

Nessa direção, se isto em si não é novidade desde os primórdios do cinema, não podemos atualmente nos furtar de questionar este tipo de imagem em seus significados epistemológicos. Mais precisamente, não podemos deixar de perguntar, por um lado, qual seria o sentido para o conhecimento dessas “encenações” em meio a um “registro” de determinado grupo social, e, por outro, qual seria o critério para se pensar o tipo de imagem e de informação que estes filmes propõem para a investigação e para o pensamento.

Esta é uma pergunta que sem dúvida os mantenedores e pesquisadores atuais do Museu do Homem em Paris, sede do Bilan Etnográfico, não deixaram de se fazer a partir da projeção do filme de Ariel Nathan em relação ao seu acervo de mais de 200.000 filmes etnográficos. Seu problema atual coloca-se nos seguintes termos: pensar-se um filme antropológico ou etnográfico<sup>6</sup> implica pensar-se a *pesquisa* e a ética da *verdade* como critério básico de legitimação da fidelidade da informação ali contida. Após esse filme de Morin e das questões que dele decorrem, como distinguir

no meio de seu acervo gigantesco o que é e o que não é *confiável* como etnografia. Fazendo-se a pergunta por uma outra direção, o que é que significariam essas narrativas “inventadas”, encenadas, construídas para o processo de constituição de conhecimento, sobre si e sobre os outros. O leitor pode estar se perguntando as razões de se ter eleito os filmes etnográficos como peças centrais de minha argumentação a respeito das relações entre “real” e imagem, ou seja, entre cinema e sociedade. As razões diversas, já apontadas anteriormente neste mesmo texto, podem ser buscadas nas próprias *origens* da etnografia, nas teorias advindas do positivismo, ou seja, no pressuposto de que no princípio e em princípio a etnografia se coloca no lugar da descrição mais “isenta” possível dos fatos, das coisas e dos ritos.<sup>7</sup> Como explicita de maneira inequívoca Marc Piault, em seu *Anthropologie et cinéma*, num subcapítulo chamado esclarecedoramente de “A *objetividade* declarada de uma imagem etnográfica”, ao afirmar que “os filmes trazidos pelos etnógrafos de campo dos primeiros decênios se queriam deliberadamente *positivistas*” (Piault, 2000, p. 108, grifos meus) Nesta acepção, dos primeiros etnógrafos cineastas, a questão da confiabilidade da informação e da pesquisa expressa pelos filmes está diretamente vinculada à precisão da objetividade de se recolher do real aquilo que já nele está inscrito em sua organicidade, como bem propunha Durkheim, em suas *Regras do método sociológico*.

Decorre dessas proposições se questionar sobre os fundamentos da relação entre imagem e real e, mais propriamente, sobre que tipo de conhecimento, em termos de saberes, as imagens e, particularmente, *essas* imagens fundadas nesses tipos de atributos nos propõem.

Primeira questão pertinente: O que é o *real*?

Para não permanecer muito próximo, desde os primórdios da sociologia seus fundadores já propunham três reais absolutamente diversos, nenhum deles, além de tudo, passível de ser apropriado diretamente pelos olhos, nem mesmo os dos positivistas. Para Durkheim, vale lembrar, se os fatos sociais estão inscritos no real é somente por meio do método que delimita com ele uma relação de *objetividade* que se pode eliminar do tra-

jeto as personalidades indesejáveis que nos impedem de descobrir as *verdadeiras* causas dos fenômenos sociais.<sup>8</sup> Seria como se a sociedade fosse um grande tapete sujo, de onde o sociólogo, e por que não, o etnólogo, com seu aparato bem calibrado saberia retirar tudo que não lhe pertence para fazer brotar em todas as suas dimensões os padrões ali inscritos em sua organicidade sem que se corresse o risco de esgarçar-se a sua tessitura.

Tanto para Weber como para Marx, o método aparece como a única possibilidade de se constituir um real apreensível ao conhecimento. Para o primeiro, o mundo como se apresenta é um caos, composto por uma infinidade de fenômenos que se sucedem e se superpõem incessantemente, não sendo, portanto, passível de ser conhecido e menos ainda compreendido sem o recorte direcionado e intencional do investigador, que seleciona para compreender o mundo que se apresenta sempre como uma configuração de possibilidades.<sup>9</sup> Para o segundo, o visível nada mais é do que formas de manifestação que no seu incessante aparecer e desaparecer, na sua constante mutação, elidem os processos que as fazem aparecer como tais, não se permitindo que se compreendam como são os processos de reprodução do capital, e os processos de exploração aí inscritos, compreensíveis apenas e tão somente pelo processo de pensamento.<sup>10</sup>

Se para estes três autores não existe de imediato o *real*, para o que é que nós olhamos diretamente? Para Durkheim, as pré-noções, os pré-conceitos, para Weber, o caos, e, para Marx, a ideologia e os fetiches.

