

O NAMORO DO SOL E DA LUA: CONTROVÉRSIAS ENTRE DOCUMENTÁRIO FICCIONAL E DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO

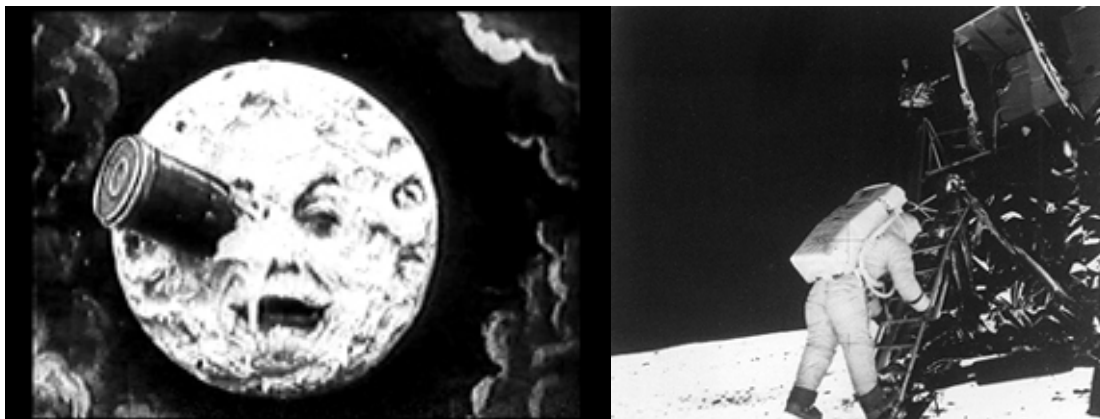
Rafael Devos

“Todo o real percebido passa pela forma imagem. Depois, renasce em lembrança, isto é, imagem de imagem. Ora, o cinema, como qualquer representação (pintura, desenho), é uma imagem de imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor do que a foto, é uma imagem animada, isto é, viva. Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário.”
Edgar Morin “Le cinéma ou l’homme imaginaire”

É sempre uma tarefa difícil, nas discussões sobre cinema, estabelecer as diferenças entre o cinema documentário e o cinema de ficção. Arte da ilusão, máquina do imaginário, o cinema produz imagens a partir da realidade, constrói com imagens outras “realidades”. A discussão poderia parar na arte pela arte (um filme é apenas um filme), até que essa arte ilusória resolvesse encontrar a Ciência, ou melhor, quando a Antropologia, ciência dos encontros, das diferenças e semelhanças entre os homens, resolvesse produzir imagens e pensar sobre homens produzindo imagens do “outro”, do diferente.

Mas essa discussão é posterior a toda uma tradição de cinema, de cientistas, mágicos, lunáticos, empresários, inventores e outros “possuídos pela imaginação” que fizeram do cinema uma linguagem que se constituiu oscilando entre a busca da ilusão da realidade e o registro de realidades. O próprio termo documentário só foi utilizado a partir de 1940. Até então, o que se tinha eram filmes. Neste texto, apresento uma reconstituição da trajetória dessa linguagem cinematográfica e do próprio documentário, pensando as intenções e as técnicas que culminaram nas diferentes tendências atuais do documentário, estando entre elas, o documentário etnográfico.

O Namoro do Sol e da Lua: O registro do Tempo e a ilusão do Tempo



(“Viagem à Lua” – Geogers Méliès, 1902)

*(Chegada do homem à Lua – 1969
Eric Hobsbawn – “Era dos extremos”
São Paulo: Companhia das Letras, 1996.)*

“Até hoje tem gente que diz que a descida de Neil Armstrong na Lua foi encenada num estúdio qualquer da Califórnia, pois como se explicava aquela câmera montada fora do módulo, esperando para captar a cena histórica?”

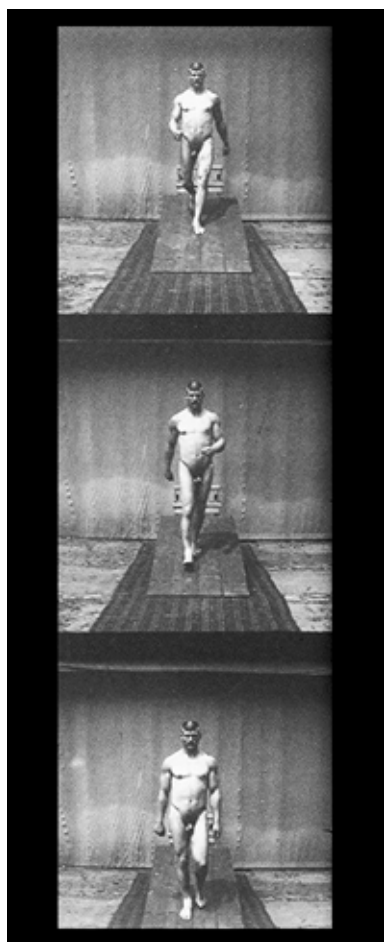
*Luis Fernando Veríssimo, crônica publicada no jornal
Zero Hora, em 19 de julho de 1999.*

“Poder-se-ia falar de uma incompetência da ciência para se dar conta do cinema como fenômeno?”

Arlindo Machado, Pré-cinemas e pós-cinemas¹

O cinema foi à Lua muito antes de que o homem chegasse por lá. Não me refiro à câmera que, movida por um braço mecânico, registrou o pequeno passo gigante do astronauta Armstrong. A imaginação humana há muito já sonhava com a Lua em literatura, música, poesia, teatro e circo. Com o cinema, filho dessa imaginação, não poderia ser diferente. Em 1902 o lunático Georges Méliès já havia filmado a chegada do homem à lua. Em “*Viagem à Lua*” Méliès, através de inúmeras trucagens, mostra- nos um grupo de astrônomos em um foguete furando um olho de uma Lua sorridente. Em “*O Eclipse - O Namoro do Sol e da Lua*” (1907) Méliès

aperfeiçoa suas trucagens, em imagens de astros servindo de balanço para belas mulheres e seres mitológicos passearem pela noite espacial. Somente a imaginação de um lunático como Méliès poderia conceber um eclipse como uma cena erótica de um sol de rosto malicioso se escondendo atrás de uma Lua com expressões de deleite. E a mesma imaginação “doente” de Méliès iria antecipar, em mais de meio século, a mais bela imagem já produzida pela humanidade: a Terra vista do espaço.



