

# SOCIOLOGIA E CINEMA: APROXIMAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Paulo Menezes\*

Para Ana Lúcia

## RESUMO

Este artigo discute o surgimento do que poderia ser concebido como uma sociologia do cinema. Inicialmente, por meio de filmes que se aproximam de uma abordagem social no cinema e, sequencialmente, por meio da discussão teórico-metodológica que uma abordagem nesta direção poderia utilizar. Aponta os três autores que tentaram conceber a sociologia do cinema e do filme como área de conhecimento. Discute as diferenças analíticas entre estes autores, Meyer, Jarvie e Sorlin, diferenciando-os por terem uma abordagem mais voltada à recepção (Meyer), às instituições (Jarvie), e às análises internas das obras cinematográficas (Sorlin). Ressalta-se que este último, além disso, busca propor um método de análise de cinema a partir de um ponto de vista sociológico, o que os outros não realizam. Nessa direção o autor busca, numa abordagem necessariamente multidisciplinar, fundada em autores como Sorlin, Foucault, Bazin, Merleau-Ponty, Nichols, entre outros, constituir uma aparato de investigação que dê conta das inúmeras dimensões que a investigação do cinema e dos filmes traz para o pensamento social e para a produção de conhecimento, voltados para a compreensão das dimensões simbólicas do social e seus desdobramentos.

**Palavras-chave:** sociologia e cinema, cinema documental, filme sociológico, filme etnográfico, sociologia visual.

## Sociology and Cinema - theoretical-methodological approaches

### ABSTRACT

This article discusses the emergence of what could be conceived as a sociology of cinema. Initially, through films that proposes a social approach in cinema and, sequentially, through the theoretical-methodological discussion that an approach in this direction could use. It points out the three authors who tried to conceive the sociology of cinema and the film as a field of knowledge. It discusses the analytical differences between these authors, Meyer, Jarvie and Sorlin, differentiating them by having a more reception-oriented approach (Meyer), an institutional one (Jarvie) and the internal analysis of cinematographic works as central (Sorlin). It is emphasized that the latter, in addition, seeks to propose a method of cinema analysis from a sociological point of view that others do not realize. In this direction this author seeks, in a necessarily multidisciplinary approach, founded on authors such as Sorlin, Foucault, Bazin, Merleau-Ponty, Nichols, among others, to constitute an investigation apparatus that takes account of the innumerable dimensions that the investigation of cinema and films brings for the social thought and for the production of knowledge, aiming to understand the symbolic dimensions of the social and its unfolding.

**Keywords:** sociology and cinema; documental cinema; sociological film; ethnographic film; visual sociology.

## Sociologie et cinéma : Approches théoriques et méthodologiques

### RESUMÉ

Cet article traite de l'émergence de ce qui pourrait être conçue comme une sociologie du cinéma. Dans une première approche à travers des films qui visent faire une thématization sociale dans le cinéma et, séquentiellement, à travers la discussion théorique et méthodologique qu'une approche dans ce sens pourrait utiliser. Il a identifié les trois auteurs qui ont essayé de concevoir la sociologie du cinéma et du film comme champs de connaissances. Examine les différences d'analyse entre ces auteurs, Meyer, Jarvie et Sorlin, en les différenciant d'avoir une approche plus ciblée à la réception (Meyer), les institutions (Jarvie) et les analyses internes de films (Sorlin). Il est à noter que ce dernier vise en outre à proposer une méthode d'analyse du cinéma

\* Departamento de Sociologia - FFLCH da USP. Especialidade: Sociologia do Cinema, Sociologia da Arte.

Contato: paulomen@usp.br Agradeço ao CNPq o apoio para a realização desta pesquisa.

d'un point de vue sociologique que les autres ne réalisent pas. En ce sens, l'auteur cherche dans une approche nécessairement pluridisciplinaire, fondée sur des auteurs tels que Sorlin, Foucault, Bazin, Merleau-Ponty, Nichols, entre autres, constituer un apparatus d'investigation qui prend en compte les multiples dimensions que la recherche du cinéma et du film apporte pour la pensée sociale et la production de connaissances, axée sur la compréhension des dimensions symboliques de la vie sociale et ses déploiements.

**Mots-clés: sociologie et cinéma ; film documentaire ; cinéma sociologique ; film ethnographique ; sociologie visuelle.**

O cinema, na época ainda cinematógrafo<sup>1</sup>, causou um grande alvoroço na época de seu surgimento, nos finais do século XVIII. É notória a reação do público no Salão Indiano, do *Gran Café do Boulevard des Capucines*, em Paris (28/12/1895)<sup>2</sup>, quando de sua primeira exibição pública, que se assustou e correu daquela vívida locomotiva que fazia a curva da estação vindo em direção dos espectadores sentado nas cadeiras da sala de projeção. Quando vemos esse filme, hoje em dia, acostumados com o mundo das imagens, o espanto vai em direção oposta: como puderam aquelas pessoas se assustar com um trem que fazia uma curva pela plataforma visivelmente para passar ao largo da assistência, pois a câmera estava postada na plataforma da estação.

O que importa ressaltar aqui é o espanto que uma nova forma de expressão visual, muito diferente das que já haviam se tornado “tradicionais”, causava nas pessoas que a assistiam, como antes havia causado a fotografia, mais ou menos 50 anos antes, como bem expressa a reação de Baudelaire:

Nestes dias deploráveis, uma nova indústria se produziu, que não contribuirá pouco para confirmar a idiotice na sua fé e a arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Esta multidão idólatra postula um ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isto é bem entendido. Em matéria de pintura e estatúaria, o *Credo* atual das pessoas do mundo, sobretudo na França (e eu não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este aqui: ‘Creio na natureza e somente creio na natureza. Eu creio que a arte é e não pode ser outra coisa que a reprodução exata da natureza (uma seita tímida

e dissidente quer que os objetos da natureza repugnante sejam separados, assim como um penico ou um esqueleto). Assim, a indústria que nos dê um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta. Um Deus vingador exorcizou os votos desta multidão, Daguerre foi seu Messias.(...) Se for permitido à fotografia suprir a arte em algumas de suas funções, ela logo a terá corrompido ou suplantado, graças à aliança natural que ela encontrará na idiotice da multidão. É preciso, portanto, que ela volte ao seu verdadeiro dever, que é ser serva das ciências e das artes, a mais humilde serva, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem supriram a literatura. (BAUDELAIRE, 1986, p. 288-290)<sup>3</sup>.

Nessa direção, o advento do cinematógrafo e do cinema causaram inúmeras expectativas em relação às suas possibilidades de utilização, ao contrário do que pensaram seus inventores, de que a novidade cairia no esquecimento em pouco tempo quando se esgotasse seu poder de divertimento.

Barnouw aponta como, nesta mesma década, disseminou-se o uso da câmera para filmar e trazer para “perto” os eventos mais longínquos: A coroação do Tzar da Rússia, Nicolau II, as corridas em Melbourne, na Austrália, as performances de Theodore Roosevelt, a guerra Hispano-americana, entre inúmeras outras “atrações”. Ressalta que, além disso, na ausência de cenas “reais” para filmar, “reconstituições e falsificações tiveram uma impressionante história de ‘sucesso’ ” (BARNOUW, 1993, p. 25). Ao mesmo tempo, Barnouw chama a atenção que “os países líderes na produção de filmes neste

1 Utilizo aqui a distinção entre cinematógrafo e cinema, por meio da introdução da narrativa como constituição de linguagem e discurso ausente no primeiro, discutida por vários autores como André Bazin (1985), Edgar Morin (1985), Siegfried Kracauer (1960), Ismail Xavier (1984), entre outros, sem nos determos aqui nas divergências entre eles no que toca passar essa distinção por uma acen-tuação da montagem ou, em direção oposta, das narrativas em planos-sequência.

2 L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, dos irmãos Lumière.

3 Talvez por ironia, uma das mais belas fotografias deste início, foi realizada por Carjat tendo como modelo o próprio Baudelaire, em 1863.

período eram nações com impérios coloniais” (BARNOUW, 1993, p. 25). Isso tem para nós dupla importância: primeira, que a introdução de “reconstituições” está no cerne do cinema desde seus primórdios, e não só no cinema dito de ficção; segunda, que a importância dos impérios coloniais na disseminação do cinema não foi nada desprezível, com seus evidentes desdobramentos.

Assim, as ciências sociais se aproximam do cinema por dois caminhos bastante diversos. A antropologia, por meio da produção dos primeiros etnógrafos de campo. A sociologia, anos depois, por meio da empreitada Grierson. No que toca a etnografia, o filme fundador foi *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, uma espécie de pai fundador do documentário (cf. GAUTHIER, 1995, p. 9), e do filme etnográfico<sup>3</sup>, e inclusive do filme sociológico (Paul Rotha *apud* Heusch, 1962, p. 33), posição da qual vou discordar<sup>4</sup>. De qualquer jeito ali já se expressa o que o antropólogo Marc PIAULT vai ressaltar no sugestivo subcapítulo de seu *Anthropologie et Cinéma*, denominado “Explorar a alteridade do mundo” (PIAULT, 2000, p.9). Ali, o autor ressalta as formas pelas quais o “cinema e a etnografia se transformam nos filhos gêmeos de uma empreitada comum de descoberta, de identificação, de apropriação e talvez de absorção e de assimilação do mundo e de suas histórias” (PIAULT, 2000, p.10), em nome da Civilização, por meio da qual

o homem ocidental certamente mascara, como em uma denegação analítica, sua própria bulimia, sua incessante necessidade de apropriação, de dominação, finalmente projetando no outro seu próprio desejo de consumo, de devoração...” “O outro, se ele persiste em sua diferença, se ele parece difícil de assimilar a mais ou menos longo termo, é expulso de sua normalidade, da plenitude de ser, da conformidade com a essência humana,

da qual o observador, por consequência o homem branco ocidental, é o portador, o agente representativo autodeclarado. (...) A estranheza raramente é aceita como alternativa, (...). O próprio relativismo se perde constantemente nas vias sulfurosas das diferenças substanciais, portadoras de ideologias segregacionistas. (PIAULT, 2000, p.10, 11)<sup>6</sup>.

