

da im

SBD-FFLCH-USP



299373

Paulo Menezes

## **O Cinema Documental como Representificação Verdades e mentiras nas rela- ções (im)possíveis entre repre- sentação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento<sup>1</sup>**

É ainda recente o campo analítico do que se poderia denominar uma sociologia do cinema. Independentemente do ponto de partida teórico que se tome<sup>2</sup>, duas possibilidades de análise colocam-se de imediato como referenciais ou como uma espécie de divisor de águas interpretativo a instigar a capacidade e a perspicácia analítica do pesquisador.

Na primeira delas, privilegia-se o modo de produção e reprodução dos filmes, centrando-se a análise, portanto, no que se convencionou chamar de a indústria cine-

1. Este texto tem por base comunicações apresentadas no IV e no V Encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine) realizados em Florianópolis, UFSC, de 8 a 11 de novembro de 2000 e em Porto Alegre, PUC/RS, de 7 a 10 de novembro de 2001. Uma versão inicial da primeira parte deste trabalho está publicada com o título de "Problematizando a 'Representação': Fundamentos Sociológicos da Relação entre Cinema, Real e Sociedade", em F. Ramos, D. Mourão, A. Catani e J. Gatti (orgs.), *Estudos de Cinema 2000 Socine*, 2001, pp. 333-348. A primeira versão da segunda parte foi publicada com o título de "Representificação: As Relações (Im)possíveis entre Cinema Documental e Conhecimento", na *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 51, 2003, pp. 87-97. Esta é a versão completa tal como concebida originalmente. Agradeço à Fapesp e ao CNPq pelo apoio para a realização desta pesquisa.

2. Veremos que autores que se utilizam da teoria dialética, da compreensiva e da positivista posicionam-se em ambas as abordagens metodológicas.

matográfica. Modelo de pesquisa que, como não poderia deixar de ser, baseia-se sobretudo na investigação do pólo de produção de filmes cinematográficos que mais se aproximaria do modo de produção industrial em sua forma e conteúdo, a produção em série e a reprodução do capital, respectivamente. É evidente que um paradigma elaborado com esses pressupostos tornar-se-ia mais operacional, evidentemente, se seu objeto fosse de fato concebido como uma indústria, por sua efetividade ou por sua ausência. Como análise exemplar do primeiro caso, temos sem dúvida o livro de I.C. Jarvie, *Sociologia del Cine* (1974), ampla e detalhada investigação das estruturas e funcionamento da indústria cinematográfica hollywoodiana e da criação de seus gêneros principais: o *western*, o gângster e o musical. Podemos pensar aqui, também, no livro de Maria Rita Galvão, *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*, que, guardadas as devidas proporções, estuda a constituição da Vera Cruz a partir de pressupostos bastante semelhantes<sup>3</sup>. Pensar a arte e o cinema como expressão de um processo de reprodução do capital que, no limite, a determina, faz Arnold Hauser (1982; 1985) também se aproximar dessa perspectiva<sup>4</sup>.

Na segunda perspectiva a análise propriamente fílmica coloca-se em primeiro plano, transformando as imagens do filme no material analítico primordial, do qual devem decorrer as interpretações e as proposições significativas sobre a construção do filme como parte da constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade concebe-se visualmente. Esta realidade não existiria em outro lugar, não seria mero reflexo das condições de existência, não seria "jamais o substituto"<sup>5</sup>, nem o equivalente de outra coisa qualquer, pois existem informações que só lá estão, que só nelas podem ser encontradas. Expressiria, portanto, valores, relações, concepções que só existem e se expressam nela. Portanto, seria uma dimensão e não apenas um reflexo de um processo social. Estariam próximos desta acepção autores como Francastel, Gombrich, Anrié Goldman e John Berger, entre outros. Nesta direção, dois outros caminhos analíticos se abrem como possibilidades para a investigação: o primeiro deles, que poderemos em uma primeira aproximação chamar de dialógica, tenderia a analisar a mensagem mais explícita do filme<sup>6</sup>, estruturada por

3. Não pretendo repetir aqui a fundamentação desta proposição, desenvolvida em outro artigo, "Imagens do(n) Brasil - A Nação Vera Cruz", publicado em *Estudos de Cinema - Socine II e III*, São Paulo, Annablume, 2000.

4. O caso de Pierre Sorlin é mais interessante pois ele, em seu *Sociologie du cinéma* (1977), começa por esta perspectiva para, do meio para o fim do livro, terminar com uma análise fílmica que o aproximaria mais do outro pólo que discutirei adiante.

5. Cf. Francastel, 1982, p. 5.

6. O que poderia ser pensado como uma espécie de conteúdo "empobrecido" da obra.

meio de seus diálogos e que, em um caso limite, poderia tornar-se uma análise detalhada de seu roteiro, buscando responder a questão de sobre “o quê”alaria o filme. A segunda, mais complexa, tenderia a investigar este mesmo “o quê”, mas neste caso indissoluvelmente ligado ao “como”, partindo do pressuposto de que a maneira pela qual se articulam como imagens uma determinada proposição é fundamental para o tipo de sentido que ela vai transmitir. Assim, o que se expressaria por meio das imagens de um filme estaria muito mais ligado à articulação dos vários momentos<sup>7</sup> diferenciados que teceriam o seu sentido – a imagem, os diálogos, o som<sup>8</sup> –, constituindo-se por meio deles a história propriamente dita, amarrada a um certo tipo específico de narrativa.

Jean-Claude Carrière aponta dois problemas cruciais para todo pensamento social em geral, e sociológico em particular, que se pretenda analítico em relação às imagens produzidas pelo cinema:

1. “A verdade não é sempre convincente. O cinema, que tão freqüentemente se aventura pelo irreal, constantemente renuncia a uma realidade que considera difícil demais de ser engolida” (1995, p. 87). O cinema, portanto, não filma a realidade “como ela é”, pois esta “realidade” muitas vezes ao ser filmada aparece na tela como inverossímil. A relação entre coisa, imagem da coisa e olhos do espectador não é tão simples como poderia parecer à primeira vista.