*Placa cronofotográfica de Albert Londe
1890 (“Le temps des pionniers”, coleção
Photo Poche, n°30, Paris: Centre National
de la Photographie, 1987)*

No final do século passado, a tecnologia do cinema nascia do namoro do Sol com a Lua, ou melhor, da ciência positivista com a imaginação. O fotógrafo inglês, Eadweard Muybridge, estudou a decomposição do movimento a partir da sucessão de fotogramas que fracionavam o movimento de um cavalo a galope. O Astrônomo Pierre Jules César Janssen registrou, em um cilindro fotográfico que girava, o movimento da passagem de Vênus pelo sol. O fisiólogo francês, Étienne Jules Marey, “filmou” e projetou o movimento de aves em vôo, através do seu invento; o fusil fotográfico. Seu ajudante, Georges Demeny, estudou o movimento dos lábios na pronúncia da língua francesa, aperfeiçoando o invento do mestre. A ciência do século XIX criava, sem saber, a tecnologia do cinema (cronofotografia), em busca do registro daquilo que o olho humano não podia ver em sua essência: o fenômeno do movimento.

¹ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997, p.19.

Espécies de cientistas malucos (impossível não pensar em Méliés vestido de astrônomo com uma roupa de mago), os inventores da passagem do século perceberam algo mais na capacidade do cinema do que o registro e a decomposição do movimento². O americano Thomas Edison e o francês Louis Lumière chegaram ao que Edison chamou de kinetoscópio e Lumière chamou de cinématographe³. Enquanto Edison criou uma máquina pesada que era parecida com uma televisão (para um só espectador), Lumière criou a câmera portátil, que virava um projetor. Mais do que isso, se Edison inventou o estúdio (sua câmera era pesada demais) e o cinema privado, os irmãos Lumière criaram a primeira sessão de cinema e a primeira empresa de cinema. E, com uma câmera portátil, seus cinegrafistas partiram para a rua, para o mundo. Espetáculo coletivo, salas cheias de curiosos assombrados com a magia do novo invento. O Cinema havia capturado o Tempo. As ações humanas já podiam ser registradas em sua duração. Já era possível filmar a vida real. Capturá-la. Era?

1969. O público de cinema (e o de televisão que estava apenas nascendo) já estava mais do que habituado a desconfiar do cinema. O Cinema já podia tudo (ou quase), e, por isso mesmo, o fato histórico do homem chegando à Lua, mesmo tendo sido registrado, era passível de dúvida. A linguagem cinematográfica se consolidou em busca de, não apenas mostrar imagens do mundo, mas fazer com que essas imagens passassem uma impressão de realidade. Mais que ilusão de movimento, era necessária a ilusão de tempo, do drama da sucessão de ações humanas no tempo.

Arlindo Machado⁴ nos diz que o cinema é uma máquina do imaginário. Segundo ele, não foi o conhecimento científico que criou o cinema. Os cientistas criaram apenas sua tecnologia, perseguindo um antigo sonho humano. A imaginação humana, há muito já criava imagens, simulacros da vida real, e há muito já buscava colocar para fora de si mesma as imagens que a habitam. Machado fala de uma verdadeira arqueologia do cinema, inventos da imaginação, pré-cinemas, como o teatro de sombras (mito da caverna), pinturas rupestres, fantasmagorias, ilusões de ótica, lanternas mágicas e outras tantas “bruxarias”⁵. O cinematógrafo em sua origem era atração de feiras, para curiosos, bricoulers. Estava associado ao teatro popular de

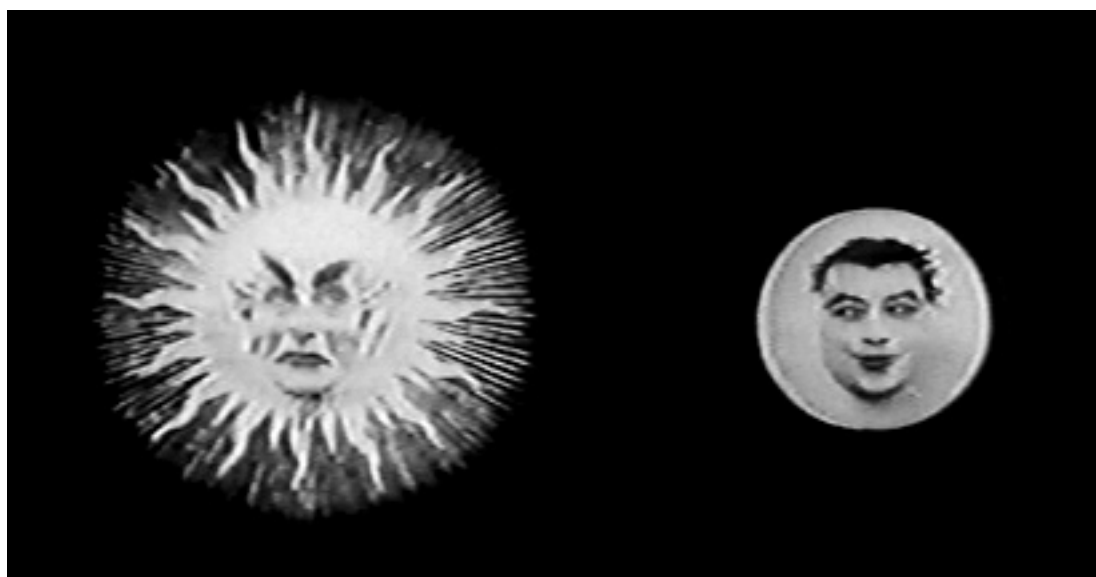
² ver MACHADO, Arlindo, op. cit., “O Cinema antes do Cinema”, pgs.13-25 e BARNOUW, Erik. *El Documental – história y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996, pgs. 11-33 “*Se Vislumbram Maravillas*”.

³ BARNOUW, op. cit., pgs 11-33.