Benjamin, em sua “Pequena história da fotografia”, alerta-nos que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”.<sup>11</sup> Com isso pretende ressaltar a diferença entre o que olhamos no mundo e o que podemos olhar nas imagens. De naturezas distintas, essas imagens são percorridas pelos olhos de maneiras diversas. Benjamin ressalta o que para ele seria a grande peculiaridade das imagens fotográficas que, diferentemente de serem objetos da mais pura reprodução mecânica, nos termos de Bazin,<sup>12</sup> seriam veículos primordiais para se ver justamente aquilo que os olhos não conseguem ver: o movimen-

to das mãos, os componentes de um passo, os reflexos das coisas etc. Com sua capacidade de deslocar o olhar do comumente visto, as imagens fotográficas nos colocariam diante de um mundo estranhamente inédito, imerso e disperso no aparentemente sempre visto. Assim, diferentemente do que propõe a percepção vulgar, uma fotografia nunca seria uma reprodução do real, uma “representação” do real,<sup>13</sup> pois o que ela apresenta é sempre diferente do que antes era para os olhos. “Um olhar lançado à esfera do ‘semelhante’ é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças”.<sup>14</sup>

O que vemos por esta proposição de Benjamin é um deslocamento do que seria “semelhante” no filme – não importa se entendido como “reprodução”, “duplo” ou “representação” do real – de sua relação imediata entre imagem e coisa fotografada para o caráter *constutivo* desta mesma imagem. Francastel já nos apontava que a imagem “existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não um ponto de referência na realidade” (1983, p. 193). Com isso Francastel acentua que o diálogo primeiro de qualquer imagem não é, como se poderia supor, um “diálogo” com a “realidade” física que a fez nascer. Ao contrário, a partir dessas idéias e das de Benjamin, podemos perceber um desvio analítico na investigação das imagens, que se deslocaria de sua própria realidade como imagem, e de qualquer “real” exterior a ela que lhe serviria de “modelo” ou estímulo, para os valores e as perspectivas que orientaram a sua própria constituição enquanto imagem, valores esses que fundam a escolha entre os diferentes possíveis na constituição dialética do par forma/conteúdo.

Como, nesse contexto, relacionar-se-iam com isso os “gêneros” que tentam dar conta e “classificar” as diferenças possíveis das relações entre Imagem e Real?

Invertendo-se a pergunta: quais seriam os elementos diferenciadores entre filmes que se propõem ou são vistos como etnográficos, antropológicos, sociográficos, sociológicos, documen-

tários, documentários sociais, ficção baseada em fatos reais, ficção e, por fim, ficção científica?<sup>15</sup>

Subliminarmente, existe uma ordem decrescente do poder de “verdade” de cada uma destas categorias. Entretanto, para procurarmos respostas, proponho um ligeiro deslocamento da forma de enfrentar a questão.

Discuti no Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine), em 2000, a impropriedade de se pensar imagens fílmicas como *reprodução*, como *duplo* e como *representação*.<sup>16</sup> Não iremos aqui reconstituir todo aquele trajeto, mas apenas apontar como essas três noções, que surgiram em contextos absolutamente diferenciadores, passam a se identificar a partir de meados do século XIX com a entrada em cena da fotografia, à época vista por alguns como a superação das formas de representação propostas pela pintura realista inglesa e pela pintura naturalista francesa, da primeira metade daquele século. Lembremos apenas que Gombrich (1986, pp. 27-102) afirma que a representação se constrói a partir de uma relação de imagens com outras imagens, comportando nesta afirmação dois sentidos ao mesmo tempo diferentes e que se complementam: o primeiro, onde a passagem de uma imagem para outra se faz pela mediação de uma idéia, de uma “imagem mental”,<sup>17</sup> como no exemplo do pintor de castelos, que partiria de uma idéia, de um conceito de castelo para, então, representá-lo (*Idem*, pp. 59-69). Nesta acepção, a referência primeira de uma imagem não seria a coisa representada em si, mas a idéia concebida sobre a coisa; o segundo, onde a transposição de imagens se daria por meio de códigos reconhecíveis, uma espécie de “vocabulário da semelhança”, onde o ponto de partida seria “outras imagens reconhecíveis” de castelos e não a visada direta de qualquer castelo. “O artista, não menos que o escritor, precisa ter um vocabulário antes de poder aventurar-se a uma mera ‘cópia’ da realidade” (*Idem*, p. 76). Lembremos também que o conceito de duplo não pode ser dissociado em nenhuma hipótese de seu valor ritual. Vernant ajuda-nos a compreender esta proposição, ao tratar do kolossós, em *Mito e pensamento entre os gregos*.<sup>18</sup> Os kolossós seriam ídolos imóveis, grosseiramente

talhados em pedra, que teriam como função ritual substituir o cadáver, transformando-se no lugar objetivado de sua alma errante. “Substituindo o cadáver no fundo da tumba, o kolossós não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física”.<sup>19</sup> Novamente, ressalta-se o fato de que aqui, como na representação, a semelhança física, a *parecença*, não é um atributo necessário, nem procurado ou desejado.