2. Nos anos de 1970, na Argélia, foi realizado um documentário por médicos e cineastas sobre uma doença dos olhos, o tracoma, transmitido por um certo tipo de mosca muito freqüente na região, que aparecia em *close* inúmeras vezes durante o filme. Ao se passar o filme para os habitantes das aldeias, qual não foi o espanto de seus realizadores ao constatarem que aquelas pessoas diziam que aquele filme nada tinha a ver com eles. Questionados pelos médicos, que diziam que todos eles possuíam tracoma, a resposta singela dos aldeões era precisa e direta: “mas nós não temos moscas deste tamanho!” (1995, p. 54).

7. Lembremo-nos de que a noção de momento foi articulada por Marx para superar a noção de fase, que estaria por demais comprometida com a idéia de sucessão. Visava também a quebrar a rigidez de se pensar a noção de processo como uma articulação de inúmeras unidades autônomas em si mesmas. Assim, o processo de reprodução do capital seria a articulação de vários momentos diferenciados, expressos nos processos de produção, distribuição, circulação e consumo, passíveis de serem separados analiticamente mas absolutamente imbricados na realidade concreta. Cf. Marx, *O Capital*, livro I, capítulo VI (inédito), 1978.

Uma outra ilustração para a mesma proposição é oferecida por um filme de Jean Rouch, que retrata a caça aos hipopótamos em uma região perto do rio Niger, na África. Rouch teve até mesmo o cuidado de gravar as músicas que utilizaria na trilha sonora na própria aldeia dos caçadores, realizada e executada por eles mesmos. Quando de sua projeção na aldeia, não houve por parte de seus habitantes nenhuma reação como aquela criada pelas moscas do filme anterior. Nada apareceu que questionasse a sua verossimilhança e os aldeões mostraram-se bastante entusiasmados com o resultado. Apesar disso, alguns deles faziam uma pequena observação: a música estava errada. Ao espanto de Rouch, que dizia ter gravado aquela música ali mesmo no meio deles, na aldeia, eles respondiam que isso era verdade, que eles a reconheciam. Mas o seu lugar estava errado: se eles tocassem aquela música como estava no filme, no meio de uma caçada, "os hipopótamos fugiriam bem depressa" (Carrière, 1995, p. 55).

Assim, a relação entre imagens e espectadores é sempre bastante complexa: "Não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver" (Carrière, 1995, p. 58). Logo, o campo de constituição de sentidos elaborado em um filme aparece como fruto de duas invisibilidades cruzadas: o que os cineastas não viram (incluindo-se o que viram, mas não querem nos mostrar) e o que nós, espectadores, não queremos, ou não conseguimos, ver.

Partindo destas primeiras indagações, a questão propriamente sociológica que se coloca é sobre o tipo de informações e de conhecimento que devemos procurar em um filme e que, portanto, ele e as suas imagens são capazes de comportar e transmitir. A partir daí, e conseqüentemente, devemos nos indagar sobre os limites, se é que existem, entre ficção e documentário, e, para ir mais além, entre documentário e filme sociológico, antropológico, ou etnográfico<sup>9</sup>. Devemos buscar, nos mecanismos de construção de sentido, seus fundamentos e seus lugares, para poder saber se esses mecanismos diferenciadores são internos às próprias imagens e aos sentidos que um filme pode constituir, e que o filme nos mostra, ou se são, ao contrário, pressupostos classificatórios externos na busca de legitimação do discurso visual em relação a grupos sociais especí-

9. Esta indagação está fundada na inversão de uma certa pressuposição de senso comum, por demais difundida mesmo entre os estudiosos das ciências sociais, de que um documentário é em si mesmo o oposto de uma ficção. Devemos não nos ater a esta afirmação, em si mesma dogmática, para poder tentar buscar os fundamentos que poderiam explicitar as diferenças entre tipos de informação diferencial que portam estes filmes que fosse além da superficial constatação de que um documentário "fala de coisas que aconteceram" e de que um filme antropológico "é fundado em pesquisa científica acadêmica".

ficos e delimitados: documentários para documentaristas, filme etnográfico para antropólogos.

\*\*\*\*\*

A pergunta que resta, e que de certa maneira permeia todas as outras, é saber o que, de fato, é e pode ser um filme e, conseqüentemente, quais relações ele guarda e expressa em relação ao real que o fez surgir. Pergunta esta que está, sem sombra de dúvida, no fundamento do tipo de informações que um filme comporta e suas diferenças em relação às várias possibilidades de conhecimento e saberes que suas diversas formas podem constituir.

Uma primeira aproximação à literatura específica, de Arnheim a Bazin, de Sorlin a Francastel, aponta-nos três possibilidades de análise. Os termos<sup>10</sup> utilizados por estes autores mostram que um filme é visto como representação, duplo, e, até mesmo, como sendo uma reprodução do real.

Destes três termos, aquele mais fácil de ser descartado como significativo para a compreensão da relação real-imagem em um filme é sem dúvida o termo reprodução, mesmo que a utilização que Bazin faz dele para relacionar a imagem da fotografia ao seu modelo seja recorrente e sugestiva da confusão que a indefinição conceitual propicia<sup>11</sup>. Arnheim, em seu livro<sup>12</sup>, que conta com artigos da década de 1930, expõe de maneira exaustiva e minuciosa as mais variadas diferenças entre o que vemos quando olhamos algo e o que vemos quando assistimos a um filme, nas diversas dimensões e relações (cor, ângulo de campo, profundidade de campo, constantes de tamanho e forma, luz, textura etc.) e todas as abstrações que o público deve fazer para ver em um filme algo "semelhante" ao real, relação que, curiosamente, parece que sempre se repete.

O segundo destes termos, representação, merece uma abordagem crítica mais delicada e cuidadosa. O termo foi, segundo o *Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano* (1982, pp. 820-821), cunhado na Idade Média com o duplo significado de imagem e idéia. Para Santo Tomás de Aquino, "representar é conter a semelhança da coisa".