Isso certamente traz uma outra aproximação à afirmação de Barnouw de que “junto com tendências colonialistas, o filme documentário infectou-se com uma crescente falsificação” (BARNOUW, 1993, p. 24). E não só o documentário, poder-se-ia dizer. Ao mesmo tempo que dá conteúdo ao “sonho de uma coleção concreta de fatos sociais e de formas de socialidade que pareciam poder [agora] tomar forma.” (PIAULT, 2000, p.10)

A sociologia, filha do mesmo espírito positivo que fundou a etnografia, fruto da divisão de trabalho intelectual e familiar entre Durkheim e seu sobrinho Mauss, o primeiro voltando-se para as sociedades complexas, de alta divisão social do trabalho, o segundo para as de baixa divisão social do trabalho, as sociedades primitivas, vai se aproximar do cinema por vias diferentes.

A primeira grande empreitada sociológica, no tocante ao cinema, foi a realizada por John Grierson, no depois nomeado Documentário Social Inglês. Grierson, sociólogo de formação pela Universidade de Glasgow, realizou o filme que o tornou famoso por meio de um estratagema que talvez, para a época, tenha sido original. Grierson reparou que o *Empire Market Board*, órgão responsável pela melhoria do comércio e pelo estreitamento do sentido de unidade das várias partes do império britânico, não via no cinema uma grande forma de propaganda e investimento, como os jornais e fotografias. Grierson marcou um encontro com o secretário de finanças, Arthur Michael Samuel, um notório

4 Citado como opinião de Luc de Heusch. Marc PIAULT, ao contrário, vê nos filmes do brasileiro Thomas Reis, fotógrafo e cinegrafista das expedições de Rondon, o nascimento da etnografia filmada (cf. PIAULT, 2000, pp. 68 e 40-42). Vale ressaltar que as ligações de PIAULT com o Brasil o fizeram ter contato com a produção do Major Reis, que evidentemente não era acessível aos pesquisadores europeus e norte-americanos, por desconhecimento ou por conveniência.

5 Para uma análise detalhada de *Nanook* ver Menezes, Paulo. (2005) O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador.

6 Vale lembrar que, num subcapítulo chamado esclarecedoramente de “A Objetividade Declarada de uma Imagem Etnográfica”, PIAULT afirma que “os filmes trazidos pelos etnógrafos de campo dos primeiros decênios se queriam deliberadamente positivistas.” (2000, p. 108) [grifos meus].

opositor do cinema, para convencê-lo a investir em um filme que mostrasse para o mundo a importância e a moderna industrialização da pesca do arenque no mar do norte. Seduzido pela idéia, e “provavelmente” também por ser considerado a autoridade máxima da indústria do arenque, Arthur Samuel deu a Grierson os fundos necessários para o seu filme de estréia que acabaria também por ser praticamente o seu único filme: *Drifters* (1927)<sup>7</sup>.

Mas é evidente que o fato de Grierson ser sociólogo não o torna por si só o pai da aproximação entre cinema e sociologia.

Grierson inaugura uma escola onde o elemento mais propriamente sociológico de seus filmes é a constituição do trabalho como sujeito fílmico, como algo de interesse que merecesse ser filmado, o que era bastante inovador à sua época. Isto *Drifters* mostra muito bem. Diferentemente de *Berlin, sinfonia da metrópole*, onde a ode à indústria ressalta os movimentos das máquinas quase aniquilando de seu processo o trabalho humano, tornando-o secundário e algumas vezes inexistente, como se as máquinas adquirissem vida própria, ao estilo de Marinetti, Grierson mostra incessantemente que o movimento das máquinas é uma poderosa força auxiliar do trabalho humano, eleito e matizado como a principal força criadora de mercadorias e, por consequência, de valores, no mundo industrial. Assim, de maneira diversa da utilizada por Vertov, Grierson mostra que o peixe que comemos com prazer em nossa mesa não é um mero produto que encontramos no mercado, mas sim fruto de um árduo e diuturno trabalho humano, auxiliado pelas máquinas da indústria moderna, mas não superado nem aniquilado por ela.

Ao lado disso, entretanto, e diferentemente dos soviéticos, a visão da relação capital-trabalho de Grierson aparece no filme de maneira acentuadamente reformista. Se o filme mostra o trabalho humano e sua importância, até mesmo na indústria de ponta, Grierson, por outro lado, constrói a relação capital-trabalho como uma relação absolutamente harmônica, sem nenhuma contradição. Os operários da pesca não enfrentam as contradições dos marinheiros do *Potemkin*

(1925), nem dos operários de *A greve* (1925), ambos de Eisenstein. Pelo contrário, em *Drifters*, saem felizes para o trabalho árduo, para o qual acordam em alto-mar no meio da madrugada, lutando contra as ondas e contra a força da correnteza, que aumentam em muito o esforço de retirada das redes repletas de peixes, mesmo com auxílio mecânico. E, durante a jornada, tomam café da manhã com sorrisos, os mesmos com que deixam o porto no começo da empreitada e com o qual retornam ao seu final, para verem o peixe ser embalado, pesado, transportado por carroças, trens e navios, como afirma o narrador, “para os mais longínquos confins da terra”. Assim, se mostra o trabalhador como sujeito do processo de trabalho, bem como o processo de reprodução do capital como processo de produção, distribuição, circulação e consumo, como queria Marx, ao mesmo tempo, e isso não poderia deixar de ser ressaltado, mostra o processo de trabalho como uma unidade orgânica e não conflituosa, parecendo que do desenvolvimento industrial todos tem a lucrar, de operários a capitalistas, órgãos e funções em plena harmonia de um corpo social, demonstrando assim as raízes de seu socialismo reformista e não conflituoso, sem anomias ou patologias, como gostaria Durkheim, materializado nas imagens de *Drifter*, um “épico de vapor e aço”, como anuncia a cartela logo no início do filme. Esse mesmo ponto de partida reaparece nos outros filmes de Grierson, ou nos financiados por ele.

Uma segunda aproximação sociológica do cinema se deu, anos depois, por meio de um filme de Joris Ivens, sobre a greve geral dos mineiros da região belga de Borinage, em 1933.

*Misère au Borinage*, incorpora a utilização de jornais e de fotografias, articulados a cenas filmadas da repressão aos grevistas realizada pela polícia, *nos EUA*, com uma narração que tomava partido direto da luta operária ligando-a à crise do capitalismo, por um lado, e à possibilidade de superação dessa crise pelo advento do socialismo, por outro. Esse filme de Ivens inaugura uma linha de constituição de documentários que nada tem a ver com a pretensa neutralidade descritiva de filmes como *Night Mail* (1936), de Basil Wright,

7 Grierson aparece depois como codiretor, junto com Flaherty, de outros filmes de “propaganda” do império britânico, como *Industrial Britain* (1933), e como produtor de todos os que foram feitos por outros diretores sob seus auspícios.



ou *Drifters, de Grierson*. Várias tomadas são realizadas mostrando as péssimas condições de moradia dos mineiros, onde crianças esqueléticas e sujas ressaltam as deploráveis condições sanitárias e de vida daquele local. Mostra, também, o esforço da polícia em desalojar estes habitantes de suas precárias casas como forma de reprimir a greve que em seu momento glorioso chegou a paralisar 200.000 trabalhadores. Associando a repressão dos grevistas pela polícia com cenas de desalojamento, onde crianças e móveis velhos se empilham sobre precários caminhões, o filme incita o espectador a tomar partido, revolucionário, no sentido de se botar a termo uma situação de exploração que o sistema capitalista só acentuava.

Sua contradição fundamental está em mostrar que mineiros sem carvão para seu aquecimento, sem iluminação, colhem os restos de carvão nas montanhas de fuligem como se fossem mendigos buscando sua própria sobrevivência. Os produtores da energia motriz da revolução industrial não conseguem tê-la para mover suas próprias vidas. O capitalismo não é para todos e o processo de reprodução do capital é um processo que reproduz incessantemente a riqueza, fruto da apropriação da mais valia do trabalho operário, por um lado, e uma classe que só se reproduz como tendo como única mercadoria a sua própria força de trabalho, de outro.

Há três versões do filme em circulação. A primeira, que não credita Ivens como diretor, mas o Clube do Cinema de Bruxelas, tem uma montagem mais labiríntica e uma narração realizada também por meio de intertítulos. A segunda, mais politizada, adquire um narrador que dá o tom que os letreiros tentavam dar mas não conseguiam de maneira tão efetiva (a terceira é uma mescla das outras duas). O primeiro filme acaba com uma tomada dos portões da mineração fechados, onde um close de um retrato de Karl Marx afirma que aqueles eventos aconteceram no 50º aniversário de sua morte, o que era seguido pela imagem de uma passeata onde operários de punhos fechados e erguidos protestam contra o fechamento da mina; o segundo, mais didático, termina com uma longa narração, de altíssimo apelo político, onde, após repetir as mesmas cenas da passeata, ouvimos: “O proletariado sabe que as contradições e a miséria em Borinage,

como em toda a Bélgica, e no mundo inteiro, são fruto do capitalismo e a humanidade só estará a salvo da desordem e da exploração do homem pelo homem pela ditadura do proletariado e pela chegada do socialismo”, enquanto se intercalam imagens da miséria e das dificuldades sociais em Borinage.

Assim, se *Drifters* constrói os trabalhadores como sujeito fílmico, mostrando que as benesses do desenvolvimento industrial são, finalmente, ao contrário de Marx, um apanágio para todos e não apenas algo para inglês ver, Ivens, evidentemente inspirado pelos filmes de Eisentein, constitui seus operários como sujeitos fílmicos e históricos, transformando a Bélgica de Borinage em seu próprio Encouraçado Potemkin.

Assim, a análise destes dois filmes remete à questões de cunho teórico-metodológico no tocante a uma análise sociológica do cinema, ou de uma sociologia do cinema.

A primeira aproximação a um estudo sociológico do filme foi realizado por Jacob Peter Meyer, em 1946, no seu livro *Sociology of Film*. Sociólogo de origem alemã, o livro se dedica a lançar as bases do que ele concebia como os pressupostos sociológicos de uma análise do filme, baseada principalmente na busca de compreender como reagiam emocionalmente as audiências. Nessa direção, a sociologia proposta por Meyer vai na direção de uma sociologia como estudo de recepção, ou seja, “uma interpretação sociológica do filme pelo consumidor final.” (MEYER, 1946, p. 274).