⁴ MACHADO, Op. cit., p. 19

⁵ MACHADO, Ibid. p. 28-35.

variedades, ao circo, aos ilusionistas, à pornografia. E um público tão sedento por imaginar mais do que ver, acabaria mesmo se entediando com os “panoramas” da vida, as atualidades e as cenas oficiais de grandes acontecimentos. Possuídos pela imaginação, como o mago Méliès, fizeram outro uso do cinematógrafo. Ao invés do registro da vida, Méliès resolveu iludir o olho com cenas de cabeças que explodiam, de corpos mutilados, de transformações faciais e outras trucagens. O cinema se descobria capaz de criar imagens para além de registrar.



“O Eclipse - O Namoro do Sol e da Lua” Georges Méliès, 1907.”

E, mesmo em filmes de “registro”, as trucagens começavam a tomar fôlego. São as reconstituições de acontecimentos que não foram registrados. É o caso do próprio Méliès com a coroação de Eduardo VII na Abadia de Westminster, que foi refilmada em Paris e intercalada com planos gerais da verdadeira Abadia⁶. Também é o caso de filmes de guerras com explosões simuladas em negativos e batalhas filmadas no quintal de casa, erupções de vulcões maquetes e também do surpreendente caso de um dinamarquês, Ole Olsen⁷, que comprou dois leões velhos em um zoológico e os levou para uma pequena ilha, onde filmou um safari com um

⁶ BARNOUW, 1996, p. 28

⁷ BARNOUW, op. cit., p. 30

grupo de pessoas. Para dar realismo ao filme, filmou hipopótamos, zebras e outros animais com tomadas em plongée (de cima), para que as grades do zoológico não denunciasses a falsa África. E, ainda por cima, Olsen colocou, na cena final, um grupo de dinamarqueses com a pele do leão e junto a eles, um negro.

Não era o cinema de ficção que começava a ganhar fôlego, porque ele nem existia, muito menos o documentário. Um filme era um filme. O que o cinema começava a reivindicar era o papel de contador de histórias, de arte de imaginar mais do que de mostrar. Para tal tarefa não bastavam as trucagens. O corte de uma tomada para outra, no mesmo cenário, que Méliès usava para realizar seus truques, era a origem do processo que marca definitivamente a linguagem cinematográfica: a montagem.

A montagem no cinema vai conduzi-lo a narrar e, então, ficcionalizar, fazer-de-conta, simular realidade. O cinema se afasta dos espetáculos grotescos das *vandeviles* e, para virar indústria, assume um ponto-de-vista burguês, civilizador. Nesse sentido, o cinema, como existe hoje, deve muito ao americano Griffith⁸, que une a impressão de realidade do cinema documental, o ponto de vista flutuante, com a encenação teatral, que, até então, seguia o ponto de vista frontal. Griffith encena a história americana, confrontando bons e maus em ações paralelas (montagem paralela) e valendo-se de um grande potencial narrativo, ainda não bem explorado, o enquadramento em diferentes planos, e, principalmente, o uso do primeiro plano. Griffith consolida a base da linguagem cinematográfica, o recorte das ações no espaço e o seu ordenamento no tempo. Escolhas.

Porém, se a linguagem do cinema se consolida na busca da verossimilhança, da ilusão da realidade, na tentativa de fazer com que suas histórias inventadas pareçam reais, há cineastas que partiram no caminho oposto. Não estaria mesmo a vida repleta de dramas, de histórias, de personagens e cenários possíveis de serem filmados?

⁸ Machado, op. cit., p.146 “Na verdade, foi a partir de *The Drunkard’s reformation* que Griffith começou a tomar consciência da ligação lógica que existe entre os pontos de vista específicos de cada uma dessas três entidades: a câmera, o personagem e o espectador.”



(*O Homem que sabia demais/The man who knew too much - Alfred Hitchcock – 1955.*)

O tempo que passou, a ação que aconteceu. Do melhor ângulo possível: O Documentário



“Não me proponho fazer películas sobre o que o homem branco tenha feito dos povos primitivos... O que desejo mostrar é o antigo caráter majestoso destas pessoas enquanto isso ainda seja possível, antes que o homem branco destrua não só seu caráter senão também o povo mesmo.”

*“Nanook of the North”
Robert Flaherty, 1922*

Robert Flaherty

Robert Flaherty, como seu pai, era um explorador que grandes empresas contratavam para desbravar regiões desconhecidas em busca de riquezas. Ao ser enviado para a região norte da América, resolveu levar uma câmera de cinema. Resultado: muitas imagens do povo esquimó e seu modo de vida. O primeiro filme de Flaherty sobre os esquimós seguiu a tradição de tantas outras imagens produzidas por aventureiros, exploradores e missionários, que partiram para o desconhecido em busca de povos “primitivos”, “exóticos”, “distantes”. Assim como esses aventureiros, Flaherty retornou de sua viagem cheio de imagens e histórias para contar à civilização ocidental, do quão diferentes eram “Eles” de “Nós”. Mas Flaherty ambicionava muito mais do que ilustrar suas viagens, assim como não eram suas viagens o que desejava narrar. Flaherty tinha o desejo de registrar e narrar, quem sabe salvar da morte, o verdadeiro modo de vida de um povo, uma cultura em extinção.

Sendo assim, Flaherty organiza um grande empreendimento, partindo com sua esposa para conviver em meio aos esquimós, montando um laboratório de revelação de filmes em pleno gelo, ensinando os próprios esquimós a lhe ajudarem na operação do equipamento e principalmente, socializando os esquimós na linguagem cinematográfica. Flaherty via na linguagem de cinema da época, já estruturada em função da montagem espaço-tempo, a única forma de traduzir para o filme o drama humano que viviam seus personagens. Esse segundo filme, *“Nanook of the North”* (1922), que levou cerca de dois anos de realização, narra o cotidiano do esquimó Nanook e sua família, sua luta pela sobrevivência, suas técnicas ancestrais. Na busca de mostrar, dos melhores ângulos possíveis, as ações de Nannok em meio ao gelo, Flaherty conta com a colaboração do próprio Nanook e dos esquimós (repetir várias vezes a mesma cena, fazer-de-conta) para encenarem o que seria então esse verdadeiro “ser no mundo” do esquimó, antes da chegada do homem branco, antes da chegada do próprio Flaherty (a aldeia de Nannok já estava mais do que inserida no processo de produção de grandes empresas da região). Junto com Nanook, Flaherty monta cenários (iglus), simula caças, viagens de barco, enfim, transforma Nanook numa espécie de *cowboy* do gelo.