Nosso argumento central é de que nem duplo nem representação foram conceitos cunhados a partir da *parecença* entre coisa e imagem da coisa. Nessa direção, o conceito de representação, a partir da constituição da ciência no Renascimento, implica de maneira indelével a idéia de *Verdade*, *Verdade* sobre a *coisa* e nunca apenas a *imagem* desta mesma coisa.<sup>20</sup> Vários autores identificam o surgimento do filme etnográfico, sociológico e documentário quase que com o próprio nascimento do cinema.<sup>21</sup> Não deixa de chamar a atenção a primeira separação, apontada por Luc de Heusch, entre filme sociológico e etnográfico pelo tipo de sociedade a que se reportavam: de um lado as “exóticas”, “primitivas” etc., e, de outro, as industriais ou em vias de industrialização. E o de documentário social, definido como aquele que retrataria os “gestos de trabalho”, com nítida tendência ao trabalho industrial (Cf. Heusch, 1962, pp. 26-33).

No caso das definições de documentário, a questão significativa que se coloca é como fugir de sua raiz etimológica *documentum*, que significaria exemplo, *modelo*, lição, ensino, *demonstração*, *prova*. Por mais que os documentaristas possam argumentar que não existem dúvidas de que um documentário é uma visão determinada sobre determinado assunto, portanto, uma visão “sempre” parcial, dificilmente o receptor, o público, irá ao cinema com esses mesmos pressupostos. Como aponta Guy Gauthier, apropriando-se da definição de Roger Odin, “é ao espectador que cabe fazer a diferença entre uma ‘leitura documentarizante’, opondo-a a uma leitura ficcionante”. Odin definiu a leitura documentarizante como uma ‘construção pelo leitor de um *Enunciador pressupostamente real*’ (Cf. Gauthier, 1995, p. 163). Nessa direção, retomando a hierarquia entre

ficção e filme etnográfico, é evidente o aumento gradativo do potencial de “verdade” herdado da noção de ciência do Renascimento. Nas Ciências Sociais isto está diretamente vinculado à herança fundadora do positivismo de Comte e Durkheim.

Se fizermos uma sociologia da antropologia, iremos vê-la surgir como um poderoso instrumento dos processos de colonização, para conhecer os “exóticos”, “os primitivos”, para melhor compreendê-los, para melhor dominá-los, e, no caso dos cineastas etnográficos, “para instruir o olhar colonial”.<sup>22</sup> “Cineastas foram levados, em todos os países coloniais, a tomar direta ou indiretamente o partido da colonização” (Cf. Heusch, 1962, p. 43). Tome-se novamente o exemplo de Flaherty, que travou conhecimento com os esquimós da Baía de Hudson por ter sido para lá enviado para mapear fontes de minérios e de madeira para as explorações de William Mackenzie, grande construtor das ferrovias canadenses.<sup>23</sup> Da mesma forma que Grierson propôs filmar *Drifters* (1929), sobre a indústria do arenque do mar do norte, como uma estratégia para obter financiamento dentro do plano do departamento de propaganda do Empire Marketing Board – importante fonte de consolidação do Império Britânico, espalhado pelo mundo, utilizava-se para isso do máximo de material promocional possível: pôsteres, panfletos, exposições, aos quais Grierson queria adicionar o cinema. O que fez também como produtor de *Song of Ceylon* (1935), realizado por Basil Wright, e financiado pelo Ceylon Tea Propaganda Board.<sup>24</sup>

É evidente que isso anda de mãos dadas com o positivismo fundante das Ciências Sociais desde o positivismo de Comte e Durkheim, ciência da ordem criada para promover a manutenção do social, como uma forma de manter a organicidade das sociedades européias contra as transformações e as revoluções do século XIX, contra as anomias e patologias, contra as “doenças” sociais, expressando inequivocamente suas raízes profundamente conservadoras. Volto a dizer que o social é aqui entendido como a sociedade européia do século XIX, a única considerada “civilizada”. Essas raízes expressam-se até os dias de hoje de maneira bizarra. Os cursos de história da França são comumente chamados de cursos de “civilização”.<sup>25</sup>

Da mesma forma que na história oficial francesa ensinada na Europa não há lugar para uma França escravocrata, para “espanto” dos franceses das Antilhas (DOM<sup>26</sup>) onde, com uma média de 80% de negros, a escravidão em sua relação com os brancos – sejam eles descendentes dos antigos colonizadores (bequês) ou metropolitanos – é tematizada no cotidiano e problematizada como tema escolar desde sempre.

Portanto, a Sociologia e a Antropologia partilham suas raízes comuns de ciências criadas para a dominação e a manutenção da ordem “civilizada” onde ela já “existia” – sociedades urbanas e industriais – ou implantá-la onde ainda não “existia” – sociedades primitivas ou exóticas, ou qualquer conceito que se queira utilizar.