Uma segunda aproximação foi realizada por Ian Charles Jarvie, em seu livro *Towards a Sociology of the Cinema*, traduzido para o espanhol como *Sociologia del cine*, em 1974. A abordagem de Jarvie vai em outra direção, privilegiando como objeto de análise o cinema como instituição. “Me interessa então, ao escrever sobre sociologia do cinema, toda a constelação da produção e do mercado, e o reflexo que produz no público, assim como em certa medida os fatores valorativos e sociológicos que possam contribuir para explicar porque uma película é boa ou ruim.” (JARVIE, 1974, p. 9) Nessa acepção, mesmo a tentativa de descobrir como se faz a valoração dos filmes se dá pela análise institucional, herdeira do funcionalismo positivista que rege as análises de Jarvie<sup>8</sup>.

A terceira, e sem dúvidas mais instigante aproximação da sociologia ao cinema foi realizada por Pierre Sorlin, em seu livro *Sociologie du Cinéma*, em 1977. Diferentemente dos dois autores anteriores, Sorlin vai propor um método de interpretação de filmes que tenta dar conta das possibilidades alusivas que o cinema como meio propicia.

Isso se expressa particularmente na 3ª parte do livro, “*Analyse filmique et histoire social*”, onde Sorlin, analisa a produção cinematográfica italiana do pós-guerra, centrada nos filmes do neo-realismo italiano. Essa produção, da qual ele destaca seis filmes, serve de móvel para a proposição de uma metodologia de análise fílmica que tente deslindar, pela análise interna dos filmes, os mecanismos de constituição de interpretação de sociedades que estão orientando os recortes de mundo expressos de maneira indelével nas películas. Assim, desde sua primeira página, Sorlin alerta para a perspectiva de que

a enorme maioria dos filmes projetados nos cinemas é fundada sobre uma história; entretanto, a história é apenas um aspecto do filme; sem negligenciar o assunto, que fornece o ponto de partida, devemos nos interessar primeiro pela *construção*, a transformação do material fílmico em obra cinematográfica. Nesse material, a *imagem* tem um lugar enorme (SORLIN, 1977, p. 199, grifos meus).

Aqui várias questões teórico-metodológicas estão envolvidas. A primeira, e crucial: como se define uma amostra em sociologia do cinema. Sorlin vai propor que se leve em conta dois elementos diferenciados na recepção do filme: público e crítica.

A escolha dos filmes deve, para o autor, seguir dois critérios básicos: sucesso de público, medido pelo número de ingressos vendidos, ou sucesso de crítica, o que, nos termos de Sorlin, significa

ter proporcionado amplos debates críticos, independentemente de serem eles positivos ou negativos. Aqui, em direção um pouco diferente da de Sorlin, eu proporia que se utilizassem os dois critérios concomitantemente, ou que se colocasse em perspectiva o critério de número de espectadores ou de posicionamentos críticos. Com isso se busca escapar da unilateralidade do recorte analítico, que se constituiria caso apenas um dos critérios fosse escolhido. No primeiro caso, ficar-se-ia apenas com filmes *blockbusters*, e se perderia filmes de importante impacto analítico e de significativa densidade de problematização, que não obrigatoriamente alcançam grande sucesso nas bilheterias. E, no segundo, se apenas esses fossem escolhidos, teríamos um recorte que privilegiaria os filmes que causaram grandes ou violentas recepções críticas, mas que não se tornaram filmes de muito público, o que, na sua acepção, enfraqueceria sua capacidade de falar para o analista de concepções de interpretação do social enquanto imagens socialmente disseminadas e de impacto intersubjetivo. A questão crucial que aqui se coloca é como determinar a importância social de um filme. Pode-se pensar na direção oposta: qual seria o significado sociológico de um filme que ninguém viu? Pense-se no caso do Brasil. Dos 10 filmes de maior bilheteria na década de 1980, nove eram dos Trapalhões. Na década de 1990, a situação melhora um pouco, com comédias globais concorrendo com os Trapalhões e os filmes da Xuxa, e a honrosa exceção de filmes como Carandiru de Babenco e Cidade de Deus de Meirelles. Nos anos 2000, Xuxa e Os Normais são 7 dos 10 mais vistos. Nos anos 2010, o campeão foi Os dez mandamentos, com mais de 11 milhões de espectadores<sup>9</sup>, sem que a maioria dos ingressos tenha de fato se transformado em público do filme<sup>10</sup>. Na maioria destes casos, ao lado da enorme venda de ingressos tivemos uma repercussão crítica quase nula, ou nula mesmo.

8 Ver, por exemplo, o capítulo 14: A função valorativa do meio em geral (p. 280-293).

9 Fonte: Lista de filmes brasileiros por década e espectadores da Agência Nacional de Cinema. Wikipédia, acesso em 27 de abr. 2017.

10 Este filme transformou-se na maior expressão da diferença entre ingressos vendidos e público espectador do cinema brasileiro. A Igreja Universal, de Edir Macedo, dono TV Record que transformou a novela em filme, fez enorme campanha de pré-venda dos ingressos do filme, que bateu recordes antes de entrar em cartaz. Quando entrou, salas esvaziadas contrastaram com o número de ingressos vendidos para aquelas sessões, sempre “lotadas”. (CF. Fraude em Os Dez Mandamentos da Record. Ingressos esgotados e salas vazias. Lavagem de dinheiro? <http://www.imprensaviva.com/2016/01/fraude-em-os-dez-mandamentos-da-record.html>, acesso em 23 de mar. 2017; Com campanha da Universal, ‘Os Dez Mandamentos’ bate recordes no Brasil. Ilustrada, 26 de janeiro de 2016.

Isso significa que se adotássemos apenas o critério de venda de ingressos teríamos uma parcela de filmes muito pouco significativo nas mãos. A questão sociológica aqui seria outra: que fenômeno social é esse que faz com que estes filmes sejam os campeões de bilheteira por décadas no Brasil?

Indo em direção oposta, do ponto de vista de uma análise social, qual seria o interesse em se analisar um filme que quase ninguém viu? Penso sempre no caso do filme *Limite* (1931), de Mario Peixoto, que causou enorme repercussão crítica à época de seu lançamento, mas que depois passou décadas sem ser visto, a não ser por um público especializado em pequenas sessões de escolas e cineclubes. É evidente a importância deste filme para a história do cinema nacional, para discussões estéticas e de construção de narrativas, mas do ponto de vista da acepção teórica que defendemos aqui este filme tem muito pouca expressão social. Nesta direção, por paradoxal que seja, os filmes sociologicamente significativos são às vezes os de pior recepção pelos estudos de cinema em geral. É vice-versa. Assim, um filme que teve grande bilheteria e ao mesmo tempo grande repercussão crítica seria o filme ideal para uma análise nos moldes aqui defendidos.

Teve-se, no Brasil, há pouco tempo, um filme que se adequaria muito bem aos dois critérios: *Tropa de Elite* (2007). *Tropa de Elite* teve um sucesso realmente avassalador. Segundo estimativas, algo em torno de 13,5 milhões de espectadores, sendo que por volta de 11,0 milhões viram o filme por meio de cópias piratas baixadas da internet ou vendidas em camelôs<sup>11</sup>. Ao mesmo tempo suscitou um debate crítico bastante acalorado, sendo elogiado por muitos ao mesmo tempo que chamado de fascista por outros<sup>12</sup>.

Além disso, Sorlin se posiciona contra o que ele entende ter se disseminado nos livros sobre cinema, que é a mobilização de uma imensa quantidade de filmes, que são articulados segundo suas proposições mais gerais e genéricas, sem que nenhum, ou quase nenhum, seja de fato analisado

em detalhes e profundidade, o que ele chama de “mito da exaustividade” (cf. SORLIN, 1977, p. 203). Nessa direção, na recusa da “exaustividade” em nome do aprofundamento, propõe-se que uma amostra deva ter algo em torno de seis a dez filmes, para que uma análise qualitativamente mais sofisticada possa se instaurar, dando conta de um determinado período histórico.

Seguindo o argumento de Sorlin, essa seleção de filmes permitiria – pela escolha que deve distribuí-la de forma homogênea pelo período do recorte analítico e de forma heterogênea pelos realizadores, diretores e corpo técnico, recuperando-se a diversidade do meio – constituir-se uma amostra que possibilitasse averiguar se um problema, do qual decorre uma hipótese, levantado em um dos filmes, teria expressão nos outros, com vistas a se perceber quais são as questões que se colocam como socialmente disseminadas em certa época ou certo período, eliminando-se aquilo que aparece como questão apenas a um único filme da amostra. Com isso poder-se-ia perceber o que é visível em certa época e, ao mesmo tempo, o que ela obscurece e torna invisível no mesmo período, o que Sorlin chama de *Zonas de Validação*<sup>13</sup>. A isso se agrega um outro conceito, de *Pontos de Fixação*<sup>14</sup>, que vai andar par e passo com o de zonas de validação. Aqui, ao contrário de problemas mais gerais, busca-se pequenas questões ou fenômenos que, sem estarem diretamente implicados no tema geral do filme, “aparecem regularmente na série de filmes homogêneos e que se mostram por alusões, repetições, por uma insistência particular em uma imagem ou um efeito de construção” (SORLIN, 1977, p. 230). Sorlin cita, como exemplos, em sua amostra do neorealismo italiano, a obsessão em filmar carros, ao invés de ruas, casas e pessoas, como em *Viagem à Itália*, e a farta exploração do espaço doméstico pela câmera, fixada em um personagem, como a mulher de Ricci em *Ladrões de Bicicletas*. (p. 231), que aparecem como tendência geral nos filmes da época.

Nessa direção, Sorlin vai pensar a percepção como dimensão social e, a partir disso, tomar o

11 Isabela Boscov. Recorde de Contravenção. Revista Veja, São Paulo, n.º 2030, p. 86, 17 de outubro de 2007.

12 Veja-se uma análise deste filme em Menezes, Paulo. (2013) *Tropa de Elite: perigosas ambiguidades*.

13 Cf. SORLIN, 1997, p. 203.

14 Cf. SORLIN, 1997, p. 229-237.

filme não como uma história, nem como uma duplicação do real fixada em celulose, mas como uma “encenação social”, por uma dupla entrada: primeiro como uma seleção (certos objetos são escolhidos e não outros); depois uma redistribuição, pois o filme “reorganiza, a partir de elementos tomados essencialmente do universo ambiente, uma configuração social que, por certos aspectos, evoca o meio da qual saiu, mas que, essencialmente, é dele uma retradução imaginária” (SORLIN, 1977, p. 200). A ênfase, portanto, está no caráter *sempre* construtivo das imagens.

