

FILME DOCUMENTÁRIO, LEITURA DOCUMENTARISANTE¹

O texto gira em torno do problema das relações entre cinema documentário e cinema de ficção.

Refletir sobre as relações entre cinema e realidade não é distinguir o espaço do documentário daquele da ficção, de uma forma tal que a oposição ao filme de ficção seja o critério de definição privilegiado do filme documentário (na nota de página citam-se algumas definições de documentário, todas estabelecendo-se na oposição ao filme de ficção).

O que se coloca em destaque nessa análise são as dificuldades insuperáveis com que a gente se debate quando tenta precisar essa oposição.

Alguns autores ressaltam assim esse tipo de “banalidade” (G. Gauthier): o documentário não tem o privilégio de referir-se à realidade. A filmagem em exterior faz de todo western um documentário sobre as paisagens que lhe servem de cenário (e dá outros exemplos: através dos filmes de índios, os *westerns*, os policiais, os filmes de karettê, os africanos aprendem como se vestem as pessoas de outros países...).

Todo filme de ficção pode então ser considerado, sob um certo ponto de vista, como um filme documentário (a nota 2 reforça essa idéia).

Entretanto, o problema se complica quando se descobre que é possível se sustentar de maneira legítima o inverso (ou seja, que o filme documentário é também um filme de ficção): naquele ponto em que “o filme industrial, o filme científico, como o documentário, caem sob a lei que deseja que por sua matéria de expressão (imagem em movimento, som) todo filme *irrealize* aquilo que representa”, “todo filme é um filme de ficção” (a nota 3 esclarece, citando a *Estética do filme*, de Jacques Aumont: a expressão “todo filme é um filme de ficção” provém de Christian Metz: *Le signifiant imaginaire*).

A própria noção de referência à realidade se dificulta: ela se restringe a definir aquilo que se pode entender por realidade e se engaja no delicado debate filosófico entre Real e Imaginário, do Verdadeiro e do Falso (a análise de *Moi, un noir* por M. Scheinfeigel testemunha a precariedade dessa distinção), em uma interrogação sobre “a honestidade, a coragem, a profundidade” do trabalho do cineasta (P. Warren: “La technique n’est pas innocente), sobre o valor dos modelos de realidade convocados (conferir G. Tettetini e G. Combes a propósito de Flaherty) ou mais radicalmente ainda sobre o estatuto mesmo do visto (do olhar).

A conclusão que, em geral, se tira dessas questões é que “é possível se questionar a existência de um gênero documentário”, raros são os autores que não se colocam essa questão insistindo sobre a falta de critérios “susceptíveis de constituir o documentário em gênero” (A.

¹ Tradução (incipiente) por Samuel Paiva, de ODIN, Roger. *Film documentaire, lecture documentarissante*, in: ODIN, R e LYANT, J. C. (ed.): *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277, texto para seminário do curso *Documentário: Fronteiras e Tradições*, prof. Henri Gervaiseau, ECA-USP,

Gardies, M. Marie), sobre “a fragilidade de uma tal categorização” (G. Marsolais) e também sobre sua inutilidade (J.-L. Leutrat).

A posição que nós queremos defender aqui é um pouco diferente. Tomando o ato da existência, no **espaço da leitura dos filmes** [grifo do autor], de uma leitura documentária ou, mais exatamente (que nos perdoe a indignidade do neologismo), de **uma leitura documentaricante** – quer dizer, uma leitura capaz de tratar todo filme como documento – nós tentaremos, em um primeiro tempo, caracterizar essa leitura, depois efetuaremos um certo número de considerações sobre seu funcionamento, para chegar, enfim, aos critérios distintivos dos filmes documentários eles mesmos, porque nós persistimos em pensar que existe um conjunto de filmes que se exhibe, que se mostra como documentário (todo problema consistindo precisamente em estudar como se efetua essa exibição).

1. Leitura documentaricante vs leitura fictivizante

Para caracterizar a leitura documentaricante, parece-nos operatório proceder por oposição à leitura fictivizante (na nota 6 o autor justifica sua opção por fictivizante, em lugar de ficcionalizante), todo filme podendo ser submetido por seu “leitor” a uma ou outra de suas leituras (na nota 8 há referência a “leitura estetizante”, característica do campo artístico).