Não seria de se espantar que o cinema, inventado no fim do século XIX, acabasse por espelhar esse duplo problema, incorporando ainda um terceiro, relativo à questão da Verdade.<sup>27</sup> Como, nesse registro, pensar a questão da Verdade nas imagens, na relação entre Imagem e Real?

Guy Gauthier nos dá uma resposta emblemática: o *objeto teórico documentário* (aqui recordado como critério amplo para englobar também os filmes sociológicos e etnográficos) tem como critério definidor fundamental a “ausência de atores”, definição esta que se aplicaria “sem muitas dificuldades à obra de grandes documentaristas (Rouquier, Ivens, Flaherty, Vertov, Marker, Perault, Rouch, Wiseman, Dindo etc.), ao menos à parte de suas obras consagradas explicitamente ao documentário” (Cf. Gauthier, 1995, pp. 5 e 7). Associado a isto, evidentemente, está a ausência também de qualquer “encenação”, de qualquer roteiro detalhado, do qual se teria apenas “orientações”. Mas isso por si só bastaria para transpor, nos termos de Bazin, a realidade da coisa para a realidade da “representação”? (Cf. Bazin, 1985, p. 14). Luc de Heusch nos diz que “a autenticidade de um tal filme dito ‘documentário’ depende, no fundo, inteiramente da boa fé do realizador que afirma, por meio de sua obra: aqui está o que eu vi” (1962, p. 36). E Gauthier sacramenta: “A ética do documental é talvez o que sobre, quando tudo concedemos ao resto” (1995, p. 6). Aqui, nessa acepção, o problema da Verdade é transferido de

maneira inequívoca do campo da Ciência para as teias da Moral, o que é bastante problemático, pois transfere o problema da credibilidade das imagens para a fé numa pretensa “consciência individual”. Como vimos, o surgimento do documentário é também o surgimento da falsificação documental, o que torna a questão proposta nesses termos absolutamente insustentável.

Olhando por um outro ângulo, existiria algum critério interno às próprias imagens que poderia ser tomado como base para distinguir essas várias *classificações* dos filmes?<sup>28</sup> Entre os que vimos até então, o critério “conteúdo” explícito - sociedades industriais *versus* sociedades não-industriais, trabalho fabril etc. - é extremamente fraco. Quanto ao critério “ético”, nem se fala.

Mas essa confusão teórica é expressa também de maneira acentuada na prática e nos filmes. Podemos apenas lembrar de *Nanook* (1922), uma espécie de pai fundador do documentário (Cf. Gauthier. 1995, p. 9), e do filme etnográfico,<sup>29</sup> e do filme sociológico.<sup>30</sup> Enfim, de todos. Mas, o que temos em *Nanook*, nos termos de Luc de Heusch, é “Nanook interpretando o papel de Nanook”. Ou seja, vemos Nanook interpretar a si mesmo como ele deveria ser se ainda vivesse da maneira tradicional que o filme retrata mas que, na época das filmagens, já não existia mais. O filme teve extirpado de suas seqüências todas as cenas onde surgiam as penetrações das “sociedades industriais” da época no *modus vivendi* dos esquimós, restando nele apenas duas como contraste: a do disco e da vitrola e a da garrafa de óleo de rícino.<sup>31</sup> Isso tudo sem falar na construção do cenário, dos iglus fílmicos, gigantes e pela metade, para que a luz permitisse a filmagem se realizasse, mesmo em cenas diurnas, bem como na cena final da caça à foca, que sai completamente morta do buraco de onde deveria ter saído apenas agonizante. Mas como ela, a verdadeira, terminou por escapar da sua luta com Nanook, realizou-se novamente a cena com um dublê de corpo, quero dizer, dublê de foca,<sup>32</sup> já devidamente retirada desta vida para não causar mais problemas para o diretor.

Não é necessário se alongar muito em demonstrar como essas proposições de classificação, mesmo as muito genéricas como as de Gauthier,

apresentam problemas de saída. Uma classificação que se monte por meio da distinção temática nunca poderá se manter muito tempo de pé, como demonstrou de maneira indiscutível os próprios desdobramentos da antropologia como campo de conhecimento, que saiu de uma definição primordialmente restritiva às sociedades indígenas e negras, no caso brasileiro, para abarcar estudos de grupos e categorias sociais de grandes centros urbanos e industriais. Da mesma forma que o critério de “não existência de atores” e o de “não encenação” pode ser colocado em xeque e deitado por terra sem muitos esforços. Nesse sentido, *Nanook* se aproximaria mais, como afirma Luc de Heusch, das técnicas do sociodrama, da “observação participante” (Heusch, 1962, p. 37). Como não lembrar aqui do suicídio encenado em Berlim, *Sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann? Ou das cenas de interior do barco de pesca em *Drifters*, de Grierson.