Foucault discute, em *As Palavras e as Coisas* (1981, pp. 33-60), as várias acepções que o termo semelhança comportou até o final do século XVI, no estabelecimento das similitudes. A *convenientia*, pela qual a similitude se estabelece pela vizinhança dos lugares, locais e espaço, é, portanto, estabelecida por uma espécie de "aproximação gradativa" de

10. É meta deste trabalho conseguir delimitar quais desses "termos" podem ser alçados ao estatuto de conceito, tendo em vista a flutuação em sua utilização por parte dos autores.

11. Bazin, 1985, pp. 9-24 e 49-80.

12. Cf. Rudolf Arnheim, *A Arte do Cinema*, São Paulo, Martins Fontes, s. d.

duas coisas que se colocam juntas, assimilando-se. A *aemulatio*, que se realiza em espaços distantes, como se a *convenientia* tivesse sido rompida, mas seus elos se reproduzissem em círculos distantes uns dos outros, gera uma semelhança sem contato direto. A analogia, onde está em jogo não mais a semelhança do visível, mas a da relação entre as coisas e entre os sistemas. Por fim, a simpatia, que torna as coisas idênticas, que as mistura dissolvendo-as. Nesta acepção de Foucault, a semelhança pode ser vista como uma qualidade comum, na forma de substrato da representação<sup>13</sup>.

Gombrich afirma que a representação se constrói a partir de uma relação de imagens com outras imagens<sup>14</sup>, salientando dois sentidos ao mesmo tempo diferentes e complementares: primeiro, de que a passagem de uma imagem para outra se faz pela mediação de uma idéia, de uma "imagem mental"<sup>15</sup>, como no exemplo do pintor de castelos, que partiria de uma idéia, de um conceito de castelo para representá-lo<sup>16</sup>. Nesta acepção, a referência primeira de uma imagem não seria a coisa representada em si mas a idéia concebida (pré-concebida) sobre a coisa; o segundo, em que a transposição de imagens se daria por meio de códigos reconhecíveis, uma espécie de "vocabulário da semelhança", onde o ponto de partida seriam "outras imagens reconhecíveis" de castelos e não a observação 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" (Gombrich, 1986, p. 76).

Por fim, um outro exemplo elucidativo é citado pelo autor a respeito de Constable que, no auge do realismo inglês, teria tido um de seus quadros inadvertidamente colocado para ser julgado pela Royal Academy, da qual ele mesmo era jurado, e que obteve a reação espontânea de um outro de seus jurados que em um lampejo irrefletido de sinceridade exclamou para tirarem de lá aquela "coisa verde horrorosa" (1986, p. 41). O que causou esta reação um tanto aguerrida de seu colega foi o fato de Constable ter pintado a grama de seu quadro, Wivenhoe Park, em tons de verdes mais vivos, respeitando um pouco mais o verde e os tons locais. Infringiu, com isso, a regra da academia para a representação de campos e relvas, que dizia terem elas de apresentar os "tons fulvos de uma caixa de violinos antiga" (1986, p. 38).

13. Teóricos advindos da semiótica (cf. *A Imagem*, de Lucia Santaella e Winfried Nöth, 1999, e *A Imagem Precária*, de Jean-Marie Schaeffer, 1996, entre outros) colocam a questão da representação em termos que se afastam do que estamos ressaltando aqui.

14. Cf. Gombrich, 1986, pp. 27-102.

15. O termo não é de Gombrich.

16. Cf. Gombrich, *op. cit.*, pp. 59-64.

Portanto, fica claro que em todas essas acepções, entre a coisa e a representação da coisa há sempre como mediação necessária um conceito, uma idéia, uma representação mental ou até mesmo uma regra, o que reforçaria o fato de a coisa em si e o seu olhar e perscrutar direto aparecerem sempre desvalorizados.

Francastel coloca ainda que, a partir do Renascimento, um conceito de espaço primordial de representação dissemina-se alterando de maneira irretorquível os fundamentos do que deveria ser considerado como representação plástica<sup>17</sup>. Trata-se do espaço em forma de cubo, o cubo cenográfico, que transforma completamente a disposição dos elementos em uma representação, a partir da introdução do ponto de vista único de observação, que tende a fixar as posições e os lugares de todos os pólos do processo de representação — pintor, tela, modelo (observador) —, nos termos de Foucault<sup>18</sup>.

Nesta acepção, o ponto de vista único carrega consigo ainda implicações mais complexas ao pressupor a existência de apenas um lugar, que propiciaria o olhar perfeito e, no limite, correto, sobre a representação e, a partir dela, sobre as coisas. Assim, pensar a representação é pensá-la pela mediação do conceito da coisa que ela representa ao mesmo tempo associada à idéia de verdade sobre esta mesma coisa. Não existe, portanto, possibilidade alguma para uma multiplicidade de olhares. Se pensarmos na definição deste único ponto de vista, que, além disso, é tido como ideal, a questão da interpretação diferencial não pode mais ser colocada, a partir do momento que aquela definição implica a existência de uma forma, e apenas uma, correta de observar, ler e compreender a representação. De todo jeito, mesmo nesta acepção a representação não se colocaria como reprodução do real, como um documento deste real no sentido forte do termo, mas apenas como uma pista material, como um indício para se compreender como aquele real se constituiria enquanto imagens. Ao mesmo tempo, e isso é importante para pensar as suas implicações para a fotografia e o cinema, em nenhum momento se coloca em qualquer nível a questão da parecença, qualquer tipo de necessidade de a representação ser “parecida” com o que ela retrata, como vimos a respeito do quadro de Constable.

Assim, pensar a representação não significa de modo algum concebê-la como réplica, como clone, como reprodução igual de um real que lhe seria exterior mas que ao mesmo tempo lhe seria idêntico, cópia fiel de todos os seus detalhes e, principalmente e mais importante, de todos os seus atributos.

17. Cf. Francastel, 1970.

18. Cf. Foucault, 1981, pp. 19-31.



Por fim, devemos nos deter no último dos termos utilizados por nossos autores para dar conta da relação entre real e imagem: duplo.