Fica então posto o ponto de partida fundamental que vai orientar um estudo de sociologia do cinema apoiado nas perspectivas de Sorlin, para quem o material primordial de análise não é propriamente a história do filme, mas, e principalmente, a *forma* pela qual essa história se transforma em história no filme, no limite, os *valores* que orientam a construção da narrativa para que ela se desdobre dessa forma e não de outra.

Não que sejam desprezíveis, nos limites nem sempre muito claros da sociologia, outras abordagens que privilegiem caminhos diversos, como as condições sociais do surgimento dos filmes, e das indústrias que os realizam, como se vê em obras como a de Jarvie e Meyer, ou, de maneira diversa, a inserção ideológica nos filmes da estrutura de classes, como se vê em estudos como os de Hauser (1982a, 1982b), Kracauer (1965, 1973), Prokop (1986), Adorno (1986a, 1986b), e até mesmo em Benjamin (1986b). Mas o texto de Sorlin remete a outra direção, mais apropriada para responder aos questionamentos da relação entre imagem fílmica e produção de conhecimento.

Aqui Sorlin se afasta de uma perspectiva do filme tal como a de Jarvie, como portador de dados e informações sobre o real que, nesse caso, pela imensa disseminação da indústria cinematográfica norte-americana chega a afirmar, de forma absolutamente questionável, que

os norte-americanos estão muito melhor informados sobre a sua sociedade que os ingleses sobre a sua, talvez como consequência

da autoconsciência da sociedade norte-americana, que foi criada de maneira distinta da inglesa. Os ingleses somente começaram a aprender a observar a sua sociedade de uma maneira consciente nas películas dramáticas sobre a classe operária, dos anos 50 (JARVIE, 1974, p. 198).

Sorlin ressalta, por outro lado, que justamente o que os filmes não possuem é essa referência de informação, ou, se a tem, ela não se dá pela história que se mostra, mas justamente pela forma como a história é *construída* por meio de seleção e de reorganização de elementos tomados do “real”, mas que adquirem forma fílmica reorganizados segundo outros parâmetros valorativos, os dos realizadores, que são, estes sim, o grande objeto de uma sociologia preocupada em entender a dimensão propriamente *simbólica* do discurso fílmico.

Por fim, essa análise tentaria identificar o tipo de desafio proposto pelo filme, se de ordem sentimental, política, familiar, policial, social, etc., buscando reconstituir a forma como os realizadores o constituíram, definiram, caracterizaram, por um lado, e, por outro, de que maneira são *construídos* em forma fílmica os grupos sociais e a relação entre eles, seus posicionamentos e suas hierarquias, as condições pelas quais acontecem no filme seus conflitos e seus enfrentamentos, o que Sorlin chama de sistemas relacionais (cf. SORLIN, 1977, p. 237-242).

Aprofundando esta proposição, devo agregar que em sua imensa maioria, os filmes significativos para uma análise sociológica são *construídos* de maneira bipolar, com dois grandes “grupos” em confronto, que articulam os personagens do filme em torno de uma disputa, associando-se a estes dois grupos um terceiro, que serve de mediação entre eles, suavizando a polarização, de acordo com a destreza do cineasta<sup>15</sup>.

Vale a pena destacar, neste momento, que ao invés de ser o filme algo que se confunda com o real, mesmo que para os espectadores isso possa acontecer quase sempre, o que está em jogo é a compreensão do caráter construtivo dos filmes, que permitirá entender os fundamentos

15 Filmes como Stallone Cobra e semelhantes, por exemplo, não possuem esta mediação. São absolutamente bipolares entre defensores do bem e do mal, típico de um certo cinema norte-americano.



valorativos, em termos weberianos, que presidem a constituição da narrativa, as escolhas e posicionamentos dos personagens, seu lugar e o desenrolar da trama. Ressalto aqui, também, que apesar de Sorlin ter criado esta metodologia e aparato conceitual para a análise de filmes de ficção, nada impede que esta proposição seja utilizada para a análise de filmes documentais, sociológicos ou antropológicos<sup>16</sup>. Todos partem de uma construção para se tornar filme e é sempre esta construção que deve ser desvendada, por mais que no cinema documental<sup>17</sup> possa parecer várias vezes que esta construção não existe, como ocorre em um certo tipo de cinema documental, chamado de observacional por Bill Nichols<sup>18</sup>. Nessa acepção, e aqui esta proposta analítica difere de outras propostas da relação dos filmes com as Ciências Sociais, os documentários e filmes etnográficos ou antropológicos, o que nos interessa ver nos filmes é menos o que ele mostra, seja um fenômeno ou um ritual, mas a forma pelas quais este fenômeno é reconstruído para ser levados às telas, quais os valores que presidem as escolhas realizadas e a sua reorganização no espaço fílmico. Nesta minha acepção, a análise sociológica não vai na direção de tentar ver como um determinado fenômeno social aconteceu em certa época ou lugar, mas, e mais diretamente, na direção de ver como um determinado fenômeno social é valorado, reorganizado e reconstruído para encontrar seu lugar como fenômeno *filmico*. Nessa direção, busca não compreender um “real” que se deu aos olhos mas, ao contrário, busca compreender como e de que forma, por quais valores, esse material retirado (cinema documental) ou não (cinema de ficção) do que se poderia pensar como “real” adquire forma fílmica, expressando os valores, hierarquias, posicionamentos sociais de um diretor, de uma certa forma de ver o mundo, ou uma época. Assim, mais do que falar sobre o que vemos, fala

sobre aquele que não vemos, sobre a forma como um diretor e um momento histórico olha para o mundo e seus grupos sociais. Fala sobre formas discursivas e não sobre coisas. Mais do que falar sobre o mundo um filme fala sobre a forma pela qual este mundo é olhado, avaliado e reconstruído (mesmo que as coisas estejam acontecendo no momento em que se filma, como em vários filmes documentais, antropológicos<sup>19</sup> ou não). Mais do que sobre as coisas, mira-se o modo de se ver as coisas, de pensá-las e reconstruí-las. Assim, não se olha o ritual buscando informações sobre ele, mas se olha o modo como o ritual foi reconstruído para nós, buscando entender como um certo grupo social em certa época olha para este ritual, expressando mais sobre este grupo social que fez o filme do que sobre aquele que parece estar sendo retratado pelas lentes, seu tema mais direto.<sup>20</sup> Mais do que sobre o mundo, sobre as formas de se conceber o mundo, de se construir suas valorações, hierarquias e avaliações. Fala mais de nós do que deles. “É preciso se conceber o discurso como uma violência que nós fazemos às coisas, de toda maneira como uma prática que impomos a elas” (FOUCAULT, 1971, p. 55).

É importante ressaltar, portanto, a centralidade que a análise das obras fílmicas adquire na metodologia de Sorlin, herdeira não citada das proposições de Pierre Francastel, inventor da Sociologia da Arte como cadeira acadêmica na França dos anos 1950. “Uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa: ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada.” (FRANCASTEL, 1982, p. 5). Afirma também já ter tido “a ocasião de formular as mais expressas reservas em colocar um certo esquema de história – necessariamente emprestado de manuais – em paralelo com um outro esquema de história da arte que não se ligue, estritamente, ao estudo direto das obras.” (FRANCASTEL, 1970, p. 7).

16 Para uma discussão aprofundada sobre isso ver Menezes, Paulo. (2003) Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento.

17 Utilizo a noção de cinema documental para falar ao mesmo tempo do cinema documentário, sociológico e antropológico, sem me ater às suas possíveis diferenças de proposição. São cinemas que têm como que convencionamos chamar de “real” relações aproximadas no que toca a confusão entre imagem e real.

18 Sobre os tipos de narrativas documentais, ver Nichols, Bill. (1991) Representing Reality e Nichols, Bill. (2001) Introduction to documentary. Iremos discuti-las brevemente à frente.

19 Não está no escopo desta análise entrar na polêmica entre filme antropológico, etnográfico e antropologia visual.

20 Para uma análise desta perspectiva, ver, além da análise já citada de Nanook, Menezes, Paulo. (2007) Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento.

Com isso Francastel ressalta que as informações que ali estão não podem ser encontradas em outras dimensões do social.

Se as obras que constituem o produto das atividades propriamente estéticas das sociedades constituíssem tão-somente uma espécie de duplo dos outros produtos de nossa conduta, seria legítimo reter esses trabalhos apenas como uma fonte de informação complementar. Uma Sociologia da Arte seria então fácil de escrever, pois se resumiria a confirmar – ilustrar – conhecimentos adquiridos ao cabo de pesquisas de interesse e alcance superiores. Como isso não é verdade, as obras de arte *conferem ao historiador, como ao sociólogo, elementos de informação que de outro modo não possuem*. As conclusões que se podem tirar, para conhecimento do passado e do presente, de uma abordagem estética da vida, transformam e completam, portanto, as concepções dedutíveis de um conhecimento puramente sociológico – no sentido atual da expressão – ou histórico, econômico, político, geofísico do mundo que nos cerca. Uma Sociologia da Arte implica pois, fundamentalmente, num método para o deciframento sistemático não só das obras de arte que se apresentam como tais, mas igualmente de inúmeros setores de atividade (FRANCASTEL, 1982, p. 4, grifo meu).

Francastel aponta ainda que,

O fenômeno da imagem, do pensamento em imagem, do espírito que pensa por meio de imagens, é um problema que deve ser considerado como de outra natureza que a simples enumeração, a simples análise da imagem que é um meio, que é a análise técnica e não aquela de um fenômeno intelectual ou de um fenômeno cuja base se liga ao mecanismo da percepção. Temos aqui uma noção verdadeiramente importante e que é absolutamente fundamental. [...] Ela [a imagem] existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é uma referência na cultura e não uma referência na realidade (FRANCASTEL,

1983, p. 193).

Isso deixa claro que o ponto de referência primeiro das imagens não é o “real”, como se poderia pressupor<sup>21</sup>, mas outras imagens construídas sobre ele, que conjuminam o que Gombrich (1986) chamava de “vocabulário da semelhança”.