1.1 – Primeiro *approach*

A única solução para se evitar recair nas aporias precedentes é nos estabelecermos, não sobre a realidade ou a não-realidade do representado, mas sobre a imagem que o leitor se faz do Enunciador (por enquanto, nos definiremos – de uma forma um tanto vaga, depois se verá por que – o Enunciador como aquele que é observado na origem da comunicação filmica). Essa maneira de abordar o problema não é nova.

É assim que um certo número de teóricos pertencentes e/ou inspirados na Lingüística alemã propuseram caracterizar o espaço literário (a literalidade ?) pelo modo como o leitor contrói a imagem do autor: o leitor de um texto literário “espera que o autor tenha fictivizado seu papel, que suas asserções não devem então ser tomadas como afirmações segundo sua verdade na semântica referencial” (a nota 9 se refere a Siegfried J. Schmidt).

Pouco importa, para nossa proposição, que S.J. Schmidt assimile aqui indevidamente “literalidade” (litterarité) e “fictividade” (fictivité). Nessa perspectiva, poderia se considerar em seguida uma sugestão de K. Hamburger (que empresta essa dupla de conceitos de K. Bühler), para definir as leituras fictivizantes e documentaricantes pela seguinte dicotomia:

Leitura fictivisante	Leitura documentarizante
O leitor constrói um eu-origem fictivo	O leitor constrói um eu-origem real

Esse sistema de oposições não é, entretanto, para nós, totalmente satisfatório.

1.2 – Segundo *approach*

Parece-nos, com efeito, que o que constitui a leitura fictivisante não é tanto a construção de um “eu-origem fictivo” mas, mais radicalmente, a recusa pelo leitor de construir um “eu-origem”.

Partindo dessa constatação, poderia ser tentador deduzir que a leitura fictivisante se remete à enunciação “histórica” de Benveniste: “Ninguém fala aqui, os fatos parecem se reportar a eles mesmos”. É necessário observar, entretanto, que aquilo que Benveniste denomina enunciação “histórica” não é do mesmo nível daquilo que nos interessa, ou seja, a ausência de uma construção de um “eu-origem”. M. Colin o nota da seguinte maneira: “nada parece justificar a utilização das noções de Benveniste aqui”. A “falta” enunciativa de que falamos tem, com efeito, a propriedade de poder se manifestar mesmo quando o texto funciona com uma estrutura da enunciação marcada (textos em primeira pessoa), mesmo quando o texto pertence à categoria do discurso (a nota 13 explica que, para Benveniste, o discurso se opõe à história). É que aquilo que é visado pela oposição história vs discurso são as **enunciações enunciadas**; enquanto que a oposição que nós tentamos definir concerne ao próprio **fazer enunciativo**, um fazer enunciativo que é justamente posto, no quadro da leitura fictivisante, como falta ($E = 0$).

(Apresenta-se, então, uma “árvore” que tem a vantagem de manifestar claramente a hierarquização dos níveis enunciativos considerados.)

Notar-se-á que, segundo essa descrição, a oposição “história” vs “discurso” é um efeito do Texto (a oposição se coloca através das marcas inscritas no enunciado), enquanto que a oposição leitura fictivisante vs leitura documentarizante é um efeito do posicionamento do leitor face ao filme, o resultado de uma operação externa ao filme: uma operação estritamente pragmática.

Encontra-se aqui aquilo que nós tentamos mostrar: a necessidade de colocar a pragmática no posto de comando da análise, porque é ela que rege, em primeira instância, o modo de leitura face a um filme.

1.3 – Terceiro *approach*

Convém agora precisar aquilo que se coloca como base da noção do “eu-origem real”.

Para isso, poder-se-ia recorrer à noção de “enunciação séria” tal qual foi definida por J. Searle em seu artigo sobre “O Estatuto Lógico do Discurso da Ficção” (diz-se que essa definição se estabelece sobre o ato ilocutório da asserção), mas as condições postas para caracterizar o ato de assertar (afirmar) nos parece bastante restritivas para poder ser aplicadas à leitura documentarizante.