Em uma primeira aproximação, pode-se pensar o duplo como “algo que se coloca no lugar de”. Veja-se, por exemplo, a encenação dos mitos na tragédia grega. O coro dos sátiros, por meio da encenação e dos cantos, permitia e possibilitava a dissolução do indivíduo no cosmos, o reencontro do homem com as suas origens divinas. Neste sentido, a relação com o divino implica também o aniquilamento do eu, um despojamento de si em relação a algo maior que o engloba e redefine<sup>19</sup>.

Pode-se também mencionar as estatuetas de terracota na época do antigo Egito, que eram enterradas junto ao faraó morto, ao lado da comida para sua alimentação, e que teriam o valor de substituir o corpo no caso de ser destruído por algum acontecimento, espécies de “múmias de reposição”, nas palavras de Bazin<sup>20</sup>.

Nos mais variados ritos existem objetos que assumem as “características de”, sejam eles totens ou vudus. Nas imagens pré-históricas gravadas nas cavernas, longe do acesso e da vista de todos, lugar ao qual apenas o sacerdote tinha direito de entrar, os desenhos dos animais e das flechas nas paredes de pedra faziam parte de uma postura ritual de invocação de uma boa caça e de bons augúrios<sup>21</sup>. Em todas essas acepções, e com todas as suas variações, uma significação comum deve ser ressaltada: o duplo aqui 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* (1985). Os *kolossói* 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 a reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física” (Vernant, 1985, p. 305). Novamente, ressalta-se o fato de que aqui, como na representação, a semelhança física, a pareceza, não é um atributo necessário nem procurado e desejado. Ela simplesmente não vem ao caso. O *kolossós*, então, seria a unidade de duas formas, a ligação entre dois mundos. Seria o móvel por meio do qual o morto subiria à luz do dia para manifestar a sua presença aos olhos dos vivos. Portanto, “o *kolossós* não é uma imagem: é um duplo” (1985, p. 307). Neste contexto, o duplo seria uma verdadeira categoria psicológica,

que pressupõe uma organização mental diferente da nossa. O duplo é uma coisa bem diferente da imagem. Não é um objeto “natural”, mas não é também um produto mental: nem uma imitação de

19. Cf. Nietzsche, [1892] 1985.

20. Cf. Bazin, 1985, pp. 9-24.

21. Cf. Gombrich, 1985.

um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não presente, revela-se como não pertencendo a esse mundo, mas a um mundo inacessível (1985, p. 309).

O duplo não é um simples signo figurativo, pois seria impossível pensar o *kolossós* fora de um sistema simbólico que associasse o signo plástico a uma função, separável do rito. Não sendo apenas uma evocação, seria então o elemento que estabelece uma verdadeira ligação e comunicação entre dois mundos.

Os significados atribuídos a esses termos acima mencionados serão profundamente alterados a partir de meados do século XVIII e principalmente no decorrer do século XIX, quando há uma transmutação de significados e ao mesmo tempo uma convergência acentuada de sentidos. Desde a época do Neoclassicismo, expresso nas pinturas de Ingres e David, a questão do realismo e do naturalismo começa a transformar-se gradativamente. Mesmo que se possa objetar, como no caso de Constable, que na escola inglesa, como na academia francesa, o que era mais importante era ater-se às regras da representação e não a um olhar direto da natureza, é evidente que no decorrer da primeira metade do século XIX reapropriações desta perspectiva tomaram os mais variados caminhos. Se é evidente que as regras rígidas afastam o olhar e as tintas do pintor de uma busca de qualquer tipo de "fidelidade" em relação ao seu modelo, seja ele pessoa ou paisagem, também é evidente que as soluções encontradas, em alguns casos, aproximam-se da realidade com o estatuto de escândalo, como o famoso quadro de Courbet, *A Origem do Mundo*, que retrata com os mais preciosos detalhes o corpo de uma mulher deitada, dos seios até o meio das coxas, com as pernas abertas em direção ao observador. A precisão desenhística desta tela é tão impressionante que é até mesmo difícil, se não o soubéssemos, distinguir tratar-se de um quadro ou de uma fotografia.

A disseminação da fotografia a partir da década de 1940 difundiu uma obsessão pela semelhança que atingirá níveis inimagináveis no campo das pinturas, influenciando-o profundamente<sup>22</sup>. Interessa-nos aqui reter que depois do advento da fotografia a percepção do que era ser semelhante vai, definitivamente, mudar de registro, pois a pior das fotografias será sempre mais semelhante que a melhor das pinturas, pois naquelas o homem parece estar elidido<sup>23</sup>.

22. Cf. Newhall (1964) e "Pequena História da Fotografia" de Benjamin, 1986d.

23. Cf. Bazin, 1985, p. 12 e Benjamin, *op. cit.*, p. 94.

O que então se entendia por semelhança teve os seus sentidos a um só tempo reduzidos e transformados em um outro que não possuía, por um processo de sucessivas mutações, que encontrou no advento e disseminação da fotografia o seu ponto culminante e irreversível. O *semelhante*, por fim, transforma-se no *parecido*. O que até então não era de forma alguma fundamento das noções de representação e duplo torna-se uma de suas mais indissociáveis características. Ao fim deste processo confundem-se definitivamente representação, duplo e reprodução. Esvaziado de suas características rituais, o duplo se transforma em *reflexo*, e, por isso, tenta ser *parecido*. O duplo, finalmente, vira *clone*. E com isso dissolvem-se as diferenças que outrora separavam no campo do saber estes conceitos.

A questão sociológica pertinente a esse processo é: que espécie de constituição social é essa em que tudo *tem de ser parecido*? Que perspectiva é essa que coloca o "parecido" como se fosse uma busca natural de qualquer tipo de representação e de duplo? A investigação destas questões remete diretamente ao nosso problema central que se refere à relação entre imagem de cinema e realidade. É quase uma afirmação de senso comum dizer que o cinema não reproduz a realidade, como cansa de explicitar Arnheim em seus textos. Ao mesmo tempo, se isso fosse de fato tão reconhecido o livro de Arnheim seria totalmente dispensável. Assim, se parece ser quase "natural" esta percepção de que existe uma diferença intrínseca entre imagem e real<sup>24</sup>, ao mesmo tempo parece que para o público sempre ocorre o mesmo. Neste contexto, perguntamos-nos se o cinema não parece guardar uma relação peculiar com o real que poderia ser diferente da expressa pelas noções de duplo, de reprodução e de representação, fundada que está na ambigüidade fundamental desta relação entre imagem e real.