Outra dimensão importante para se levar em conta é o “contexto” que, em determinadas interpretações do que é sociológico, viria sempre das análises das condições materiais de constituição das obras, dos atores, da produção, etc. Aqui, em outra direção, ele é entendido como inerente ao discurso da obra, sendo buscado e reconstruído pela própria obra, pela interpretação de suas imagens e narrativa, pela análise interna que explicita os valores que a constituem. Nessa acepção, o contexto vem da análise das imagens e não de análises externas a ela que a “iluminariam”. Assim, a questão interno-análise de imagem, externo-análise de contexto, aparece como uma falsa questão.

Contexto diferente, portanto, daquele que se encontra na outra possibilidade analítica, mas não menos importante para se compreender as sociedades em seu momento histórico. Se uma análise pretende compreender as condições sociais de constituição do simbólico, a outra, aqui adotada, pretende compreender as *condições simbólicas de constituição do social*, posição comumente relegada ao esquecimento por um determinado tipo de sociologia, também de origem francesa.

É evidente o esforço de Sorlin em criar uma espécie de metodologia que orientasse as análises fílmicas, para o qual ele propõe toda uma série de referências, que são muito úteis quando se faz a primeira aproximação da análise de um filme. Mas, em minha acepção, se a metodologia proposta por Sorlin orienta a constituição de uma espécie de ossatura analítica que permite realizar um significativo mapeamento da constituição social do filme, sua metodologia é ainda insipiente na direção de uma proposta analítica que dê conta de enfrentar os problemas de outra ordem que um discurso de imagens proporciona.

21 O que se acentua sobremaneira no caso do cinema documental, sempre medido em relação ao “real” do qual parece ter sido clonado, bem ou mal, sempre chamado a testar a “legitimidade” do discurso cinematográfico.

Mais uma ressalva aqui deve ser inserida. A metodologia de Sorlin propõe a constituição de uma amostra de 6 a 10 filmes. Isso não significa que ela não possa ser utilizada, com ajustes, para a análise de vários filmes de um diretor, ou de apenas um filme isolado. O que muda aqui é que a sua pretensão de extrapolação se altera substancialmente. No resto ela continua fértil na proposição de interpretações. Também deve ser dito que esta proposição vai encontrar filmes aos quais seu aporte analítico será bastante diminuto, ou mesmo nulo. Penso aqui em filmes como os de Tarkovski ou de David Lynch.

Fundamental, é não esquecer em nenhum momento que um filme é um discurso fílmico. Assim, ele é mais do que apenas a posição de seu diretor ou produtor. Ele é um discurso no sentido forte do termo, partindo de determinadas percepções de mundo que são historicamente marcadas e datadas.

Foucault ressalta de maneira contundente esta perspectiva em *L'ordre du discours* (1971) e *Qu'est-ce qu'un auteur* (1994). Ele lembra que um autor deve ser pensado não como uma individualidade física, como um nome próprio, mas como uma função, função autor que, na interpretação de uma obra, pode ser fundamento de inumeráveis constrangimentos, pela quantidade de legitimações externas que propugna e de leituras que condiciona.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (...); ele exerce um certo papel em relação aos discursos: ele assegura uma função classificatória; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (...) o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de

ser do discurso: o fato, para um discurso, de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, *mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status* (FOUCAULT, 1994, p. 798, grifo meu).

O que Foucault está dizendo é que as noções de autor e obra iluminam de maneira exacerbada um discurso, dando-lhe *a priori* informações e determinações, propondo-lhe conteúdos intrínsecos, por analogia e por filiação, *organizando a sua recepção*, o que acaba por se transformar em um *impeditivo de uma análise da obra propriamente dita*. Foucault parece retomar Adorno, quando este dizia que, para se entender Dostoiévski, era preciso esquecer Dostoiévski<sup>22</sup>. Assim, um discurso fílmico nada mais é do que uma prática que impomos ao mundo, que o organiza, que o recorta e monta para o nosso olhar e para o dos outros segundo valores e pressupostos, sejam eles pensados, explícitos, ou não. Assim, sua ideia central, é a de que Autor e Obra são elementos que *constrangem* a disseminação das *interpretações* dos discursos das obras particulares, ao associá-los ao nome de um autor detentor de uma “obra” que funcionaria mais como elemento de *construção* às interpretações diferenciais, a partir do momento que a inserção de uma “obra” em uma “Obra” significa incorporá-la a um todo que pressupõe uma certa coerência conceitual e teórica, permitindo inferências e homologias que acabam restringindo as possíveis diferenças de uma obra em relação às outras, apresentando-se, por isso, como um *constrangimento* analítico substancial. Essa perspectiva será extremamente importante pois, em vários dos filmes que se pode analisar, o peso da herança do nome do autor, por vezes mitologizado, dificulta a percepção de

22 A proposição de Lukács iria na direção oposta, ressaltando a necessidade de se conhecer a posição social do autor para poder compreender suas proposições, o seu lugar de classe como iluminador de suas artimanhas literárias. Assim, para se analisar Flaherty, deve-se esquecer Flaherty, o pai do cinema documental e etnográfico, deixar de lado todos os sentidos e constrangimentos que esse pai primordial promove. O mesmo vale para Rouch ou qualquer outro famoso diretor. Pensá-lo nesse lugar é deixar o mito originário aniquilar nossa capacidade crítica em nome de uma postura ingênua, interessada ou laudatória.

perspectivas novas e diferenciadas em suas obras particulares, que acabam por ficar subsumidas pela força de uma tradição analítica cerceadora e laudatória. Assim, para analisar um filme de um autor, devemos deixar de lado o que sabemos sobre ele, seus outros discursos, e olhar aquele filme como se parte de um discurso de outro nível, para analisá-lo em suas particularidades e não em suas proposições mais gerais que aproximam este filme de outros do mesmo autor. Como em Weber, deve-se buscar as *diferenças* entre eles e não o que os identifica e os iguala, como faria uma análise positivista e classificatória

Além disso, é necessário desdobrar as proposições de Sorlin em outras direções, pois se são referência, não devem ser vistas como modelo absoluto a ser seguido, sem mediações e questionamentos de seus aportes e limites.

Assim, se Sorlin propicia um aparato teórico-metodológico para enfrentar o discurso fílmico do ponto de vista sociológico, algo mais deve ser buscado para se deslindar os caminhos das narrativas na análise das imagens, para a qual as proposições de Sorlin e, de certo modo, da sociologia são insuficientes. Nessa direção, uma análise de filmes em sociologia precisa investigar essas narrativas a partir de um aparato conceitual que vem de outras disciplinas afins, como já vimos com Foucault. Mais três dimensões analíticas devem ser recuperadas aqui, no tocante à análise das narrativas que compõem o discurso cinematográfico.

Em *L'Évolution du langage Cinématographique*, Bazin vai realizar uma distinção na constituição das narrativas que para ele era mais significativa em relação aos caminhos do cinema na década de 1920 do que a diferença entre cinema mudo<sup>23</sup> e cinema sonoro. Ele propõe uma clivagem entre o que ele denominou de cineastas que acreditam na *imagem* e cineastas que acreditam na *realidade*. Por imagem ele entende tudo aquilo que a “representação”<sup>24</sup> na tela agrega à coisa “representada” (BAZIN, 1985a, p. 64). No caso

dos cineastas que acreditam na imagem, esse aporte se realizaria por meios diversos, entre os quais se poderia pensar tudo aquilo que alteraria a plástica da imagem, como maquiagem, cenários, iluminação, etc., além dos recursos possibilitados pela montagem, aqui pensada como a montagem de atrações de Eisenstein, com cortes rápidos e temporalidade de cena reduzida<sup>25</sup>, montagem *criadora de sentidos* aludidos pelo filme. No lado oposto estariam aqueles que acreditam na *realidade*. Seriam estes os cineastas que, por meio da utilização de alguns meios técnicos, procurariam posicionar o espectador mais próximos do lugar e das formas pelas quais se olha o mundo. Utilizam o que ele chamou de uso *invisível* da montagem, na tentativa de recuperar, na percepção do espectador, a continuidade espaço-temporal na qual vivem as pessoas em seu cotidiano e que as outras opções de montagem destruíam. Assim, dois elementos “técnicos” seriam incorporados à linguagem de uma maneira decisiva: o plano-sequência e a profundidade de campo. O plano-sequência teria a função de recuperar para o espectador a continuidade espaço-temporal de sua própria vida na percepção das ações que ocorrem no filme, restabelecendo a unidade dramática das cenas. A profundidade de campo, de recuperar para a imagem fílmica a mesma sensação que a percepção realiza no momento em que se olha o mundo, onde a visão parece ter foco automático e infinito, pois ele se ajusta muito rapidamente às mudanças de plano das coisas que se olham. Essa espécie de foco automático é impossível no cinema e o artifício para recuperar, não seu movimento, mas a sua percepção, foi encontrado na possibilidade de se focar do primeiro ao último plano das tomadas cinematográficas, recuperando, pela ilusão, algo que a vista realiza com precisão. Nessa acepção, um filme teria um maior “coeficiente de ilusão”<sup>26</sup> apenas por utilizar esta forma narrativa, por posicionar o espectador frente ao filme como ele se posiciona frente à

23 Hoje chamado de silencioso.

24 No final deste texto discutiremos a não propriedade do conceito de representação para a análise do cinema e em particular do cinema documental. Para não confundir o leitor, como não concordo com a utilização do conceito de representação para a análise do tipo de imagem que fazem as fotografias e o cinema, sempre que ele for utilizado por outros autores estará entre aspas.

25 Bazin pensa aqui em filmes do expressionismo alemão e do cinema russo, entre outros.

26 Coeficiente de ilusão é um termo utilizado por inúmeros críticos para dar conta da relação entre imagem e “real”, quando se toma um pelo outro, quando se confunde a realidade das imagens como sendo a própria realidade. Também se utiliza “coeficiente de realidade” e “coeficiente de objetividade”, “impressão de realidade”, e outras variações, aumentando ainda mais a confusão.



realidade.

Nessa direção, as ideias de Bazin serão um importante ponto de referência para as discussões que levam em consideração a relação complexa entre imagem e espectador, entre filme e “real”<sup>27</sup>, e que problematizarão as formas pelas quais os espectadores percebem as relações que os filmes travam com o “real”, seu “coeficiente de ilusão” e seu “poder de convencimento”.