Dois pontos nos parecem essencialmente problemáticos.

Em sua definição de asserção, Searle faz intervir noções de verdade e sinceridade (regras 1 e 4). Ora, é certo que um filme permanece um documentário mesmo se se coloca sobre ele um julgamento negativo no que concerne à verdade do representado e à sinceridade de seu autor; mesmo se aquilo que ele diz é falso ou mentiroso. Todo documentário não é, além disso, de uma certa forma, segundo a bela fórmula de Agnès Varda, um “docu-mentiroso”?

Mas há mais; a definição de “enunciação séria” proposta por J. Searle se estabelece explicitamente sobre a pressuposição de uma certa intenção, da parte do autor de enunciar; ora, o recurso a essa pressuposição nos parece duplamente inútil.

De uma parte, porque o filme pode ser lido como um “documento” sem que o leitor pressuponha a equivalência entre Enunciador e “autor”; é o caso, por exemplo, de quando o leitor decide ler um filme como um reflexo da sociedade na qual ele foi produzido. Não é necessário então reduzir o Enunciador de um filme a seu “autor” (em se admitindo que se possa atribuir um conteúdo preciso à noção de “autor” no cinema).

De outra parte, porque um filme pode ser lido como um “documento” sem que o leitor pressuponha qualquer “intenção documentária” por parte do Enunciador. Poder-se-ia contentar-se aqui de remeter ao exemplo precedente; mas, mais geralmente, é possível dizer que é o caso cada vez que a leitura se efetua em termos de índices e não em termos de sinais (na nota 18 explica-se a diferença: índices são signos não-intencionais e sinais são signos intencionais) – é evidentemente o que se passa quando o leitor toma o filme como revelador da personalidade profunda de seu realizador (= tipo leitura psicanalítica).

Nessa condições, como se vê, a noção do “eu-origem real” torna-se um tanto inadequada. Essa noção deixa claro que existe uma transação com um Sujeito funcionando sobre o modo de intencionalidade, quer dizer, de uma pessoa.

De fato, o único critério que nos parece dever ser mantido para caracterizar aquilo que advém na hora de pôr em ação (mise en oeuvre) a leitura documentarizante é que o leitor constrói a imagem do Enunciador, pressupondo a realidade desse Enunciador.

Uma tal especificação da leitura documentarizante permite compreender porque mesmo “um objeto irreal não obscurece o caráter de realidade do enunciado”, porque um leitor, mesmo consciente do caráter mais ou menos fantasioso das reconstituições e antecipações de Jean Painlevé em *Voyage dans le ciel* e em *Notre planète la terre*, não deixa de considerar, para tanto, esses dois filmes como “filmes científicos”, filmes científicos discutíveis cientificamente falando, filmes científicos de fato (filmes que pertencem ao “gênero” científico); porque *O homem de Aran* continua sendo lido como documentário “mesmo se não se ignora nada das liberdades de R. Flaherty com a realidade da vida cotidiana dos pescadores-cultivadores dessa ilha (conf. o artigo de Georges Combes: “Le Cinéma d’Aran”).

Assim, o que estabelece a leitura documentarizante é a realidade pressuposta do Enunciador.

Então, o sistema de oposições entre leitura fictivizante e leitura documentarizante formular-se-á da seguinte maneira:

Leitura fictivizante	Leitura documentarizante
O leitor recusa a construção de um “eu-origem”	O leitor constrói um Enunciador pressuposto real

2. Funcionamento da leitura documentarizante

Tentando definir o que estabelece a leitura documentarizante, nós podemos de agora em diante nos interrogar sobre suas modalidades de funcionamento.

2.1 – Os níveis de funcionamento da leitura documentarizante.

A lingüística da enunciação nos ensina que “quando interpretamos um enunciado” somos levados a reconhecer que ele exprime “uma pluralidade de vozes”, que toda enunciação é, em graus diversos, “polifônica” (a expressão é de O. Ducrot).