Inúmeros autores apontam para a relação problemática de algo que não é o real mas que se coloca às vezes como se o fosse, relação esta que eu chamarei aqui, em uma primeira aproximação, de "coeficiente de realidade".

Morin, em seu livro *O Cinema ou o Homem Imaginário*, refere-se ao cinema como possuindo uma certa "impressão de realidade". "Nossa percepção fotográfica corporifica imediatamente as sombras; uma impressão de realidade emana destas sombras". A razão desta distinção entre a impressão de realidade e a própria realidade transparece quando Morin afirma que

24. "A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar". Cf. Benjamin, *op. cit.*, p. 94.

os cenários, os objetos, os figurinos, se devem ser muito mais verossímeis que no teatro, podem ser muito menos verdadeiros [...]. O cinema utiliza maquinações e astúcias muito mais artificiais que aquelas do teatro mas que enganam a vista com muito mais eficácia. Podemos sonhar sobre este "realismo" fundado em um logro de algumas formas aparentes (1985, p. 164).

Logo, filmar o "verdadeiro" não parece ser o melhor caminho para se atingir o verossímil, o que pode parecer para alguns uma contradição nos próprios termos, mas pelo contrário, um aperfeiçoamento do engano, do enganar, por meio de artifícios que parecem sem ser, pois o que é não surge aos olhos do espectador como se fosse verdadeiro. Agregando a isso a tese fundamental de Morin de ser o cinema uma estrutura semelhante à dos mitos, portanto dos duplos, vemos aumentar, e muito, a complexidade da interpretação dos fundamentos desta relação entre cinema e realidade e dos conceitos que dela poderiam dar conta.

Bazin refere-se a isso em *A Ontologia da Imagem Fotográfica*: "Esta gênese automática [da imagem fotográfica] subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica" (1985, p. 13). Mesmo partindo dos pressupostos de Morin<sup>25</sup>, que concebe a relação entre imagem do cinema e espectador como um desdobramento da relação entre imagem fotográfica e objeto fotografado, quando pensa a alteração que ela causou no ato de "representar" advindo da pintura, escreve:

A partir de então [do surgimento da fotografia] a pintura esquartejou-se entre duas aspirações: uma propriamente estética — a expressão de realidades espirituais onde o modelo se encontra transcendido pelo simbolismo das formas —, e uma outra, que seria um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Esta necessidade de ilusão cresce rapidamente de sua própria satisfação, devorando pouco a pouco as artes plásticas. (1985, p. 11)

Temos aqui um outro conceito de duplo operando, com um significado muito diferente daquele de Morin, pois este parece poder existir independentemente do ritual.

Por sua vez, Jean-Claude Carrière refere-se à imagem cinematográfica como possuindo um "poder de convencimento", ao comentar sobre uma mulher argelina, que só falava o dialeto cabila e que, convidada para atuar em um filme, recusou-se a responder afirmativamente à pergunta se ela entendia o árabe, como lhe dizia o diretor de acordo com o roteiro.

25. Que será compartilhado pelos outros autores citados a seguir.

A mulher cabila considerava seu texto uma mentira (e de seu ponto de vista estava certa), por causa do misterioso e irresistível poder de convencimento do cinema. Ela tem esse poder desde os primórdios (e em maior grau que qualquer outra mídia), desde quando os primeiros espectadores parisienses dos irmãos Lumière recuaram, alarmados, diante do trem que, silenciosamente, se arremessava contra eles (Carrière, 1995, p. 52).

Merleau-Ponty afirma ter o cinema um “realismo fundamental”:

O cinema falado, com seu diálogo amiúde envolvente, completa nossa ilusão. Daí, concebe-se muitas vezes o filme como sendo a representação visual e sonora, a reprodução mais fiel possível de um drama, o qual a literatura só poderia sugerir com palavras, enquanto o cinema tem a sorte de poder fotografar. O equívoco se mantém porque existe, deveras, um realismo fundamental pertinente ao cinema [...] (1983, p. 114).

Novamente coloca-se a questão da ilusão, mas que faz os conceitos de representação e reprodução se confundirem e quase se equivalerem.

A idéia de ilusão é retomada de maneira mais direta por Arnheim, em *A Arte do Cinema*, quando ele se refere à capacidade da imagem do cinema de portar uma “ilusão de realidade”.

Acima de tudo, não é muito correto considerar as possibilidades artísticas do filme colorido sem termos bem presente que o filme tridimensional e o *écran panorâmico* já são realidades. Estão a fazer-se esforços no sentido de aperfeiçoar estes processos. Como consequência, a ilusão de realidade aumentará cada vez mais, a tal ponto que o espectador não será capaz de apreciar certos efeitos artísticos da cor, mesmo que fossem tecnicamente possíveis (s. d., p. 125).

Pierre Sorlin, em *Sociologie du cinéma* (1977), vai um pouco mais além ao propor que a imagem do cinema tem uma “impressão de verdade”. Se antes se pensava em verossimilhança, que em si mesma remete a ser algo “parecido” mas que sempre no limite se distingue da coisa com a qual se assemelha, neste caso, na acepção de Sorlin, isto fica ainda mais complexo ao sairmos do campo da ilusão para irmos para o terreno do verdadeiro e, em consequência, do falso. “A impressão de ‘verdade’ sentida pelos estudantes, no decorrer da sessão evocada cada vez mais forte [...]”<sup>26</sup>.

Por fim, Pierre Francastel deixa claro como pretende tratar a questão do cinema, em seu livro *A Imagem, a Visão e a Imaginação* (1983), ao dedicar toda a segunda parte à análise da relação entre objeto plástico e objeto filmico, chamando ainda um de seus capítulos esclarecedoramente de “Os Mecanismos da Ilusão Filmica”.