Merleau-Ponty (1983) agrega mais uma dimensão analítica a esta perspectiva, em geral deixada de lado por inúmeros estudos que tratam do cinema. “O som, no cinema, não é a simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, porém comporta uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar.” (p. 112) Assim, o som, melhor dizendo, os discursos sonoros são percebidos junto com as imagens de maneira una e indivisa. Na visão de Merleau-Ponty, no som existem três espécies de diálogo: o expositivo, que trata diretamente dos elementos da ação dramática; o tom, que expressa e delinea os personagens, dando sentido às palavras; e o diálogo cênico, que Merleau-Ponty reputa ser o principal no cinema, que aparece pelo confronto e debate entre os personagens. Vale acrescentar que o silêncio entre as palavras aparece aqui também como um elemento criador de sentidos.

Merleau-Ponty não é explícito, mas se esses três elementos compõem os diálogos sonoros, não se pode esquecer que o som do cinema tem ainda outras duas dimensões: ao lado desses diálogos, temos ainda outros dois discursos, os ruídos, que podem ser naturalistas ou não, e a música, ou trilha sonora<sup>28</sup>. A utilização diferencial de cada um destes discursos acabam por implementar na tela narrativas bastante diferenciadas, pois é a música que em geral organiza a montagem das imagens de um filme.

No caso de estarmos pensando em filmes documentais, um outro autor de referência merece ser rapidamente discutido. Bill Nichols realizou, em seu livro *Representing Reality*

(1991), talvez a mais disseminada classificação<sup>29</sup> de referência para a análise de documentários dos últimos anos, como se pode ver pelas inúmeras referências que sua classificação encontra na literatura contemporânea sobre o tema. Nichols chama essa distinção de “modos de ‘representação’ do documentário”. Deixando ainda de lado a questão de se compreender um filme como uma *representação* do real, o que será discutido à frente, vamos investigar mais de perto como Nichols propõe essas distinções.

Seus quatro modos iniciais de “representação” são: expositivo, observacional, interativo e reflexivo. O modo expositivo, que ele associa aos filmes de Grierson e Flaherty, seria aquele dos filmes cuja narrativa é estruturada por meio de uma narração especial, que se convencionou chamar de narração “voz-de-Deus”. Essa narração, que tece comentários sobre o que o filme mostra, assume um caráter moralizador e, na edição, vai garantir a continuidade retórica do argumento do filme em contraposição à continuidade espaço-temporal. Nesse sentido, são filmes que aumentam sobremaneira sua “impressão de objetividade”, pois seus comentários aparecem para o espectador como sendo comentários gerais sobre o assunto que revelam um conhecimento pretensamente *transpessoal* e *universal*, que viria do próprio *mundo* e não de interpretações deste. Nessa direção, é uma narração que vai descrever as “outras” culturas a partir da estrutura de moralidade segura da cultura do narrador (do realizador), nos termos de Nichols. Assim, pares conceituais como empreendimento/valentia, reserva/determinação, compaixão/civilidade, respeito/responsabilidade, serão os motes desse tipo de construção, que tenderia a promover, na visão do autor, a subjetividade coletiva baseada nos valores da classe média. Assim, esse tipo de filme é primordialmente concebido para ser realizado por meio de uma narração, anteriormente pela utilização de cartelas ou intertítulos, podendo mais contemporaneamente incorporar

27 Real aparece entre aspas pois, como em Weber, o mundo da forma como ele se apresenta é um caos, e não dado a priori, objetivo, para os olhos do investigador, como queria Durkheim. É somente pelo aporte de significado pelos agentes, a partir de suas escalas de valores, que o recortam e reorganizam, que o mundo e as relações sociais podem adquirir sentido. Cf. WEBER, 1979.

28 Quando se pensa em naturalismo aqui remete-se à utilização de todos essas dimensões do discurso sonoro como se ele saísse diretamente do “real”. Um filme exemplar desta perspectiva é *Blow-Up* (1967) de Antonioni. Todos os ruídos são do cotidiano, todas as músicas, quando tocam, são por meio de rádios ou vitrolas.

29 Mais à frente iremos colocar em questão este método classificatório utilizado por Nichols.

entrevistas que serão, entretanto, subordinadas ao argumento do filme que se expressa pela fala do narrador, o que ele chama de “*unseen voice of god*”. Ou seja, pessoas entrevistadas podem dar seu testemunho, mas ele estará inserido em uma estrutura que elas não conhecem e não controlam, contribuindo para evidenciar o argumento exposto e articulado pela narração. Com isso, o espectador é colocado em um mundo do *senso comum*, pelo estabelecimento de uma lógica de causa-efeito que liga uma sequência de eventos, explicando-os.

O modo observacional<sup>30</sup> refere-se basicamente a um tipo de cinema dos anos 1960 que se convencionou chamar de cinema-direto, onde a narrativa é constituída pelo primado de “não intervenção” do cineasta. Cabe à edição ressaltar, para o espectador, a impressão de tempo vivido, recuperando por uma montagem “invisível” a continuidade espaço-temporal da vivência cotidiana, como nos planos-sequência de Bazin. Nessa acepção, não pode existir no filme qualquer voz *over*, qualquer música externa, qualquer intertítulo, qualquer reencenação, qualquer entrevista, sendo também proibido que os personagens olhem diretamente para a câmera. Seria um cinema que levaria a câmera para uma situação de tensão e lá esperaria a crise acontecer. A famosa mosca na parede de Rouch. Omitiria, em sua edição, todos os elementos de pré e pós-produção. Assim, este modo de conceber os filmes tentaria reconstituir, para a percepção, o sentimento de exaustividade de uma experiência no mundo, que dependeria da habilidade do diretor em conseguir ligar momentos reveladores do filme como momentos reveladores do tempo vivido. Nessa direção, o trabalho de edição sustentaria essa continuidade espaço-temporal, recuperando-se uma forma vivida que se aproximaria do tempo presente. Por isso, seria um modo mais apropriado para a reconstituição de experiências contemporâneas do que de experiências ou interpretações históricas. Nessa acepção, os momentos reveladores dos filmes apareceriam como epifanias e “pareceriam reais, isto é, originadas no mundo histórico mais do que

nas estratégias do argumento” (NICHOLS, 1991, p. 41). Segundo ele, este modo teria princípios comuns com alguns dos métodos das Ciências Sociais, em particular com os da etnologia, do interacionismo simbólico e da etnometodologia. Por mostrar “a vida como ela é vivida”, atenuaria a postura de autoridade do modo expositivo. A autoridade, aqui, proveria mais da “ausência” do que de uma legitimação dada pela articulação interna do próprio filme, como a “voz-de-Deus”, sendo, portanto, fruto da habilidade de o filme ser mostrado como “real”<sup>31</sup>.

O modo interativo, que é aqui associado a cineastas como Rouch, Brault e Marker (*Joli Mai*), é um modo pelo qual as perspectivas dos cineastas ficam mais evidentes, sendo o modo que mais utilização de entrevistas realizou. Nesse caso, a autoridade provém dos comentários e respostas dos atores sociais recrutados, que expressam um conhecimento localmente situado. A edição vai se dirigir para manter a continuidade lógica dos pontos de vista individuais. O argumento, nessa direção, advém da interação em si, e do que ela mostra do próprio diretor, que aqui costuma ser chamado de realizador, e dos atores sociais. Como em nenhum dos outros modos, aqui os diretores permitem ver o processo de negociação que leva ao resultado final do filme, processo que é incorporado no próprio filme. São filmes estruturalmente fundados em entrevistas, e centrados no momento da interação em si. Pode acontecer, como em alguns filmes de Jean Rouch, de a câmera, no limite, provocar uma reação que não aconteceria se ela ali não estivesse. Em seus próprios termos, a mosca na sopa... Nichols não deixa de apresentar uma crítica a essa estratégia dizendo que a destreza do entrevistador frequentemente se revela em sua habilidade de aparecer como estando a serviço do entrevistado, cuja fala ele, ou ela, de fato controla. Aqui, ele parece questionar o que é um mito desse tipo de cinema, principalmente em algumas perspectivas da etnografia visual<sup>32</sup>, de que a relação se dá entre dois “sujeitos”.

Esses dois últimos modos seriam aqueles que acarretam mais problemas *éticos* em relação à

30 Em português convencionou-se traduzir este termo por “observativo”. Neologismo por neologismo, prefiro manter um mais diretamente ligado ao inglês.

31 Barnouw diz que esse tipo de cinema, que ele chama de “observer”, por deixar as conclusões nas mãos do espectador, fez com que seus filmes fossem ambíguos (1993, p. 231), o que ele parece achar problemático em um documentário.

sua realização. O primeiro, expresso por Calvin Pryluck, exprime-se quando ele se pergunta “qual é a fronteira entre o direito da sociedade de saber e o direito individual de estar livre de humilhações, vergonha e indignidades”, pois “experimentos científicos e o cinema direto dependem em seu sucesso de pessoas que têm nada ou muito pouco a ganhar com a sua participação” (PRYLICK, 1988, p. 260), perspectiva que também é ampliada por Jay Ruby, quando ele afirma que questões éticas surgem todas as vezes que uma pessoa produz e utiliza imagens reconhecíveis de outros (cf. RUBY, 1998a).

O modo reflexivo é um modo no qual as convenções utilizadas pelos cineastas nas construções de seus filmes é tematizada e posta em questão. Assim, diferentemente dos outros três, aqui estariam filmes que questionam a “impressão de realidade” por meio de metacomentários a respeito do mundo histórico, do processo de “representação” e da própria interação que ocorre frente às câmeras. A questão fundamental que aqui se explicita é de como falar do mundo histórico, sendo que os próprios atores sociais presentes no filme questionam e problematizam a sua “representação”<sup>33</sup> na tela. Assim, tematizando-se como construção, o filme não permite ser tomado pelos espectadores como um “pedaço de realidade”. Se o modo interativo ressaltava o processo de filmar colocando o problema para seus participantes, o modo reflexivo resalta o processo de constituição de imagem colocando-o como problema para os espectadores. No primeiro caso, a ênfase se dá na relação entre cineasta e participantes, no segundo, entre filme e espectadores. Nessa direção, os filmes reflexivos seriam aqueles que, ao questionar o estatuto do filme e do documentário em geral, enfatizariam dúvidas epistemológicas em relação ao tipo de conhecimento sobre a “realidade” que os filmes

comportam e desdobram.

Jay Ruby aponta a importância desta perspectiva para os filmes etnográficos, e eu diria para o cinema documental como um todo, quando ele afirma que

eu acredito que o criador de imagens tem a obrigação moral de revelar o esconderijo – nunca parecer produzir um espelho objetivo pelo qual o mundo pode ver a sua imagem ‘verdadeira’(...) Enquanto nossas imagens sobre o mundo continuarem a ser vendidas para os outros como *as* imagens do mundo, estaremos sendo antiéticos (RUBY, 1988a, p. 310).