Essa concepção plural de enunciação é capital para nossa proposição; só ela permite compreender como a leitura documentarizante pode se aplicar:

- a) a um filme de ficção: para isso é suficiente, por exemplo, que o leitor, recusando-se a construir um Enunciador para a história contada, decida considerar o cenário que lhe é dado ver como um Enunciador real (como os cenários naturais);
- b) a diferentes níveis de um mesmo filme (que seja ou não um documentário). Esse ponto requer um tanto de atenção.

Existe diferentes modos de pôr em ação (mettre en oeuvre) a leitura documentarizante; de fato, há tantos modos de fazer funcionar a leitura documentarizante quantos há de possibilidades de construir, diante de um filme, Enunciadores reais.

Enumeramos algumas dessas possibilidades.

1) O leitor pode tomar a **câmera** como Enunciador real. Nessa perspectiva, tudo que se encontra diante da câmera (cenário, figurino, personagem, etc.) torna-se objeto da leitura documentarizante. [o autor cita como exemplo Kracauer, para quem o cinema “é equipado para gravar e revelar a realidade física...”]

2) O leitor pode tomar o **cinema** como Enunciador real. É bem evidente que é esse tipo de leitura que interessa aos teóricos (historiadores, semiólogos) do cinema.

3) O leitor pode tomar a **Sociedade** na qual o filme é produzido como Enunciador real. Aqui se reconhecem a leitura histórica (à la Marc Ferro) e a leitura sociológica (à la Pierre Sorlin).

4) O leitor pode tomar o **cameraman** (o fotógrafo) como enunciador real. É o caso típico de filme de reportagem. O pressuposto do leitor, nesse caso, é de que o câmera se encontra no local onde os fatos acontecem.

5) O leitor pode tomar o **realizador** do filme como Enunciador real. Trata-se da leitura cinéfila, que faz de todo filme um documento sobre seu “autor” ou ainda da leitura psicanalítica, a que já se fez alusão.

6) O leitor pode tomar o **responsável pelo discurso** do filme como Enunciador real. Esse responsável não se confunde com o realizador. Em um filme pedagógico, por exemplo, a realização é assegurada por um profissional de cinema, mas a responsabilidade do discurso é do professor, do pesquisador ou do especialista que se exprime no filme.

Poder-se-ia continuar a lista uma vez que são tantas as possibilidades de construir um Enunciador real; não há uma leitura mas leituras documentarizantes.

2.2 – Condução (portée) da leitura documentarizante.

A leitura documentarizante pode dizer respeito a um trecho mais ou menos importante do filme considerado.

Sobre o eixo sintagmático temporal, primeiramente, a leitura documentarizante pode afetar exclusivamente um fragmento de filme.

Sobre o eixo sintagmático tópico, em seguida, quer dizer, sobre o eixo das simultaneidades, ele será concernente com aquilo que o leitor construirá, um ou mais

Enunciadores reais, um ou mais estratos de filme: de uma forma tal que um mesmo movimento documentarizante possa tomar, de uma vez, como Enunciadores reais, a Sociedade, o câmara, o realizador e o responsável pelo discurso do filme.

Enfim, nada impede que a leitura documentarizante funcione de forma descontínua, tanto em um nível como em outro; tanto de modo prolongado como de modo extremamente pontual.

De fato, a flexibilidade preside a manifestação e a combinatória das diferentes formas de leituras documentarizantes.

Tudo isso nos leva a interrogar as modalidades de produção dessas leituras.

2.3 – Modalidades de produção da leitura documentarizante.

Devem-se distinguir dois grandes blocos de produção:

- a produção individual,
- a produção institucional.

2.3.1 – A produção individual

Todo leitor tem a possibilidade, não importa em que momento do filme, de se ligar na leitura documentarizante. Sublinhamos, entretanto, que essa operação não pode sempre se efetuar em qualquer nível: o filme tem, com efeito, o poder de interditar certos níveis; é assim que a exibição, nos créditos, da participação dos atores bloqueia a possibilidade de se construir personagens como Enunciadores reais. Convém, entretanto, insistir sobre o fato de que um filme não tem jamais o poder de bloquear totalmente a leitura documentarizante; a qual pode sempre ao menos operar (mesmo no caso de filmes experimentais abstratos) no nível de construção da câmara e/ou do cinema, como Enunciadores reais.