Os atores são pessoas reais, o cenário é real (ou quase), as ações realmente aconteceram. Nanook e sua família representam a si mesmos, e não encontram dificuldades nisso, já que repetem um gesto que sua cultura lhes dá como texto. O sucesso de Nanook, na época de seu lançamento, gerou grandes discussões sobre as imagens reveladas. No entanto, o debate não girava em torno do realismo ou da ficcionalização das imagens. A discussão provocada na época dizia respeito ao que Flaherty mostrava ou deixava de mostrar do povo esquimó. O próprio Flaherty assumia que não estava preocupado com o registro de uma realidade, ou da atual situação desses povos. Flaherty buscava mostrar nos seus filmes o verdadeiro drama humano, ao invés dos romances de Hollywood, buscava uma imagem do ideal que esses povos faziam de si mesmos.

A visão romântica de Flaherty sobre a cultura esquimó acabou fazendo com que seus filmes permanecessem apostando num naturalismo da câmera. Na busca de uma cultura “ideal”, “pura”, de Nanook, de *“Moana”* (1926), *“Man of Aran”* (1934), ou mesmo em *“Louisiana History”* (1948), Flaherty aposta na direção de cena. Quase um Méliès, Flaherty trabalha o cenário, os atores e suas ações a fim de, pela ilusão,

colocar em cena essas culturas, registrá-las. Sua câmera era uma espectadora passiva, os atores é que comandavam o espetáculo. O espectador se vê numa janela, espiando a cultura do “outro”.



“ O cine-olho é o tempo vencido.... O cine-olho é a concentração e a decomposição do tempo. O cine-olho é a possibilidade de ver os processos da vida em uma ordem temporal inacessível ao olho humano, em uma velocidade temporal inacessível ao olho humano.”

Dziga Vertov⁹ - (imagens de “O Homem da câmera” 1929).

⁹ Ver COLOMBRES, Adolfo (org). *Cine, Antropologia e Colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del sol – CLACSO, 1991, p. 61.

Uma mulher abre os olhos. Uma janela é aberta, revelando flores. As flores vão ficando cada vez mais nítidas. Escuridão. A mulher fecha os olhos. A janela é fechada. Um clarão. Olhos da mulher abrindo. Janela abrindo. Olhos abrem e fecham. Janela abre e fecha. O diafragma de uma câmera se abre. Um olho mistura-se a lente da câmera. Cenas urbanas. Engrenagens. Bondes cruzam a tela. Pessoas caminhando. Mãos datilografam numa máquina. Multidão. Um cinegrafista com uma câmera no topo de um prédio. O olho da câmera. O que a câmera vê?

É Kino-Pravda. É cinema-olho, cinema-verdade. É Vertov.

Denis Kaufman, ou como ficou conhecido, Dziga Vertov, ocupa um lugar de destaque na história do cinema, como um dos inventores das regras de montagem cinematográfica¹⁰. Vertov era um poeta construtivista na Rússia de 1916. Após a revolução socialista, Vertov pôde realizar, com o cinema, seus devaneios de poeta. Inicialmente, montando cine-jornais com sobras de filmes, imagens da revolução e outros materiais, Vertov produziu seus primeiros documentários (*Aniversário da Revolução*, em 1919 e *História da Guerra Civil*, em 1921). Com os escassos recursos da revolução, Vertov passou a valer-se também de pedaços de filmes de ficção estrangeiros, imagens de arquivo e muitos outros materiais que jamais filmara. Vertov produzia filmes a partir de filmes. E é esse processo que vai levar Vertov ao cine-olho.

Seu trabalho implicava analisar centenas de cenas para decompor as imagens e remontá-las em outra ordem, criando um discurso a partir de imagens. No entanto, a ambição de Vertov era retratar a verdade socialista, pura, limpa de qualquer caráter romanesco (que o cinema no resto do mundo já passava a ter). Kino-Pravda, ou cinema-verdade era a busca do ângulo revelador da realidade, da construção de um discurso visual sobre a cidade, sobre a cidade e a verdade socialista.

Vertov montou noticiários, pequenos documentários, publicou manifestos sobre arte e forma no cinema e produziu imagens também. Obra-prima do cinema, *“O Homem da câmera”* (1929) traduziu em imagens as idéias de Vertov. Acompanhamos um cinegrafista a filmar imagens em meio à cidade. Ele sobe em prédios, invade a privacidade de casas, anda de ônibus, de carro, a pé, de trem. Uma multifacetada cidade surge no filme, revelada pelo olho da câmera, que acaba

¹⁰ BARNOUW, op. cit., p. 52.

revelando justamente a sua magia: a busca do melhor ângulo de filmagem, a pintura do movimento que preenche o quadro. E, com o olho de montador de Vertov, as imagens que ele filmaria não poderiam enfatizar outra coisa que a montagem. A aceleradíssima montagem do filme é dinâmica, os planos se correlacionam, como que dando continuidade ao movimento de uma cena para outra. As inúmeras ações do meio urbano tem como ligação esse movimento de carros, de engrenagens, de passos, de olhares, de gestos, de formas, a se relacionarem no espaço do quadro que delimita essa janela, a lente da câmera. Era uma preocupação que o próprio Vertov expunha em seu manifesto “O Cinema-Olho e o Cinema-Verdade”¹¹:



“A progressão entre as imagens (“intervalos” visuais, correlação visual das imagens) é (para o cinema-olho) uma unidade complexa. Está formada pela soma de diferentes correlações, as principais das quais são:

- 1. correlação dos planos (grandes, pequenos, etc);*
- 2. correlação dos ângulos de filmagem;*
- 3. correlação dos movimentos no interior das imagens;*
- 4. correlação das luzes, sombras;*
- 5. correlação das velocidades de filmagem.”*

Eu vejo, eu filmo, eu monto. Na busca de filmar o movimento em sua essência, Vertov pensava, durante todo o processo de filmagem, na montagem, na correlação de cada imagem com a que a antecede e a sucede, e com todas as demais imagens do filme na “batalha da montagem”. Poeta do movimento, Vertov encontrava no ritmo a sua expressão máxima. E afirmava ser o cinema uma arte capaz de decompor o tempo e o movimento, capaz de revelar a realidade escondida na superfície, que só o olho da câmera e do cinegrafista eram capazes de perceber. Há uma cena em “O Homem da câmera” onde vemos umas crianças na rua sorrindo. Em seguida, vemos o quadro das crianças congelado. Vemos, então, o negativo do filme com a sequência das crianças. O negativo roda numa moviola que o mesmo

¹¹ COLOMBRES, op. cit., p. 65.

operador de câmera do filme opera, escolhendo cenas, recortando. Com toda essa desconstrução da imagem, com esse revelar do processo seletivo e subjetivo do cinema, como podia estar Vertov, como ele mesmo dizia, atrás da verdade através do cinema?