Se os critérios internos são problemáticos, não é incomum buscar-se critérios externos às próprias imagens para legitimar o discurso visual: no caso do filme etnográfico, o fato de ele ser fruto de uma pesquisa “científica” e acadêmica, o que torna clara as suas raízes positivistas. A definição do filme sociológico, mais fluída que a do etnográfico, seria, no limite, também fundada na pesquisa “científica”, o que, para alguns, o distinguiria do documentário social e do documentário em geral, fundados em pesquisas de outro tipo. De qualquer jeito, ambas as definições buscam transportar para a legitimação do discurso das imagens a legitimação do discurso da ciência e, no limite, do discurso de verdade da ciência como fonte de sua própria autenticidade.

É aqui que retornamos ao problema causado pelo filme de Morin. Um documentário não é obrigatoriamente fruto de pesquisa científica mesmo que possua uma ética fundada no “real”. Nessa confusão entre documentários e “documentários”, entre público e documentarista, acaba-se por fazer desaparecer os elementos constitutivos da percepção desse discurso como *construção*, sempre como construção, e, portanto, como sendo sempre parcial, direcionado, e, no limite, interpretativo.



Mesmo que possamos argumentar que para o cineasta documentarista, etnólogo ou sociólogo isto não seja assim, que eles têm plena percepção da construção de real que estão fazendo (mas será que têm mesmo?),<sup>33</sup> para o senso comum, para o público em geral, se a ficção nos mostra uma construção imaginada do real, o documentário (visto aqui indistintamente como filme etnográfico e sociológico, que ele nem sabe mesmo o que é) reproduz o real, mostra a verdade sobre um tema ou um fenômeno qualquer.<sup>34</sup> Nessa direção, o pressuposto de uma “realidade” do filme associada à “realidade” da coisa filmada não é possível de ser aniquilado por uma mera operação intelectual, por um mero ato da “consciência”. Por isso um filme não é uma representação do real, pois a representação não se confunde com o próprio real. Não é um duplo do real, pois não tem a função ritual de unir dois mundos distintos. Não é reprodução, pois não copia, não “xeroca” um mundo pretensamente “externo” sem mediações.

Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme *em projeção*, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na *relação*, e não no filme em si mesmo. O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações constituídas com a história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos. Pensar o cinema como *representificação* significa poder pensar a sessão de cinema como *acontecimento* no termos em que a concebia Foucault, “a irrupção de uma singularidade única e aguda, no lugar e no momento de sua produção” (Cardoso, 1995, p. 59). Isso permite se pensar o tempo como entrecruzamentos e não como sucessão, nos termos de Benjamin, onde não existe linha reta entre o passado, o presente e o futuro, sendo a eternida-

de não o tempo infinito, mas as infundáveis articulações do passado no presente, adquirindo a cada vez novos significados.<sup>35</sup> A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossas tomadas de posição valorativas, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula.

Voltando a uma discussão que parece cada vez mais atual, todo filme é uma ficção, não por ser uma criação da imaginação, não por ser uma invenção, mas por ser um *ficcio*, que, além de significar invenção, significa também ato de modelar, formar, criar.<sup>36</sup> *Ficcios* que possuem em relação àquilo que se convencionou chamar de real e realidade relações diferenciais. Relações estas, que são a matéria-prima de uma investigação sociológica sobre cinema em geral e sobre os filmes documentários, sociológicos e etnográficos, em particular, pois esses filmes dizem mais *sobre as formas de se construir* o mundo do que sobre este mundo propriamente dito. Nesta acepção, os filmes mais ficcionais são justamente os documentários, os sociológicos, os antropológicos e os etnográficos, pois são filmes que escondem em seus próprios nomes os esquemas valorativos que presidem seus esquemas conceituais construtivos, os sistemas relacionais que constituem, e que omitem, por meio de suas imagens. Seus próprios “gêneros” classificatórios legitimam sua percepção como verdades por meio do espectador, independente do que acham seus realizadores, e às vezes (e não poucas) por meio dos próprios cineastas, dublês de pesquisador e cientista.<sup>37</sup> No caso dos filmes sociológicos e etnográficos isto é levado ao extremo, pois, além de tudo, fundam seus critérios de legitimação na pesquisa acadêmica e científica, baluarte final das possibilidades de constituição de verdades, de verdades científicas.

Retornando ao filme de Morin, podemos agora perceber a complexa dimensão dos problemas que ele levantou e que o conceito de *representificação* pode ser útil para investigar e compreender.

Pois, “afinal, é esta a tarefa de uma história do pensamento por oposição à história dos comportamentos ou das representações: definir as condições

nas quais o ser humano ‘problematiza’ o que ele é, e o mundo no qual ele vive” (Foucault, 1985, p. 14).