2.3.2 – A produção institucional

Existe um grande número de instituições que programam a leitura documentarizante dos filmes. Como prova, é suficiente reportar a enumeração que nós apresentamos das diferentes possibilidades de produção de um Enunciador real: a quase totalidade das leituras observadas remetem a uma instrução (consigne) de tipo institucional: instrução (consigne) da instituição pedagógica, da instituição histórica, sociológica ou psicanalítica, instrução (consigne) da instituição história do cinema ou análise de filmes...

Bem evidentemente, o espectador “em carne e osso” tem sempre a possibilidade de recusar a instrução (consigne) institucional a qual ele é submetido (ele pode, por exemplo, se encaminhar

para a leitura fictivisante ainda que a *instrução* seja analisar o filme, mas isso o mais freqüentemente (não sempre, claro) para recair sob o golpe de uma outra instrução institucional: a leitura fictivisante é assim o resultado da aplicação da instrução da instituição cinematográfica dominante, instrução que de tal modo interiorizamos que nós temos o grande mal de modificar logo que nos encontramos face a um filme que demanda ser lido segundo outro modo de leitura (leitura documentarizante ou outra). Esse último ponto, que pressupõe a existência de filmes demandando ser lidos segundo um modo de leitura determinada, nos conduz naturalmente a tentar precisar como se efetua, nesses próprios filmes, a exibição documentarizante, isso quer dizer voltar à definição de conjunto documentário (ensemble documentaire).

NB: Perceber-se-á que nós falamos de conjunto documentário e não de gênero documentário; é que a noção de gênero nos parece ser de um nível inferior à distinção que nós tentamos colocar aqui: com efeito, da mesma forma como existe gêneros no conjunto de filmes de ficção (western, policial, comédia musical, etc.) existe gêneros no conjunto documentário: filmes etnográficos, filmes industriais, filmes científicos, etc.

3. O conjunto documentário (L'ensemble documentaire)

Nós dizemos que um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a instrução (consigne) de pôr em ação (mettre en oeuvre) a leitura documentarizante: quando ele programa a leitura documentarizante. Essa instrução pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico.

3.1 – O crédito como instrução de leitura documentarizante.

Vamos enumerar alguns casos:

- presença de uma legenda (carton) indicando claramente que se trata de um documentário: “uma reportagem de...”, “uma enquete filmada...”;
- presença de uma legenda (carton) designando uma estrutura de produção especializada em filme documentário: “L’OFRATEME présente...”;
- ausência de nomes de atores (nos créditos);
- forma do título: títulos como *Notre planète la terre* (Painlevé), *Le tonnelier*, *Le charron* (Rouquier), *Bücherons de la Manouane* (Lamothe) anunciam sem ambigüidade um documentário;
- ausência de crédito (essa marca por ausência evidencia um fraco nível de elaboração do texto fílmico proposto; o filme se mostra como não sendo nem uma obra e nem mesmo uma

mensagem: é um simples documento; essa figura, presente nos filmes de família, encontra-se igualmente em certos filmes médicos, etnográficos, etc.

3.2 – As instruções textuais.

Um fato é certo: “um espectador – que entrasse de olhos fechados em uma sala onde se projetasse um filme sobre o qual ele jamais ouviu falar – depois de alguns minutos compreende logo que se trata de um filme de ficção ou de um documentário”, e isso mesmo que ele não tenha visto os créditos.

Existe então figuras estilísticas típicas do documentário.

F. Pelletier tem entretanto razão de sublinhar que não são tanto as figuras estilísticas, elas mesmas, que atuam no papel de instrução – “tomadas individualmente” elas são “idênticas em cada domínio” – mas certos “agenciamentos estilísticos”, uma combinatória, uma estrutura de figuras.

É provável, além disso, que existam diferentes estruturas estilísticas susceptíveis de produzir uma leitura documentarizante.