Se Flaherty estava preocupado em dispor as coisas certas em frente a câmera, Vertov estava atrás do que só a lente da câmera poderia ver: a prosa do mundo. Tornava as coisas interessantes através da câmera. Se Flaherty era quase um romancista do documentário, Vertov era um poeta. Mas o que buscava esse poeta? Uma verdade socialista, marxista. Inserida num processo histórico, uma verdade revelada, libertadora. A câmera de Vertov mergulha na realidade, recorta, decompõe e encontra aquilo que não está sendo visto. A Verdade, para Vertov, aparece menos nas imagens do mundo que ele mostra, do que na montagem. Mesmo montando filmes com imagens que não foram produzidas por ele, Vertov buscava expressar na montagem, na dinâmica do movimento, no ritmo, o processo do progresso socialista. Engrenagens, mãos trabalhando, máquinas, operários, o pulso, o ritmo do Estado. É, através dos “intervalos”, das correlações entre as imagens, que surgem as idéias, a mensagem de Vertov. Duas imagens juntas formando uma idéia. Todas as imagens do filme construindo a Verdade.

Graças a Vertov, o cinema se tornou uma das poucas artes possíveis no regime socialista. Lenin dizia ser o cinema a única arte capaz de retratar a realidade socialista¹². No entanto, Vertov foi acusado de não produzir cinema “fácil”, para as massas. Os cineastas que o sucederiam (Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko) consagraram o cinema russo com a montagem de Vertov a serviço da ficção, narrando um processo histórico marxista. Mas o recado de Vertov estava dado.

“A pessoa que faz um documentário social é alguém magro o bastante para se infiltrar pelo buraco de uma fechadura e surpreender o príncipe saltar da cama de camisolão, se isto por acaso for alguma coisa digna de interesse. A pessoa que faz um documentário social é aquele sujeito baixinho o suficiente para se colocar por baixo da cadeira do croupier, o Deus todo poderoso do cassino de Monte Carlo - o que, podem crer, não é nada fácil.”

*Jean Vigo*¹³

¹² BARNOUW, op. cit., p.54.

¹³ CINEMAIS, op. cit., p. 178.

Vertov fez escola. Muitos outros filmes foram produzidos sobre as cidades, seguindo o estilo de Vertov. É o caso de *“Berlin: Sinfonia da Metrópole”* (1927) de Walther Ruttmann, que mostra inúmeras cenas urbanas na passagem de um dia pela cidade de Berlim. A cidade é mostrada enquanto poética visual. As imagens são dissolvidas, misturadas. A montagem segue o ritmo do movimento na cidade e o cotidiano é mostrado mais por esse ritmo do que pelas imagens em si. Como uma sinfonia, o filme segue o ritmo da música, considerando a cidade a grande sinfonia.

Mas o grande clássico sobre cidades é *“À Propos de Nice”* (1929) de Jean Vigo e Boris Kaufman (irmão de Vertov). *“À Propos de Nice”* possui inúmeras cenas do cotidiano da cidade, ao estilo de imagens “roubadas”. Com uma câmera quase escondida, Vigo e Kaufman andavam pela cidade, sobre uma bicicleta, em esquinas, em bares, sempre prontos a surpreender os habitantes de Nice em seus gestos rotineiros e em situações inusitadas. Vigo defende o ponto de vista documentado: nada de poses, encenações para a câmera. A câmera deve surpreender a cidade e revelar *“a razão escondida de um gesto”* extrair *“de uma pessoa comum, ao acaso, sua beleza interior ou sua caricatura”*¹⁴. Assim, conhecemos a cidade através de seus habitantes, de seus gestos cotidianos. Os rostos em primeiro plano rindo, fumando, conversando. As pessoas se encontrando em esquinas, trabalhando, se divertindo. Em meio à montagem, prédios, estatuárias de prédios, ruas, árvores, praia.

Independentemente de suas diferentes propostas, todos esses filmes que a Europa passava a produzir sobre cidades (inclusive *“O Homem da Câmera”*) mostravam mais do que essas cidades, o tempo das cidades. Vertov buscando a verdade socialista, Ruttmann fazendo poesia e Vigo escondendo a câmera, todos eles apostavam num certo olhar objetivo sobre o tempo. A subjetividade do cinema estava presente na montagem, na escolha do ângulo e do alvo. Para além disso, era rodar o filme e deixar que a cidade acontecesse na sua frente. O tempo é a grande matéria desses filmes, pedaços sólidos de tempo, montados de acordo com uma idéia. Por mais subjetivo que o processo de documentar passasse a ser, estava intacta no filme a solidez do documento. Daí a verdade socialista de Vertov, daí a sinfonia de Ruttmann, daí o gesto “natural”, não encenado, de Vigo. Montagem de fragmentos de realidade, de pedaços da cidade, de pedaços de tempo. A crença no tempo registrado, impresso

¹⁴ CINEMAIS, op. cit., pg 178.

no filme, era a própria idéia do documentário.

“As escolhas dos fatos fixados sobre a película vai sugerir ao operário ou ao camponês o partido a tomar... Estamos introduzindo na consciência dos trabalhadores fatos (grandes ou pequenos) cuidadosamente selecionados, estabelecidos e organizados, tomados tanto da vida dos próprios trabalhadores quanto da de seus inimigos de classe.”