## NOTAS

- 1 Direção de Ariel Nathan, França, 1999.
- 2 “Pior ainda, sabemos que, em todas as guerras, sobretudo durante as batalhas nas ruas das cidades, os combatentes são estimulados, pela presença da câmera. Eles se oferecerão prontamente para um repórter, para correr até uma esquina e disparar uma rajada de balas. Portanto, até alguns desses filmes são simulações. Volker Schlöndorff conta que, em Beirute, quando filmava *Die fälschung* (O ocaso de um povo), alguns soldados que ele tinha contratado como figurantes se ofereceram para atirar de uma janela e matar - ao acaso - algum passante na rua” (Carrière, 1995, p. 62).
- 3 *Bridewealth for a Goddess*, Papouasie-Nouvelle-Guinée, 1999.
- 4 “Até nos livros de História oficiais se permite que os historiadores mintam. Todos os povos se comportam dessa maneira, inocentemente e conscientemente. Sobre a batalha de Poitiers – a famosa vitória dos francos sobre os árabes no século VIII, um secular alicerce da noção de superioridade nacional da França e do seu desprezo por outras raças – um professor da Sorbonne me confidenciou certa vez: ‘Sabemos agora que a batalha de Poitiers não aconteceu. E, se aconteceu, não foi em Poitiers. E, se aconteceu em algum outro lugar, nós a perdemos’” (Carrière 1995, pp. 137-138). Cf. também nota 2 acima.
- 5 Estamos utilizando aqui a distinção entre cinematógrafo e cinema por meio da introdução da narrativa como constituição de linguagem e discurso, discutida por vários autores como André Bazin (1985), Edgar Morin (1985), Siegfried Kracauer (1960), Ismail Xavier (1984), entre outros, sem nos determos aqui nas divergências entre eles no que toca passar essa distinção por uma acentuação da montagem ou, em direção oposta, das narrativas em planos-sequência.
- 6 Não nos interessa, nesse momento, discutir as possíveis diferenças entre ambos.
- 7 É claro que não estou me esquecendo de todas as questões epistemológicas levantadas pelas obras dos “pós-modernos” da antropologia, como Tausig, bem como das alterações adjetivais, não sei se frutíferas, de autores como Geertz, na constituição de conceitos relativos como o de “descrição densa”. O que proponho é que essas novas abordagens em nada alteram os pressupostos iniciais de constituição da disciplina como área de conhecimento.
- 8 Lembre-se, por exemplo, de *O suicídio*, onde a estatística é utilizada para que as causas individuais de tal ou qual suicídio seja desprezada em direção de *causas sociais* que façam com que, em determinados momentos da história, mais pessoas se matem do que o que era sociologicamente normal para aquelas condições (cf. Durkheim, 1992).
- 9 Cf. a introdução e o primeiro capítulo de *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Weber, 1981, p. 1-27, bem como “A ‘objetividade’ do conhecimento nas ciências sociais”, in: Cohn, G.(org.). *Weber*. São Paulo, Ática, 1979, p. 79-127.
- 10 Cf. Karl Marx, *O capital*, s. d., em especial o primeiro capítulo, “A mercadoria”, p. 41-93.
- 11 Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia”, em *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*, 1986.
- 12 Cf. André Bazin, “Ontologie de l’image photographique”, em *Qu’est-ce que le cinéma?*, pp. 9-17.
- 13 Sobre esta polêmica dos primórdios da fotografia consulte Rudolf Arnheim (s. d.), Beaumont Newhall (1964) e Paulo Menezes (1997).
- 14 Walter Benjamin, “A doutrina das semelhanças”, em *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*, p. 108.
- 15 Essas classificações não são exaustivas nem totalizantes, variando de autor para autor. Veja-se, por exemplo, Erik Barnouw (1993) e Luc de Heusch (1962). Bill Nichols (1991) propõe uma classificação transversal: o modo expositivo, o modo observacional, o modo interativo e o modo reflexivo, para dar conta dos diferentes modos de abordagem utilizados pelos cineastas, um outro assunto que não cabe nos limites deste trabalho.
- 16 Este trabalho está publicado com o nome de “Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade”, em Ramos, Mourão, Catani e Gatti (orgs.), *Estudos de Cinema 2000 SOCINE*, 2001, pp. 333-348.
- 17 O termo não é de Gombrich.
- 18 Ver o capítulo “Figuração do invisível e categoria psicológica do ‘duplo’: o kolossós”, pp. 303-316.
- 19 *Idem*, p. 306.
- 20 Ver, por exemplo, a polêmica em torno do quadro de Caravaggio, *Gerônimo interpretando as escrituras*, onde o fato de Gerônimo ter sido representado de pé, apoiando um joelho sobre o tosco ban-

co de madeira, com a perna crispada e com o cenho franzido, em sinal de esforço de deciframento, ter sido interpretado pela igreja como uma forma de se colocar dúvidas sobre as verdades que transmitiam aos fiéis essas mesmas escrituras, que deveriam ser, ao contrário, absolutamente transparentes e indiscutíveis.