Vamos esboçar rapidamente a análise de dois desses subconjuntos estilísticos:

- o subconjunto de filmes pedagógicos,
- e o subconjunto de filmes de reportagem.

3.2.1 – O sistema estilístico do subconjunto **filmes pedagógicos**.

Foi descrito por G. Jacquinet em *Image et pédagogie*. Lembremos as figuras essenciais:

- aparição na tela daquele que fala (o professor ou o especialista);
- remissão direta do detentor do saber ao leitor ou a seu entrevistador;
- estruturação abstrata do representado pelo discurso,

comentário do tipo explicativo,

utilização de esquemas ou gráficos.

3.2.2 – O sistema estilístico do subconjunto **filme de reportagem**.

Os filmes de Raymond Depardon (*Reporters, Numéro zéro, Faits divers*) são exemplares desse subconjunto; eles podem servir de *corpus* de referência para a observação desse sistema estilístico.

As figuras seguintes podem ser consideradas:

- no nível da imagem: flou (foco embaçado), tremulação da imagem (bougé), travellings aos solavancos, golpes de zoom, rupturas brutais no desenvolvimento dos planos e no encadeamento das seqüências, longos planos-sequência, iluminação deficiente, grão da película;
- no nível do som: timbre específico do som direto (por oposição ao som de estúdio: ausência de ressonância), barulho, estrutura lingüística da palavra “viva”... (esse nível não é, evidentemente, sempre presente nos filmes de reportagem, pois existem os filmes mudos)
- no nível da imagem e/ou do som: direcionamento para o cameraman (as pessoas filmadas olham para o câmara, interpelam-no...)

É significativo que seja precisamente esse conjunto de figuras que se encontra nos filmes de ficção que pretendem produzir uma ilusão de filmes de reportagem (que desejam produzir um “efeito reportagem”): *Punishment Park*, de P. Watkins; *L’Ambassade*, de Ch. Marker; *Zelig*, de Woody Allen... A função desse conjunto de figuras é clara: marcar na própria estrutura do filme a existência real do cameraman; fazer o espectador saber que o cameraman é tomado como Enunciador real. As figuras citadas evidenciam, notadamente, a dificuldade que teve o cameraman ao filmar nas condições em que se encontrava, de seu engajamento físico no evento...

Notar-se-á como sintomático desse subconjunto que a Ninfa de Ouro que premiou a melhor reportagem do Festival de Monte Carlo foi atribuída, em 1983, a um filme que inscreve sobre a película a morte de seu cameraman: Jean Lugo – *4 juin 1982, Beyrouth, la mort d’un cameraman*.

Observação: subconjuntos vs gêneros.

Os subconjuntos dos quais acabamos de falar, e que se definem em termos de sistemas estilísticos, não devem ser confundidos com os gêneros documentários, definidos em termos de conteúdos e/ou de imposições (contraintes) pragmáticas.

É assim que o subconjunto que nós denominamos “reportagem” engloba documentários pertencentes a gêneros bem diferentes: documentários etnográficos, filmes de atualidade, reportagens de guerra, filmes de família... Nada, com efeito, distingue, por exemplo, no nível estilístico, os filmes de família de outros tipos de reportagem; a diferença não está nem mesmo no nível dos conteúdos veiculados (de fato, encontra-se de quase tudo nos filmes de família), mas nas condições pragmáticas particulares: a leitura dos filmes de família se faz por referência a uma diegese anterior ao filme (as lembranças do vivido). Só igualmente um critério pragmático permite estabelecer a especificidade do gênero “atualidade” no interior do subconjunto “reportagem”: os filmes de atualidades referem-se a acontecimentos recentes (o pior da semana que se vai). Reciprocamente, todos os filmes de um mesmo gênero não pertencem obrigatoriamente ao mesmo subconjunto estilístico: certos documentários etnográficos não se apresentam como “reportagens”, mas como “filmes pedagógicos”.

A relação subconjunto/gênero constitui então um caso típico de classificação cruzada.

3.3 – O funcionamento da instrução documentarizante.

Como para a leitura documentarizante produzida de modo externo ao filme, a instrução documentarizante inscrita na estrutura do filme pode dizer respeito tão somente a certos níveis de funcionamento do filme.