Dziga Vertov, 1925¹⁵

E essa crença no registro do tempo refletia o próprio momento que a Europa vivia. O tempo do progresso, da industrialização, da velocidade. As imagens de engrenagens, máquinas, carros, trens, bondes, relógios, não deixam dúvidas: a cidade moderna pulsava e crescia, rumo ao progresso. O cinema, produto dessa máquina, era sua testemunha e seu porta-voz. O documentário, seu poeta. O tempo estava sendo domado, medido, multiplicado, vencido. A cidade era a prova viva da verdade da civilização industrial.

“Considero o cinema como um púlpito.”¹⁶

“Nós acreditamos que o ator verdadeiro (ou natural) e a cena verdadeira (ou natural) são os melhores guias para uma interpretação do mundo moderno na tela. Eles dão ao cinema um fundamento mais sólido. Eles dão ao cinema o poder de um milhão e uma imagens. Eles dão ao cinema um poder de interpretação dos acontecimentos mais complexos ou surpreendentes do mundo real, maior que aqueles que as cabeças dos estúdios podem conceber ou seus técnicos inventar.”¹⁷

John Grierson

Em meio ao progresso, ao crescimento dos grandes impérios, muitas verdades estavam em jogo, ou melhor, em confronto. Logo, o cinema iria além desse olhar contemplador, poético sobre as cidades. Os cineastas passariam a defender, com toda força, as suas verdades. O termo documentário, ou documental, no cinema, será usado primeiramente nem por Flaherty, nem por Vertov, nem por Vigo. John

¹⁵ Ver AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1994, pg. 230.

¹⁶ BARNOUW, op. cit., p. 78.

¹⁷ CINEMAIS, op. cit., p. 66.

Grierson, cineasta de um só filme (“Drifters”), mas fundador da Escola Inglesa de Documentário irá cunhar o termo, em 1926, do tipo de filme em que acreditava. É o documentário, filme político, discurso sobre a realidade, porta-voz dos atuais dilemas do mundo contemporâneo, testemunha dos conflitos entre os homens.

Cineastas como Walter Lippmann, Paul Rotha, Basil Wright, Stuart Leeg, Arthur Elton, Edgar Anstey, Harry Watt irão formar uma escola junto a Grierson¹⁸, fundando inclusive um estilo de fazer documentário, que persiste até hoje. O uso da fita magnética, da banda sonora do filme irá permitir a estes cineastas discursarem sobre a realidade. “*Vozes do Ceilão*” (1935), “*Problemas Domésticos*” (1935) e “*Coal Face*” (1936) são exemplos de filmes em que uma voz é sobreposta às imagens, a fim de convencer o espectador de um ponto de vista ideológico. É um cinema político, que assume e defende seu ponto de vista. Mais do que isso, discursa. As imagens passam para um segundo plano da narrativa, servindo como ilustração, como prova de que é verdade o que um texto, geralmente rebuscado, está a afirmar.

Os filmes da escola de Grierson tinham um ponto de vista assumidamente socialista, voltado para os problemas dos trabalhadores, dos operários, dos oprimidos na sociedade capitalista. Mas era inevitável que suas lentes e suas vozes, como a de muitos outros documentaristas, se voltassem para o tema que foi o maior objeto do cinema no século XX e que foi uma marca do próprio século: a guerra.

Por que lutamos?

“Para quem acompanhou de perto as transmissões da CNN, sobretudo nos primeiros dias da guerra, uma das coisas que mais devem ter chamado a atenção foi o fato de que, na maioria das vezes, a televisão tratava não propriamente da guerra, mas de suas próprias dificuldades em reportá-la.”

*Arlindo Machado*¹⁹

União Soviética. 1946. “*Cinegrafistas no front*”²⁰. Um filme que mostrava as ações de cinegrafistas soviéticos em meio à II Guerra Mundial, filmando cenas do conflito em pleno campo de batalha. Acompanhavam a linha de frente, chegavam sorrateiros em território inimigo para registrar os primeiros momentos de batalhas

¹⁸ BARNOUW, op. cit., p. 80.

¹⁹ MACHADO, op. cit., p. 277.

²⁰ BARNOUW, op. cit., p. 140.

cruciais. Mostraram a guerra e as conquistas soviéticas em primeiro plano. Há casos curiosos. Um cinegrafista filmava um soldado da artilharia alvejando aviões nazistas. O soldado foi morto. O câmera abandona seu instrumento e assume a metralhadora. Derruba o avião. Recebe uma medalha pelo ato heróico e uma reprimenda por não ter filmado tal feito. Um outro cinegrafista registrou a própria morte. O filme roda na câmera enquanto que seu operador recebe um tiro e gira cambaleante. A queda é registrada até o fim de forma subjetiva. Um companheiro cinegrafista ainda consegue registrar a morte do cinegrafista que cai. Esse outro cinegrafista também foi morto. Sobrou o cinema pra contar a história.

Golfo Pérsico. Meio século após “*Cinegrafistas no front*”. Assistiu-se a Guerra do Golfo pela televisão. Assistiu-se? Machado nos mostra como a transmissão hegemônica do conflito por parte da rede de TV americana CNN apresentou pouquíssimas imagens (leia-se visuais) dessa guerra²¹. Viu-se muito aparato tecnológico, porta-aviões, aviões cinematográficos, bombardeios em telas de computador, um céu de Bagda negro pintado por clarões de bombas, repórteres tentando disfarçar o temor de um bombardeio iminente. Mais do que ver, ouviu-se muito sobre a guerra. As vozes de repórteres, presidentes, militares, ativistas, pacifistas e vítimas povoaram a televisão. Contaram da guerra, mais do que a imagem dos *cameramans* de tv. A guerra em si foi mais imaginada do que vista. Por vezes, não havia imagem a ser mostrada, não havia condições de se transmitir imagens, ou as mesmas eram censuradas pela ONU, pelos EUA, pelo Iraque. Via-se fotografias, mapas ou as mesmas imagens repetidas da tv iraquiana, de fontes militares e de tomadas a distância. A simultaneidade que a tv exige foi dada pelas vozes enviadas pelo rádio ou telefone. Peter Arnett, ou sua voz, foi o personagem-repórter da guerra. A abordagem “asséptica” ou “cirúrgica” da guerra por parte da CNN parece estar baseada nas pretensões de imparcialidade de um jornalismo norte-americano e no temor de militares, cientes do poder de fogo da linguagem audio-visual, aumentado dezenas de vezes pela transmissão simultânea. As imagens brutais da Guerra do Vietnã, das atrocidades cometidas em meio à selva, tiveram um papel decisivo no fim dessa guerra. E as imagens de outros conflitos tiveram um papel muito maior na relação do cinema com a guerra: de testemunha dos fatos, o cinema se tornou um catalisador dos mesmos, incentivador das massas, ou como

²¹ MACHADO, op. cit., p.262-282

diria Grierson, um púlpito.