26. Sorlin, 1977, p. 41.

Por caminhos muito diversos, nossos autores buscam dar conta de uma relação que comporta uma dose suficiente de ambigüidade que parece, pelo que expus anteriormente, ter se transportado também para a própria constituição de um arcabouço metodológico que pudesse dar conta de compreender os fundamentos e os mecanismos deste processo. Por isso, vimos uma série de expressões diferentes serem usadas para expressar o que entendem pela relação imagem, real, espectador, como também observamos uma flutuação de sentidos na apropriação de conceitos como os de reprodução, representação e de duplo. Esta falta de precisão conceitual aponta para uma imprecisão metodológica no tocante às possibilidades analíticas e interpretativas do que se poderia conceber como fundamento de uma investigação social sobre e a partir do cinema, sempre veladas pela utilização do conceito de representação como conceito-chave e fundante da relação entre cinema e sociedade.

No *Bilan du Film Ethnographique* de Paris em 2000 foi projetado um documentário muito especial e bastante diferente dos filmes que compunham o restante das apresentações. Este documentário, chamado *Retour à Plozévet*<sup>27</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 com as mesmas pessoas que haviam antes participado da empreitada, uma realidade subjacente ao documentário de outrora foi surgindo e assumindo uma temerosa prevalência sobre o que, outrora, 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 tinham consigo mesmas, ao cuidado com suas vestimentas ornadas com rendas e babados, 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 mais variadas situações cotidianas, do café da manhã à cozinha 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

27. Direção de Ariel Nathan, França, 1999.

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 atuais. 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 dúvida as possibilidades de se realizar na prática um penteado daqueles em tempo de ainda se preparar um café da manhã, além de suas possibilidades de sobreviver ao trabalho na fábrica durante toda uma jornada, e tampouco 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 possuíam existência concreta 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, que exigia 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 “pesquisa”, por um lado, e pelas necessidades matrimoniais e familiares, por outro, as mulheres de Plozévet 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, constrangidas pelas circunstâncias, essas mulheres, que deveriam expressar a sobrevivência de uma tradição e sua importância para a constituição da comunidade se efetivava, criaram para as câmeras uma “realidade” de segunda ordem, como verdade efetiva apenas enquanto verdade *filmica*, distantes por-

tanto das próprias tradições que em princípio deveriam estar ali expressando e reafirmando<sup>28</sup>. \* \* \* \* \*

Nesse mesmo *Bilan*, um outro filme acabou por realizar algo relativamente semelhante. Chris Owen filmou, em Papua-Nova Guiné<sup>29</sup>, um ritual de fertilidade à deusa Amb Kor, da tribo *kawelka*, realizado especialmente para as câmeras e explicado catorze 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 realizou.

Como não lembrar aqui do célebre filme de Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade* (1935), "documentário" realizado 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 filmicamente desejáveis.

Se Carrière já nos alertava para as inúmeras "ficções" históricas, onde se reconstrói momentos da história oficial que em si mesmos estão repletos de invenções e mentiras, bem como para os momentos em que a própria existência da câmera poderia criar determinadas "encenações"<sup>30</sup>, não podemos nos esquecer, como afirma Barnouw (1993), que data do próprio nascimento do documentário como gênero e do cinema como invenção<sup>31</sup>, a introdução dessas pequenas "licenças poéticas" como formas de se

28. "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).

29. *Bridewealth for a Goddess*, Papua-Nova Guiné, 1999.

30. "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, *op. cit.*, pp. 137-138). Cf. também nota 27.

31. Utilizo 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), Ismael 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.



construir um discurso enquanto documentário fílmico. Desde criar *performances* para a câmara, 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” (Barnouw, 1993, p. 23). Assim, “junto com tendências colonialistas, o filme documentário infectou-se com uma crescente falsificação” (Barnouw, 1993, p. 24).

Porém, 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 deixam de se fazer a partir da projeção do filme de Ariel Nathan em relação ao seu acervo de mais de 200 mil filmes etnográficos. Seu problema atual coloca-se nos seguintes termos: conceber um filme antropológico ou etnográfico<sup>32</sup> implica postular a *pesquisa* e a *ética da verdade* como critérios básicos 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? Em outras palavras, o 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 por que escolhi os filmes etnográficos como peças centrais da argumentação a respeito das relações entre “real” e imagem, ou seja, entre cinema e sociedade. As razões diversas, já apontadas anteriormente, 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 situa-se no lugar da descrição mais “isenta” possível dos fatos, das coisas e dos ritos<sup>33</sup>.

32. Não nos interessa, nesse momento, discutir as possíveis diferenças entre ambos.

33. É claro que não estou me esquecendo de todas as questões epistemológicas levantadas pelas obras dos “pós-modernos” da antropologia, como Taussig, bem como das alterações adjetivais, não sei se frutíferas, de autores como

Aliás, Marc Piauult, em seu *Anthropologie et cinéma*, num subcapítulo chamado esclarecedoramente de "A Objetividade Declarada de uma Imagem Etnográfica", afirma que "os filmes trazidos pelos etnógrafos de campo dos primeiros decênios se queriam deliberadamente positivistas." (2000, p. 108) [grifos meus]. Ou seja, para os primeiros etnógrafos cineastas, a questão da confiabilidade da informação e da pesquisa expressa pelos filmes estava diretamente vinculada à precisão da objetividade de se recolher do real aquilo que já estava inscrito em sua organicidade, como bem propunha Durkheim, em suas *Regras do Método Sociológico*.

A partir dessas proposições, é preciso inquirir 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, propõem.

Primeira questão pertinente: O que é o real?