- 21 Cf. Gauthier (1995), Barnouw (1993), Heusch (1962) e Piault (2000).
- 22 Cf. Piault (2000, p. 83), entre outros.
- 23 Cf. Barnouw (1993, p. 33), Gauthier (1995, p. 41) e Piault (2000, p. 69).
- 24 Cf. Barnouw (1993, pp. 87-91) e Piault (2000, p. 101).
- 25 Ver, por exemplo, o livro que era adotado pela Aliança Francesa de São Paulo, para o curso de Nancy, de Marc Blancpain e Jean-Paul Couchoud, *La civilisation française* (1984).
- 26 Département D'Outre-Mer. Penso em Guadalupe e Martinica, especificamente.
- 27 Embutido em toda a discussão herdada da fotografia a respeito da "reprodução". Ver notas 10 e 11.
- 28 Aqui o conceito de *classificação* é preciso.
- 29 Citado como a opinião de Luc de Heusch. Piault, ao contrário, vê nos filmes do brasileiro Thomas Reis, fotógrafo e cinegrafista das expedições de Rondon, o nascimento da etnografia filmada (Cf. Piault, 2000, pp.68, 40-42).
- 30 Paul Rotha, afirmado por Luc de Heusch (1962, p. 33).
- 31 Cf. Barnouw (1993, pp. 36-38). Faz parte dos relatos conhecidos de Nanook que durante a cena da caça às morsas, um dos momentos de grande tensão do filme e das filmagens, num certo instante os caçadores e o próprio Nanook começaram a gritar para Flaherty pedindo para usar os rifles para acabar com aquilo, pois eles temiam ser arrastados para as águas. Flaherty teria fingido não ouvir e com isso fez com que eles terminassem a luta sem usá-los, independente dos riscos que sofriam. Mas, para quem tem bons olhos, é possível ver o que os relatos não contam, um rifle no ombro de um dos caçadores no momento em que correm em direção aos animais que estavam descansando preguiçosamente na praia.
- 32 Alguns afirmam que, na verdade, nem mesmo uma foca era aquele animal morto.
- 33 Vale a pena lembrar aqui das ilustrativas discussões, que chegaram às portas do bisonho, de inte-

lectuais e historiadores a respeito da (in)"fidelidade" da minissérie da rede Globo, *O quinto dos infernos*, 2001, indignados com a forma pela qual se construiu a família real, sempre questionando os autores pela diferença entre os personagens e a "realidade" daqueles que os inspiraram. D. João não era assim, D. Pedro não era assim etc., o que mostra que a confusão entre "real" e ficção pode entrar pela porta dos fundos dos mais insuspeitos e culturalmente preparados espectadores.

- 34 No lado oposto, vale lembrar por exemplo do programa Linha Direta da Globo, que várias vezes fez os telespectadores denunciarem o ator que encenava como sendo o criminoso de quem se falava na história. Ou dos atores de novela que são xingados pelas ruas quando estão interpretando um personagem ruim e malvado.
- 35 Cf. Walter Benjamin, "A imagem de Proust", em *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, pp. 36-49.
- 36 Ver a esse respeito a discussão realizada em Menezes (1995).
- 37 Sempre encontro neste ponto a objeção de colegas cientistas sociais, das faculdades de cinema e de documentaristas que dizem que é claro que todo documentarista sabe que seu filme é um recorte e uma visão parcial do mundo e que não expressa nenhuma verdade. Para reforço de minha posição, cito apenas a entrevista de Vladimir Carvalho, documentarista assumido, publicada na *Revista de Cinema*, 16, agosto de 2001, pp. 74-75, que apresenta o esclarecedor título de "O documentário como *verdade*"(grifo meu), onde ele afirma que "a poesia do documentário é a verdade". Assim, mesmo que para alguns (que teimo em achar que não são muitos) esta parcialidade esteja sempre muito clara, esta matéria reforça a idéia de que para outros muitos, de jornalistas a cineastas, passando pelo público em geral, documentário é *sim* sinônimo de *verdade*.

## BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf. (s. d.), *A arte do cinema*. São Paulo, Martins Fontes.
- BARNOUW, Erik. (1993), *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York, Oxford University Press, 1993.
- BAZIN, André. (1985), *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Ed. du Cerf.