“Por que lutamos: Prelúdio da guerra” (1942).

“Por que lutamos: Os nazi atacam” (1942).

“Por que lutamos: A Batalha da Gran Bretanha” (1943). *“Por que lutamos: A*

Batalha da Rússia” (1943). *“Por que lutamos:*

A batalha da China” (1944). *“Por que lutamos:*

O Soldado Negro” (1944). *“Por que lutamos:*

conhece teu inimigo” (1944). *“Por que*

lutamos: conhece teu aliado” (1944). *“Por que*

lutamos: A Guerra chega aos Estados Unidos”

(1945).

“Por que lutamos: Prelúdio da guerra”

Frank Capra, 1940).

Os títulos citados são da série *“Por que lutamos”*²², do americano Frank Capra. Capra era um diretor de cinema de Hollywood que foi convertido no Major Capra, com a seguinte missão: treinar os soldados americanos, dar-lhes um motivo para ir a guerra, ensinar-lhes um contexto histórico onde seu ódio tivesse lugar. Através do cinema, dar aos combatentes outros motivos (mais nobres) do que uma resposta imediata ao ataque dos japoneses a base de Pearl Harbor.

Para realizar tal tarefa, Capra se vale de todo material ao seu alcance: filmes de ficção, documentários, noticiários, fotografias, músicas. Utiliza a linguagem cinematográfica para opor na tela o “mundo livre” e o “mundo escravo”. No canto esquerdo do quadro, os americanos avançando. No canto direito, o exército inimigo na direção contrária. A voz implacável de um narrador incita os soldados a “salvarem o mundo”. Mas são as imagens que convencem. Capra produz imagens,

mas, acima de tudo, busca, nos filmes do “inimigo”, as imagens que precisava para mostrar o quão perversos eram os inimigos da liberdade e o quão indefesa estava a Europa dos países escravizados. Capra encontra materiais como a instável câmara de russos, ingleses, franceses, italianos, japoneses no campo de batalha. Mais do que nunca, o cinema serviu como prova de realidade. No documentário de Capra, sua voz e sua montagem defendiam o ponto de vista do exército americano, tecnicamente no mesmo estilo da escola de Grierson. Intercaladas com ilustrações e mapas onde uma mancha negra ia tomando conta do planeta, as imagens serviam para mostrar o que estava acontecendo no mundo, a terrível verdade. A verdade sobre os horrores cometidos por japoneses, fascistas e nazistas na guerra. A verdade sobre a pobre e indefesa Europa bombardeada, conquistada, destruída. Incríveis imagens produzidas pelo próprio inimigo. É possível que Capra tenha apenas aproveitado um estilo de documentário que era tendência mundial, uma mistura de noticiários com propaganda ideológica cinematográfica. O exército alemão foi o primeiro a perceber o poder bélico das imagens e utilizá-lo à perfeição.

“*Batismo de Fogo*” (1940), direção de Hans Bertram, é um filme endereçado à Inglaterra, próximo alvo dos nazistas. Narra o bombardeio e a conquista da Polônia. Ao som da célebre canção “Lili Marlene”, as bombas parecem estrelas lançadas por deuses nos telhados de Varsóvia. Câmeras colocadas embaixo dos aviões dão o ponto de vista divino, da águia predadora. A voz do narrador torna ainda mais lírica e dramática a “soberania” ariana:

*“Varsóvia, o drama de uma cidade que chega ao seu fim...O vento empurra a cortina de fumaça até o leste. O resplendor do sol se reflete nas brancas nuvens do céu, que, levantadas pelo calor das chamas com formas singulares semelhantes a torres, se elevam qual uma gigantesca cadeia de montanhas. Lá embaixo, o inferno...”*²³

O conflito terrestre foi mostrado em “*Campanha em Polônia*” (1940), direção de Fritz Hippler. Igualmente, Hippler filmou a vitória nazista na Noruega, Dinamarca, Holanda, Bélgica e França. As imagens era enviadas ao mundo como prova da força esmagadora do exército alemão. A força assustadora das imagens está

²² BARNOUW, op. cit., p.143.

²³ BARNOUW, op. cit., p.127.

apoiada na tradição expressionista do cinema alemão. É notável a influência de cineastas como Fritz Lang e Murnau. Mas a maior influência vem de uma das maiores artistas do documentário: Leni Riefenstahl.