Desde os primórdios da sociologia seus fundadores já propunham três reais absolutamente diversos, nenhum deles passível de ser apropriado diretamente pelos olhos, nem mesmo pelos positivistas. Para Durkheim, vale lembrar, se os fatos sociais estão inscritos no real é somente por meio do método, que estabelece com ele uma relação de *objetividade*, que se pode eliminar do trajeto as personalidades indescjáveis que nos impedem de descobrir as *verdadeiras* causas dos fenômenos sociais<sup>34</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 constituir um real apreensível pelo 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 confi-

Geertz, na constituição de conceitos relativos como o de "descrição densa". O que propunho é que essas novas abordagens em nada alteram os pressupostos iniciais de constituição da disciplina como área de conhecimento.

34. Lembre-se, por exemplo, de *O Suicídio*, onde a estatística é utilizada para que as causas individuais de tal ou qual suicídio sejam desprezadas em relação às *causas sociais* que fazem com que, em determinados momentos da história, mais pessoas se matem do que o que era sociologicamente normal para aquelas condições. Cf. Durkheim, [1897] 1992.

guração de possibilidades<sup>35</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 permitindo que se compreenda como ocorrem os processos de reprodução do capital, e os processos de exploração aí inscritos, compreensíveis apenas e tão-somente pelo processo do pensamento<sup>36</sup>.

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

Benjamin, em sua "Pequena História da Fotografia"; como vimos, alerta-nos que "a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar" (1986d, p. 94). 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 (1985, pp. 9-17), seriam veículos primordiais para se ver justamente aquilo que os olhos não conseguem ver: o movimento 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>37</sup>, pois o que ela apresenta é sempre diferente do que antes o 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>38</sup>.

De acordo com esta proposição de Benjamin, há 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

35. Cf. a Introdução e o primeiro capítulo de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Weber, 1981, pp. 1-27, bem como "A 'Objetividade' do Conhecimento nas Ciências Sociais", em Weber, 1979, pp. 79-127.

36. Cf. Karl Marx, *O Capital*, s. d., em especial o primeiro capítulo, "A Mercadoria", pp. 41-93.

37. Sobre esta polêmica dos primórdios da fotografia consulte Rudolf Arnheim (s. d.), Beaumont Newhall (1964) e Paulo Menezes (1997, esp. cap. 1).

38. Cf. Walter Benjamin, "A Doutrina das Semelhanças", 1986c, p. 108.

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). Logo, 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 como imagem.

Como, nesse contexto, compreender os "gêneros" que tentam dar conta e "classificar" as diferenças possíveis nas 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, documentários, documentários sociais, ficção baseada em fatos reais, ficção e, por fim, ficção científica?<sup>39</sup>

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

Discuti anteriormente a impropriedade de se pensar imagens fílmicas como *reprodução*, como *duplo* e como *representação*. Não iremos aqui reconstituir todo aquele trajeto, mas apenas apontar como essas três noções, que surgiram em contextos absolutamente distintos, 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.

Nosso argumento central é de que nem duplo nem representação foram conceitos cunhados a partir da *parecença* entre coisa e imagem da coisa. Portanto, o conceito de representação, a partir da constituição da ciência no Renascimento, implica de maneira indelével na idéia de *Verdade*, *Verdade* sobre a coisa e nunca apenas a *imagem* desta mesma coisa<sup>40</sup>. Vários autores identificam o surgimento do filme etnográfico, sociológico e

39. 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.

40. Ver, por exemplo, a polémica em torno do quadro de Caravaggio, *São Mateus e o Anjo* (1598), (óleo sobre tela, 223 cm x 183 cm, Kaiser Friedrich Museum, Berlim - destruído), encomendado pela Igreja e por ela mesma recusado tendo em vista a forma pela qual Mateus foi concebido por Caravaggio. Ao contrário do que a Igreja esperava,

documentário quase que com o próprio nascimento do cinema<sup>41</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. Por sua vez, o documentário social, é 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*’ (apud Gauthier, 1995, p. 163). Assim, 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” (cf. Piault, 2000, p. 83). “Cineastas foram levados, em todos os países coloniais, a tomar direta ou indiretamente o partido da colonização” (Heusch, 1962, p. 43). Tome-se novamente o exemplo de Flaberty, 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,

Caravaggio pinta Mateus sentado, em uma posição bastante incômoda, debruçado sobre as Escrituras, com o cenho franzido em com os músculos das pernas excessivamente crispados. Além disso, ao seu lado, um anjo guia as suas mãos na difícil tarefa de escrever as escrituras sagradas. Nada parecido com a imagem de certeza, de tranquilidade, de mero transmissor de uma verdade exterior, a um só tempo plácida e inquestionável, que Mateus deveria transmitir da redação das escrituras aos fiéis que o olhassem. No limite, é como se a Igreja desejasse que o ato de “escrever as Escrituras” reduzisse-se, para seu rebanho, a um mera transmissão que não causasse nenhum tipo de dúvida ou interpretação, além daquela propiciada e legitimada pela própria Igreja, é claro.

41. Cf. Gauthier (1995), Barnouw (1993), Heusch (1962) e Piault (2000).

grande construtor das ferrovias canadenses<sup>42</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 –, que, espalhado pelo mundo, utilizava-se 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>43</sup>.

É evidente que isso anda de mãos dadas com o positivismo fundante das ciências sociais desde 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>44</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>45</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 (da França continental) – é tematizada no cotidiano e sempre problematizada como tema escolar.

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>46</sup>. Como, nesse registro, pensar a questão da Verdade nas imagens, na relação entre Imagem e Real?

42. Cf. Baranow (1993, p. 33), Gauthier (1995, p. 41) e Piau (2000, p. 69).

43. Cf. Baranow (1993, pp. 87-91) e Piau (2000, p. 101).

44. 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).

45. Département D’Outre-Mer. Penso em Guadalupe e Martinica, especificamente.

46. Embutido em toda a discussão herdada da fotografia a respeito da “reprodução”, como vimos anteriormente.

Guy Gauthier nos dá uma resposta emblemática: o *objeto teórico documentário* (aqui recortado 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, Perrault, Rouch, Wiseman, Dindo etc.), ao menos à parte de suas obras consagradas explicitamente ao documentário” (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”? (Gauthier, 1995, 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” (Gauthier, 1995, p. 36). E Gauthier sacramenta: “A ética documentária é talvez o que sobre, quando tudo concedemos ao resto” (Gauthier, 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>47</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>48</sup>, e do filme sociológico<sup>49</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 retirou de suas seqüências

47. Aqui o conceito de *classificação* é preciso.

48. Citado como 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, *op. cit.*, pp. 68 e 40-42.

49. Paul Rotha, mencionado por Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 33.

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>50</sup>. Isso tudo sem falar na construção do cenário, dos iglus filmicos, gigantes e pela metade, para que a luz permitisse a filmagem, 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>51</sup>, já devidamente retirada desta vida para não causar mais problemas para o diretor.