Nos filmes documentários de reconstituição (ex. *Le Grand Méliès*, de G. Franju; *Lumière et l'invention du cinématographe*, de P. Paviot), os créditos nos convidam a não considerar como Enunciadores reais os atores de fato, mas o responsável pelo discurso, aquele que garante a autenticidade dos eventos relatados e das palavras pronunciadas.

A instrução documentarizante dada pelo filme pode então ser mais ou menos seletiva.

Existem assim uma **escala (échelle) documentária e níveis de “documentaridade”**, avaliáveis em termos de número de níveis convocados para a construção do Enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são mais documentários que outros.

Existem também filmes **híbridos**, na interseção de dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (ex. *Lettres de Somalie*, de F. Mitterrand).

Enfim, existem filmes ambíguos, que não oferecem de forma clara as instruções a seus leitores (que não permitem determinar com certeza quando convém funcionar de modo documentário ou de modo ficcional) – exemplo: *La pyramide humaine*, de J. Rouch, *Shadows*, de J. Cassavetes –, assim como filmes enganadores (trompeurs) que pegam os leitores na rede, na armadilha (piège), de sua competência textual: *L'Ambassade*, de Ch. Marker, será lido como uma reportagem até o último plano do filme, que revela que a ação se passa em Paris e remete ao fictivo tudo que vinha de outro olhar.

4 – Dois tipos de conclusão podem ser tiradas desse breve estudo:

- uma diretamente ligada ao objeto deste artigo;
- outra, de sentido mais geral.

4.1 – Quatro grandes modos de produção da leitura documentarizante foram postos em evidência:

- dois, externos ao filme:
 - # a produção pelo leitor,
 - # e a produção pelas instituições sobre as quais se desenrola a leitura do filme;
- dois, internos ao filme

a produção pelo crédito

e a produção pelo sistema estilístico do filme

A distinção entre instruções externas e instruções internas é particularmente importante: ela permite explicar a instituição de espectadores que dividem o campo cinematográfico em conjuntos e reconhecem a existência de um campo documentário e faz com que todo filme seja susceptível de ser lido como um documentário.

Quando colocados em evidência os diferentes níveis de leitura, definidos em termos de modalidade de construção do Enunciador, ela (a modalidade?) se dá conta da diversidade de leituras que podem ser produzidas no quadro da leitura documentarizante.

4.2 – Mais genericamente, todo ato de leitura aparece à luz daquilo que foi definido como uma **operação** que põe em ação **um sistema interativo de três actantes**:

- **um filme**, que demanda, mais ou menos instantaneamente, mais ou menos explicitamente, ser lido segundo tal ou qual modo de leitura;
- **uma instituição**, que programa de um modo mais ou menos impositivo (contraignante) tal ou qual modo de leitura;
- e **um leitor**, que reage à sua maneira às solicitações e às instruções das duas outras instâncias.

Não é necessário que as relações entre esses três actantes seja sempre de natureza pacífica: um filme pode ser rejeitado pela instituição na qual é projetado (na nota 33 o autor se remete a um texto dele mesmo no qual explica essa questão), o leitor pode recusar-se a exercer o papel que lhe é demandado pelo filme ou não se dá conta das determinações que a instituição faz pesar sobre si; da mesma forma seria falso acreditar que essas relações permanecem estáveis ao longo da leitura de um filme...

Confrontado com esse jogo tripartite, o teórico está (sans prise) diante de reações individuais e imprevisíveis dos leitores; em contrapartida, ele pode se colocar como tarefa descrever as diferentes formas de instruções institucionais que intervêm no campo cinematográfico, assim como suas inscrições no próprio sistema do filme (a demanda de tal ou qual modo de leitura manifestada por um filme reflete, com efeito, a instrução institucional que funcionou no espaço da realização). Um tal estudo, que nós sugerimos denominar “semio-pragmático”, acaba de começar... ele deveria permitir o reconhecimento da heterogeneidade, da complexidade e da estruturação do campo cinematográfico em seu conjunto.

XXXXXXXX

12