Aqui uma nota metodológica deve ser feita. A forma como Nichols utiliza esses modos de “representação” aproxima-se, nas Ciências Sociais, das formas classificatórias em relação aos fenômenos sociais desenvolvidas por Durlheim em *As regras do método sociológico*, e desenvolvidas por muitos. Por isso, nos seus textos, Nichols costuma “enquadrar”<sup>34</sup> os filmes, às vezes os cineastas, em um ou outro modo, sem uma análise mais aprofundada do que naqueles filmes poderia ser ligado a um modo ou a outro. No caso desta perspectiva, ao invés de se pensar essas categorias como classificações durkheimianas, elas vão ser tomadas e utilizadas como tipos-ideais weberianos<sup>35</sup>. Nessa acepção, as características dos modos serão pensadas como uma seleção de determinados elementos significativos de cada fenômeno diferenciado, exagerados e organizados de forma racional enquanto um quadro homogêneo de pensamento, com o qual todos os filmes concretos serão comparados e interpretados em suas diferenças para com ele. Assim, recupera-se a possibilidade de se perceber, em meio a uma prevalência de uma ou outra categoria, momentos dos filmes

32 Veja-se, por exemplo, Hikiji (2009) ou Cunha (2009). Em perspectiva crítica a essa possibilidade, cf. Henley (1998), Russell (1999), Pialult (2000), MacDougall (1998), Renov (2004) entre outros. Hikiji, inclusive, para dar substância ao seu argumento, traduz o termo *subject*, utilizado no texto de MacDougall (1998, p. 29), como *sujeito* (Hikiji, 2009, p. 145), e não como *assunto*, o que o contexto no qual se encontra permite aferir, e, ao fazê-lo, aumenta ainda mais a confusão ao induzir ilações desfiguradas.

33 Aqui mais uma vez se mostra a impropriedade deste conceito, pois é evidente, ou pelo menos deveria ser para o analista, que a forma pela qual qualquer personagem aparece na tela, de ficção ou cinema documental, é construída pelo cineasta e pela narrativa que ele adota.

34 Este termo é infelizmente muito utilizado hoje em dia pelos cientistas sociais sem que se deem conta de que remete a formas de classificação durkheimianas, com todas as implicações teóricas que isso remete, como pensar a sociedade como organicidade funcional onde o conflito aparece como desvio e não como em fundamento, como em Weber e Marx.

35 Cf. WEBER, 1979.

que podem ter sido organizados tendo em vista princípios narrativos diversos. Pois, se todas essas características fossem examinadas sistematicamente, seria difícil encontrar um filme que utilizasse perfeitamente todas elas, em qualquer um de seus “modos de representação”. Pensar os filmes impondo-lhes classificações implica reter o que eles têm de comum e genérico, deixando obrigatoriamente de lado o que eles têm de diferente e singular, o que, para minha análise, é muito mais significativo. Nessa outra direção, por se levar em conta o que os filmes têm de particular, recupera-se a possibilidade de perceber que uma ou outra característica, expressa pela linguagem escrita, pode adquirir formas fílmicas bastante diversas, o que permitiria maior precisão na análise dos filmes. O segredo aqui é, em meio à utilização de estratégias narrativas diversas, encontrar aquela que de fato comanda a construção narrativa do filme, à qual as outras formas narrativas estão subordinadas no discurso fílmico. Cada um destes modos de “representação”, segundo Nichols, é datado no tempo, pela prevalência que teve em relação aos outros utilizados no período. É importante ressaltar que o cinema contemporâneo, a partir dos anos 1970, utiliza-se de vários desses modos ao mesmo tempo, subordinados a um escolhido como central para o discurso.

Os limites desse tipo de classificação, parecem ter se tornado claros para o próprio Nichols, pois em livros seguintes, como *Blurred Boundaries* (1994) e *Introduction to documentary* (2001) ele vai introduzir dois novos modos em relação aos outros quatro já discutidos, além de alterar a denominação de um deles.

Em *Blurred Boundaries*, Nichols apresenta o modo performático, como um desdobramento do modo de “representação” reflexivo (NICHOLS, 1994, p. 93). Esse modo levantaria questões a respeito do processo de produção do conhecimento, questionando suas características gerais e abstratas em nome de um conhecimento que se materializaria a partir de experiências concretas incorporadas na experiência pessoal. Partiria, portanto, do particular para o geral, sendo essencialmente subjetivo e carregado de emoções. Dessa forma, mostraria a complexidade do mundo por meio da ênfase nas dimensões afetivas e subjetivas,

da experiência da memória e não de pretensos “fatos” reconstituídos. Assim, a relação entre imagem e real estaria amplificada pela utilização de liberdades poéticas que deixariam de lado narrativas mais tradicionais em nome de formas mais subjetivas de “representação”, dirigindo-se ao espectador por meio de emoções e afetos, por meio de expressividades e não de factualidades. “Falamos de nós para você” seria seu mote primordial, onde assertivas mais gerais sobre as coisas e sobre o mundo seriam substituídas por proposições pessoais e subjetivas, com alta carga de emoção e de sentimentos. Esse talvez seja o modo mais problemático de Nichols, pois aqui se encontra, na construção da classificação, um desvio teórico em relação à construção dos outros cinco modos ou classificações. Se naquelas o que fundamenta a classificação são elementos constitutivos das opções narrativas, no modo performático o elemento fundamental da formulação da classificação é, em outra direção, o *tema ou assunto*. Ou seja, filmes que se utilizam de formas narrativas advindas dos outros modos podem agora ser classificadas aqui, aumentando ainda mais a confusão de se utilizar estas categorias como categorias classificatórias.

Aqui, em sua maioria, passarão a se classificar os filmes sobre os quais alertou Jay Ruby como aqueles que acabaram por dar má fama ao cinema reflexivo, por terem erroneamente associado a ele formas de narcisismo, de autoconsciência e até mesmo de autocontemplação (RUBY, 1988a, p. 314). Filmes que transformaram a narrativa fílmica num mergulho dentro da subjetividade do próprio realizador, de sua vida e às vezes de suas entranhas.

Por fim, em *Introduction to documentary*, Nichols agrega ainda outro modo aos cinco já discutidos, o poético, para dar conta de um tipo de cinema que não encontrava lugar nos modos já conceituados. O modo poético, associado à vanguarda modernista do início do século XX, seria aquele que exploraria associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Expressaria, por meio deles, estados de ânimo e afeições mais do que conhecimentos sobre o mundo. A edição estaria mais preocupada com o ritmo e as formas do que com qualquer funcionamento das coisas ou das máquinas, associando fragmentos, impressões subjetivas,



atos incoerentes. Seriam filmes expressivos dessa concepção *A Chuva e A Ponte*, de Joris Ivens, *Cão Andaluz e L'Age D'Or*, de Buñuel, *Sans Soleil*, de Chris Marker e *Song of Ceylon*, de Basil Wright. O problema desse tipo de classificação é que, por tomar o filme de maneira homogênea, permite enquadramentos facilmente questionáveis, como no caso de *Sans Soleil* e *Song of Ceylon*. Para mim, por exemplo, o eixo narrativo do primeiro estaria mais próximo do modo reflexivo e o segundo a meio caminho do expositivo.

Uma última alteração se fará em *Introduction to documentary*, pois o modo *interativo* passará a se chamar de modo *participativo*, pois Nichols se deu conta que a maioria dos filmes por ele classificados como interativos não tinham de fato o que se poderia chamar de *interação*, no sentido forte do termo. Com isso ele realiza uma aproximação das estratégias desse modo com as dos etnógrafos em suas observações participantes (NICHOLS, 2001, p. 115). É interessante perceber que, ao abandonar a interatividade, que aproximava este modo dos filmes de Jean Rouch, principalmente depois da década de 60, esse novo modo se afasta dele para se aproximar das estratégias de outros antropólogos e de suas estratégias de pesquisa de campo.

Isso mostra a importância de se pensar esses “modos de representação” como tipos-ideais, e não como classificações, pois isso permite buscar nos filmes suas particularidades diferenciadoras e não suas características similares genéricas e mais abstratas, pois como lembra Weber, as categorias genéricas, para poderem abarcar uma grande quantidade de fenômenos, devem se ater às suas características mais gerais e indistintas, as quais são, ao mesmo tempo, as mais vazias de significados particulares e peculiares. Nessa direção, isso permitiria uma análise mais aprofundada dos filmes, não para “enquadrá-los” aqui ou ali, mas para se compreender, pelas características peculiares e únicas de cada um quais são as estratégias narrativas diversas que

eles podem portar e desdobrar e os significados diferenciais que estas estratégias narrativas comportam e, portanto, aludem ao espectador.

Por fim, um último passo metodológico deve ser realizado. É bastante significativo para o estudo do cinema e do cinema documental a confusão disseminada entre “real” e imagem, entre coisa e imagem da coisa.

Por isso vale a pena aqui relembrar discussões anteriormente aprofundadas em outros textos<sup>36</sup>.

Isso se refere à pertinência, ou não, de se utilizar na análise de fotografias e cinema, documental ou não, o conceito de representação<sup>37</sup>. Representação é um conceito cunhado para dar conta de uma relação entre imagem e coisa, no teatro e nas artes plásticas. Em nenhum destes meios, e é isso que o conceito de representação abarca, existe a confusão entre coisa e imagem da coisa. Nunca se toma uma pela outra. Esta discussão é herdeira da discussão entre os antigos do conceito de *kolossós*, elemento ritual que ao ser um duplo do morto permitia a ele a ligação entre dois mundos. Muito diferente do que se pensa hoje, “o *kolossós* não é uma imagem: é um duplo” (VERNANT, 1985, p. 307). “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). Da mesma forma, quando se pensa em representação, até o século XIX, pensa-se neste duplo, em algo que *está no lugar de*, mas que nunca se confunde com a coisa da qual ele é duplo. Ninguém confunde a imagem de uma pintura com a pessoa retratada<sup>38</sup>, nem o personagem de uma peça teatral com a figura que ele encarna. O semelhante aqui, não se confunde com o parecido<sup>39</sup>. O surgimento da fotografia, na primeira metade do séc. XIX, e do cinema no final do século, complicaram esta relação de maneira substancial, o mesmo ocorrendo com a noção de duplo. A partir daqui, e cada vez mais, representação e duplo passaram a ser clone, o semelhante é tomado como parecido, algo *idêntico e indissociável*, e não mais

36 Menezes, Paulo. (2004) O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. Uma primeira e mais resumida versão deste texto foi publicado na RBCS 51 (2003), sob o título de Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento.