- BENJAMIN, Walter. (1986), *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense.
- BLANCPAIN, Marc & COUCHOUD, Jean-Paul. (1984), *La civilisation française*. Paris, Hachette.
- CARDOSO, Irene. (1995), "Foucault e a noção de acontecimento". *Tempo Social*, 7 (1-2): 53-66, São Paulo, out.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. (1995), *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- CARVALHO, Vladimir. (2001), Perfil publicado na *Revista de Cinema*, 16, ago., Ed. Krahô.
- DURKHEIM, Émile. (1970), "As regras do método sociológico", in Durkheim, *Os Pensadores*, São Paulo, Abril.
- \_\_\_\_\_. (1992), *O suicídio*. São Paulo, Martins Fontes.
- FOUCAULT, Michel. (1985), *História das sexualidades II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Graal.
- FRANCASTEL, Pierre. (1983), "Les mécanismes de l'illusion filmique", in \_\_\_\_\_. *L'image, la vision et l'imagination: de la peinture au cinéma*. Paris, Denöel/Gonthier, pp. 191-206.
- GAUTHIER, Guy. (1995), *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris, Nathan.
- GOMBRICH, E. (1986), *Arte e Ilusão*. São Paulo, Martins Fontes.
- HEUSCH, Luc de. (1962), *Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique et sociologique*. Unesco.
- KRACAUER, Siegfried. (1960), *Theory of film*. Oxford, Oxford University Press.
- MARX, Karl. (s. d.), *O capital*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, livro I, vol. 1.
- MENEZES, Paulo. (1995), "A questão do herói-sujeito em *cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho". *Tempo Social*, 6 (1-2): 107-126, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (1997), *A trama das imagens*. São Paulo, Edusp, 1997.
- \_\_\_\_\_. (2000), "Problematizando a 'representação': fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade", in Ramos; Mourão; Catani e Gatti (orgs.), *Estudos de cinema 2000 SOCINE*. Porto Alegre, Sulina, pp. 333-348.
- MORIN, Edgar. (1985), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Minuit.
- NEWHALL, Beaumont. (1964), *The history of photography*. Nova York, The Museum of Modern Art.
- NICHOLS, Bill. (1991), *Representing reality*. Bloomington, Indiana University Press.
- PIAULT, Marc Henri. (2000), *Anthropologie et cinéma*. Paris, Nathan.
- VERNANT, Jean-Pierre. (1973), "Figuração do invisível e categoria psicológica do 'duplo': o kolossós", in \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os Gregos*, São Paulo, Paz e Terra, pp. 303-316.
- WEBER, Max. (1981), *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo, Pioneira.
- XAVIER, Ismail. (1984), *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra.

**REPRESENTIFICAÇÃO: AS RELAÇÕES (IM)POSSÍVEIS ENTRE CINEMA DOCUMENTAL E CONHECIMENTO**

Paulo Menezes

**Palavras-chave**

Documentário; Filme sociológico; Filme etnográfico; Representificação; Cinema documental.

Este artigo discute o surgimento do cinema documental por meio da análise de suas variantes originais - o documentário, o documentário social e o filme etnográfico - em suas relações com as possibilidades que oferecem de conhecimento, ou acesso ao conhecimento, da realidade social a partir de seus fundamentos positivistas. Discute também o papel da "ficção" e da encenação do "real" nesses filmes, e questiona suas potencialidades epistemológicas ao investigar que tipo de informação essas imagens propõem. Por fim, o autor propõe a *representificação* como um conceito que supera os problemas e as inconsistências de noções comumente utilizadas para a análise da relação entre imagem e real - reprodução, representação e duplo - ao recuperar o caráter construtivo essencial do discurso cinematográfico documental, ressaltando-se como significativa a relação entre imagem e espectador.

**REPRESENTIFICATION: THE (IM)POSSIBLE RELATIONSHIP BETWEEN DOCUMENTAL CINEMA AND KNOWLEDGE**

Paulo Menezes

**Key words**

Documentary, Sociological movie; Ethnographic movie; "Representification;" Documental movie.

This article discusses the appearance of the documental cinema by means of analyzing its original variants - the documentary, the social documentary, and the ethnographic movie - in their relationships with the knowledge possibilities they offer, or the access to knowledge, of the social reality from their positivist foundations. It also discusses the role of "fiction" and the staging of the "real" in such movies. Questioning their epistemological potentialities while investigating what kind of information those images propose. Finally, the author proposes the "representification" as a concept that overcomes both the problems and the notions commonly used to analyze the relationship between imagery and reality - reproduction, performance and double - as it recovers the documental cinematographic discourse essential building character, regarding as significant the relationship between image and spectator.

**REPRÉSENTIFICATION: LES RAPPORTS (IM)POSSIBLES ENTRE LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET LE SAVOIR**

Paulo Menezes

**Mots-clés**

Documentaire; Film sociologique; Film ethnographique; Représentification; Cinéma documentaire.

Cet article discute l'apparition du cinéma documentaire à travers l'analyse de ses variantes originales - le documentaire, le documentaire social et le film ethnographique - dans ses relations avec les possibilités qu'ils offrent de savoir, ou d'accès au savoir, de la réalité sociale à partir de ses fondements positivistes. L'auteur aborde également le rôle de la "fiction" et de la mise en scène du "réel" dans ces films, et questionne ses potentialités épistémologiques en recherchant quel type d'information ces images proposent. Finalement, l'auteur propose la *représentification* en tant que concept qui surpasse les problèmes et les inconsistances de notions habituellement employées pour l'analyse de la relation entre l'image et le réel - reproduction, représentation et double - en récupérant le caractère constructif essentiel du discours cinématographique documentaire, mettant en avant la relation significative entre l'image et le spectateur.