Não é necessário se alongar muito para demonstrar como essas proposições de classificação, mesmo as muito genéricas como as de Gauthier, apresentam problemas de saída. Uma classificação que se apresente por meio da distinção temática nunca poderá se manter muito tempo de pé, como demonstraram 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, no fato de ele ser fruto de uma pesquisa “científica” e acadêmica, o que torna claras 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

50. 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, independentemente 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.

51. Alguns afirmam que, na verdade, nem mesmo era uma foca aquele animal que aparece morto.



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 do construção de real que estão fazendo (mas será que têm mesmo?)<sup>52</sup>, para o senso comum, para o público em geral, se a ficção 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>53</sup>. Deste modo, 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 cons-

52. Vale a pena lembrar aqui as ilustrativas discussões, que chegaram às portas do bisonho, de intelectuais e historiadores, a respeito da (in) "fidelidade" da minissérie da rede Globo, *O Quinto dos Infernos*, 2001, indignados com a forma pela qual se representou 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.

53. 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.

tituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações elaboradas com a história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos. Pensar o cinema como *representificação* significa pela 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” (cf. Cardoso, 1995, p. 59). Isso permite pensar o tempo como entrecruzamento e não como sucessão, nos termos de Benjamin, onde não existe linha reta entre o passado, o presente e o futuro, sendo a eternidade não o tempo infinito, mas as infindáveis articulações do passado no presente, adquirindo a cada vez novos significados<sup>54</sup>. A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossa tomada de posição valorativa, 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 *fictio*, que, além de significar invenção, significa também ato de modelar, formar, criar<sup>55</sup>. *Fictiones* 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. Seus próprios “gêneros” classificatórios legitimam sua percepção como verdades por meio do espectador, independentemente do que acham seus realizadores, e às vezes (e não poucas) por meio dos próprios cineastas, dublês de pesquisador e cientista<sup>56</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.

54. Cf. Walter Benjamin, “A Imagem de Proust” (1986a, pp. 36-49).

55. Ver a esse respeito a discussão em Menezes (1995).

56. 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*, (2001, pp. 74-75), que apresenta o esclarecedor título de

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).

## BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Mestre Jou, 1982.

ARNHEIM, Rudolf. *A Arte do Cinema*. São Paulo, Martins Fontes, s. d.

BARNOUW, Erik. *Documentary – A History of the Non-Fiction Film*. New York, Oxford University Press, 1993.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Ed. du Cerf, 1985.

BENJAMIN, Walter. "A Imagem de Proust". In: *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1986a, pp. 36-49.

\_\_\_\_\_. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1986b, pp. 165-96.

\_\_\_\_\_. "A Doutrina das Semelhanças". In: *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1986c, pp. 108-13.

\_\_\_\_\_. "Pequena História da Fotografia". In: *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1986d, pp. 91-107.

BERGER, John. *Modos de Ver*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

CARDOSO, Irene. "Foucault e a Noção de Acontecimento". *Tempo Social*, São Paulo, 7(1-2), 1995, pp. 53-66, p.59.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Vladimir. Perfil publicado na *Revista de Cinema*, n. 16, ago. 2001, pp. 74-75.

DURKHEIM, Émile. *O Suicídio*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.

"O Documentário como *verdade*" (grifo meu), onde ele afirma que "a poesia do documentário é a verdade". Assim, mesmo que para alguns (que têm 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 sinônimo de *verdade*.

- \_\_\_\_\_. *História das Sexualidades II – O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris, Denoël, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. "Les mécanismes de l'illusion filmique". In: *L'image, La vision et l'imagination – de la peinture au cinéma*. Paris, Denoël/Gonthier, 1983, pp. 191-206.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire – un autre cinéma*. Paris, Nathan, 1995.
- GOLDMANN, Annie. *L'étrange dans le cinéma contemporain*. Paris, Henri Veyrier, 1985.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- \_\_\_\_\_. "The Mass Media". In: *Sociology of Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 1985.
- HEISCH, Luc de. *Cinéma et sciences sociales – Panorama du film ethnographique et sociologique*. Unesco, 1962.
- JARVIE, I. C. *Sociologia del Cine*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. Oxford, Oxford University Press, 1960.
- MARX, Karl. *O Capital*. Livro I, volume I. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s. d.
- MENEZES, Paulo. "A Questão do Herói-sujeito em *Cabra Marcado para Morrer*, Filme de Eduardo Coutinho". *Tempo Social*, São Paulo, 6(1-2), 1994, pp. 107-126.
- \_\_\_\_\_. *A Trama das Imagens*. São Paulo, Edusp, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "O Cinema e a Nova Psicologia". In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983, pp. 103-117.
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Les Éditions du Minuit, 1985.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York, The Museum of Modern Art, 1964.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El Nacimiento de La Tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1985 [1892].
- PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma*. Paris, Nathan, 2000.
- SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *A Imagem*. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas, Papyrus, 1996.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977.
- VERNANT, Jean-Pierre. "Figuração do Invisível e Categoria Psicológica do 'Duplo': O Kolossós". In: *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985, pp. 303-316.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo, Página Aberta, 1993.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo, Pioneira, 1981.

\*\*\*\*\*:

\*\*\*\*\*

Paulo Menezes

\_\_\_\_\_. "A 'Objetividade' do Conhecimento nas Ciências Sociais". In: COHN, G. (org).  
Weber. São Paulo, Ática, 1979, pp. 79-127.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico, a Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro, Paz e  
Terra, 1984.