37 É importante sempre lembrar que os conceitos são criados para se poder compreender o mundo, para separar fenômenos uns dos outros. Assim, se um conceito abarca vários fenômenos diferentes, ele perde sua capacidade explicativa. Se um conceito serve para tudo, ele não serve para nada.

38 Para ser mais preciso, hoje em dia até se confundem, mas pelo processo de imbricamento e dissolução que discutirei a seguir.

39 Para uma interessante discussão sobre a semelhança, ver Foucault, *As palavras e as coisas* (1981).

algo essencialmente diferente para se colocar *no lugar de*. Agora, é ele ali de novo. É inegável que a confusão entre imagem e real advinda da fotografia, e desdobrada pelo cinema, modifica no cerne o que o conceito de representação recobria. Se lá, não existia em nenhuma hipótese a confusão entre coisa e imagem da coisa, no caso da fotografia isso já não é verdade, o que se acentua de maneira decisiva quando se fala em cinema, em cinema documentário, em cinema sociológico e antropológico ou etnográfico. Ruby, entre muitos outros, afirma que “a maioria das audiências acredita que as imagens documentais são representações acuradas da realidade” (RUBY, 1988a, p. 313). Nessa direção, se e do cerne de um conceito a sua utilização para fenômenos onde não existe a confusão entre imagem e “real”, como no conceito de representação, como utilizá-lo, como vemos com frequência, para recobrir fenômenos nos quais o cerne da relação que eles constituem com o espectador é justamente o seu contrário, a confusão entre imagem e real, entre coisa e imagem da coisa, onde se abra a possibilidade de tomar um pelo outro, como se faz quando se mostra uma foto a alguém e se fala, esse é meu filho. Ou como nos filmes citados por Ruby. Está no cerne da “ilusão” cinematográfica a confusão que se estabelece, durante a projeção, do lugar de realidade que as pessoas ocupam no seu dia a dia. Ali, ao contrário, para que a ilusão se complete, o espectador deve suspender a atividade que o separa do que está vendo. Assim, nesta relação, para que a imersão cinematográfica aconteça, vários mecanismos de ilusão são utilizados pelos cineastas para que essa separação desapareça, pelos menos momentaneamente<sup>40</sup>. E é justamente contra isso que os filmes reflexivos se colocam, lembrando por meio do próprio filme que o que eles estão vendo *não é o real*, mas algo que mesmo advindo dele, é recortado, reorganizado e rearticulado como um discurso sobre ele, uma

*interpretação*.

Nessa direção – de ressaltar o caráter construtivo do discurso cinematográfico, da alusão de sentidos que só ocorre de maneira decidida na projeção, na *relação* que as imagens constituem com o espectador<sup>41</sup>, recuperando conceitualmente a dialética entre imagem e “real”, entre filme e ilusão, entre alusão de sentidos e proposição de significados, e para se separar das confusões que a utilização do conceito de *representação* comporta atualmente – propus no texto citado a criação do conceito de *representificação*, conceito que ao se centrar no caráter construtivo das imagens coloca em realce todos os elementos significativos que obscurecem a separação entre imagem em real desde a fotografia, confusão acentuada sobremaneira pelo cinema e pelo cinema documental. Ressalta, portanto os elementos que deixam claro que “a diferença entre filme e realidade é que ‘o filme é sobre alguma coisa, a realidade não.’” (MACDOUGALL, 1998, p.41)

Afinal, “existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber, diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir” (FOUCAULT, 1985, p. 13).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. (1986a) A Indústria Cultural. In: Cohn, Gabriel (org.). *Adorno*. São Paulo, Ática, p. 92-99.

ADORNO, Theodor. (1986b) Notas sobre o filme. In: Cohn, Gabriel (org.). *Adorno*. São Paulo, Ática, p. 100-107.

BAUDELAIRE, C. *Écrits Esthétiques*. Union Générale d'Éditeurs, Paris, 1986.

BAZIN, André. (1985a) L'Évolution du langage

40 É claro que existem exceções.

41 Sorlin leva esta proposição às últimas consequências ao afirmar: “Não existe significação inerente aos filmes. São as hipóteses de pesquisa que permitem desvendar certos conjuntos de significado.” (SORLIN, 1977, p. 57). Por isso, e eu concordo, para ele não existem imagens polissêmicas (p. 65), que advêm, na minha interpretação, de uma forma positivista de olhar um real, como se ele em si contivesse todos os sentidos a serem desvendados pelo cientista, como queria Durkheim. Ao contrário, por evidente que possa parecer que os cineastas visem que seus filmes digam alguma coisa, é na relação com o público, múltiplo e diferenciado, que as alusões de sentido se transformam em proposições de significado por meio dos espectadores. Aqui é a relação que está em destaque como possibilidade de criar significados, não a coisa em si, o filme. Alguns cineastas utilizam esta ambiguidade das imagens a seu favor, abrindo o leque interpretativo da plateia, como Tarkovski. Outros, tentam reduzir ao máximo as possibilidades interpretativas, como Eisenstein em filmes como Potemkin. Já Outubro é outra história.

- Cinématographique, p. 56-80. In: \_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Les Éditions du Cerf.
- BAZIN, André. (1985b) Ontologie de l'image photographique. In: \_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Les Éditions du Cerf, p. 9-17.
- CUNHA, Edgar. (2009) Comunicação, tradução e alteridade : Imagens e pesquisa entre os Bororo do Mato Grosso. . In: Barbosa et alii (orgs.) *Antropologia, cinema e outros diálogos*. Porto Alegre, Papyrus.
- FOUCAULT, Michel. (1971) *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. (1981) *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes.
- FOUCAULT, Michel. (1985) História da sexualidade II. São Paulo, Martins Fontes.
- FOUCAULT, Michel. (1994) Qu'est-ce qu'un auteur. In: \_\_\_\_\_. *Dits et écrits I - 1954-1969*, Paris, Gallimard, 789-821.
- FRANCASTEL, Pierre. (1970) *Études de Sociologie de l'Art*. Paris, Denoël/Gonthier.
- FRANCASTEL, Pierre. (1982) *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva.
- FRANCASTEL, Pierre. (1983) Les mécanismes de l'illusion filmique. In: \_\_\_\_\_. *L'Image, La Vision et l'imagination*. Paris, Denoël/Gonthier, p. 191-206.
- GOMBRICH, Ernest. (1986) *Arte e Ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo, Martins Fontes.
- HAUSER, Arnold. (1982a) *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou.
- HAUSER, Arnold. (1982b) *The Sociology of Art*. Chicago, The University of Chicago Press.
- HENLEY, Paul. (1998) Film-making and Ethnographic Research. In: Prosser, John (ed.). *Image-based Research*. London, Falmer Press, p. 42-59.
- HEUSCH, Luc de. (1962) *Cinéma et sciences sociales – Panorama du film ethnographique et sociologique*. Unesco.
- HIKIJI, Rose. (2009) Vídeo, música e antropologia compartilhada: uma experiência subjetiva. In: Barbosa et alii (orgs.) *Antropologia, cinema e outros diálogos*. Porto Alegre, Papyrus.
- JARVIE, I. C. (1974) *Sociologia del cine*. Madrid, Guadarrama.
- KRACAUER, Siegfried. (1973) *De Caligari a Hitler*. Lausanne, L'Age d'Homme.
- KRACAUER, Siegfried. (1960) *Theory of Film*. Oxford, Oxford University Press.
- MACDOUGAL, David. (1998) *Transcultural cinema*. New Jersey, Princeton University Press, Part 1, The fate of the Cinema Subject, p. 25-60.
- MENEZES, Paulo. (2003) Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. RBCS, vol. 18, n°. 51, p. 87-98.
- MENEZES, Paulo. (2004) O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Novaes et alii (orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo, FAPESP/Edusp, p. 21-48.
- MENEZES, Paulo. (2005) O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador, In: Martins, José de Souza et alii, *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*, Bauru, EDUSC, p. 27-78.
- MENEZES, Paulo. (2007) *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. RBCS, vol. 23, n°. 63, p. 81-91.
- MENEZES, Paulo. (2013) *Tropa de elite: perigosas ambiguidades*. Rev. bras. Ci. Soc., vol.28, n°.81, p.63-75.
- MERLEAU-PONTY. (1983) O cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, p. 103-117.

- MEYER, J. P. (1946) *Sociology of Film*. London, Faber and Faber.
- MORIN, Edgar. (1985) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Les Éditions du Minuit.
- NICHOLS, Bill. (1991) *Representing Reality – issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill. (2001) *Introduction to documentary*. Bloomington, Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill. (1994) *Blurred Boundaries*. Bloomington, Indiana University Press.
- PIAULT, Marc Henri. (2000) *Anthropologie et cinéma*. Paris, Nathan.
- PROKOP, Dieter. (1986) *Dieter Prokop*. Ciro Marcondes Filho (org.). São Paulo, Ática.
- PRYLICK, Calvin. (1988) Ultimately we are all outsiders.: the ethics of the documentary film. In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, p. 255-268.
- RENOV, Micheael. (2004) *The subject of documentary*. University of Minnesota Press. Cap. 14, Domestic Ethnography and the construction of the “other” self, p. 216-229.
- RUBY, Jay. (1988a) The Ethics of imagemaking; or, “They’re going to put me in the movies. They’re going to make a big star out of me...” In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, p. 308-318.
- RUBY, Jay. (1988b) The image Mirrored: Reflexivity and the documentary film. In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, p. 64-77.
- SORLIN, Pierre. (1977) *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier.
- VERNANT, Jean-Pierre. (1985) “Figuração do Invisível e Categoria Psicológica do ‘Duplo’: O Kolossós”. In: *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 303-316.
- XAVIER, Ismail. (1984) *O Discurso Cinematográfico, a Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- WEBER, Max. (1979) “A ‘Objetividade’ do Conhecimento nas Ciências Sociais”. In: Cohn, G.(org.). *Weber*. São Paulo, Ática, p. 79-127.