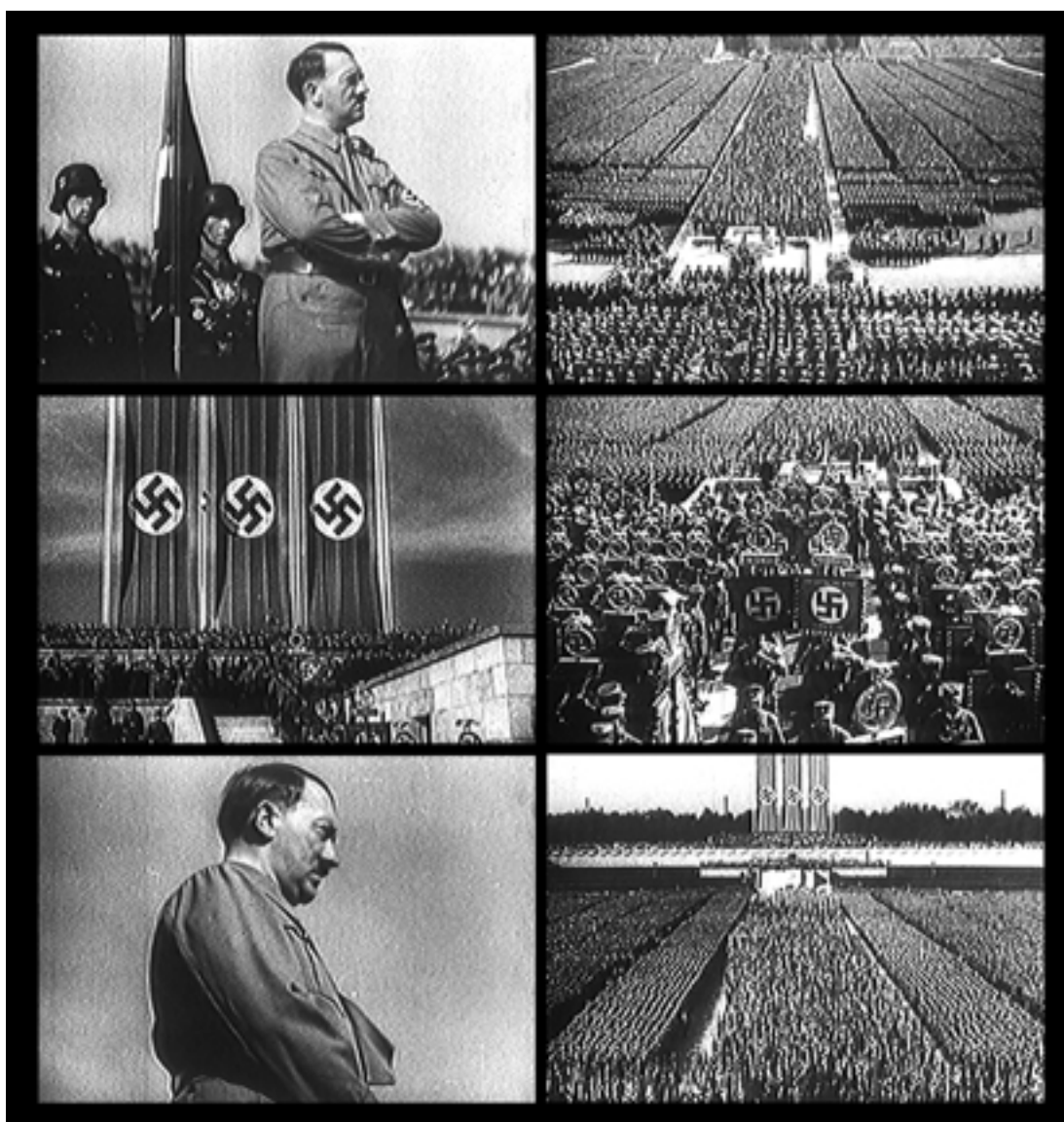
Atriz, escritora, roteirista, diretora, cinegrafista, montadora. Leni Riefenstahl produziu as imagens mais impressionantes de Hitler e da Alemanha nazista²⁴. Foi acusada após a guerra de propagandista nazista. Tempos depois foi inocentada. A própria Leni afirmou não ter escolha ao realizar seus filmes, mesmo não concordando com o anti-semitismo e a tendência bélica de Hitler. Leni afirma ter sido apenas competente. O fato é que a força visual de seus filmes, a carga dramática de suas imagens influenciaram todo o povo alemão. Suas obras máximas “*Triunfo da Vontade*” (1935) e “*Olympia*” (1938) são a expressão do conflito de uma cineasta que se dedicou a busca da perfeição na arte do documentário e conseqüentemente, encontrou a perfeição da expressão nazista. “*O Triunfo da Vontade*” apresenta o Congresso Nacional-Socialista alemão de 1934, narrado apenas por imagens e sons do acontecimento. Hitler desce dos céus como um deus que chega a Nuremberg para salvar o povo alemão. A multidão o aguarda, o exército desfila. Bandeiras gigantescas contra o céu, uma multidão de rostos atentos, suásticas, águias, cantos, marchas, crianças, mulheres. A multidão aparece sempre em contraponto a líderes nazistas e principalmente, a um único indivíduo: Hitler. O Führer, sempre em contraplongée, discursa, comanda o calor da massa. Traz na mão a força da cena, da música, dos brados. A multidão é um mar, Hitler é um Moisés. O ritmo do filme é contagiante. Os tambores rufam, a montagem segue a música num crescendo. Travellings, grande-angulares, tele-objetivas. Estrutura gigantesca, inúmeros técnicos, muitos cinegrafistas, todos os ângulos. Jamais um evento fora documentado de forma tão dramática. As imagens foram captadas de forma cinematográfica²⁵, muito diferente da técnica “panorâmica” dos noticiários.

A própria Leni, num documentário sobre a sua obra e sua vida (“*A difícil maravilhosa vida de Leni Riefenstahl*”), estabelece essa diferença entre documentário

²⁴ BARNOUW, op. cit., p.89-99.

²⁵ Leni Riefenstahl iria ainda muito além na sua técnica em “*Olympia*”. Os jogos Olímpicos em Berlim, 1936. Primeiros planos de corredores, buracos no chão para filmar o salto com vara em slow, contra o céu e as nuvens, tendo a chama olímpica de fundo. Três ângulos de câmera, inclusive uma câmera dentro da piscina, para filmar a beleza do salto do trampolim. Montagem dramática da maratona pela música, traduzindo o esforço, a glória, a superação. Centenas de ângulos, meses de treinamento de cinegrafistas, 400 km de filme. Jamais o corpo humano em movimento foi registrado em tamanha beleza. A grandeza da produção era digna do estado nazista, mas não a sua história: negros, asiáticos, ingleses venciam a raça ariana num combate esportivo, antes da guerra.

e noticiário. Falando de um primeiro filme que fizera sobre um Congresso Nazista (“*Triunfo da Fé*”), Leni afirma que apenas filmara algumas cenas, como nos noticiários, com uma câmera registrando panoramicamente o que se passa, vendo “de fora”, apenas observando. Já em “*Triunfo da Vontade*”, Leni afirma que aprimorou sua técnica e fez cinema, ou melhor, cinema documentário. Cada imagem tinha uma intenção, cada ângulo era escolhido, cada movimento era pensado, cada posição de câmera havia sido planejada. E, principalmente, o que permitia aos seus cinegrafistas improvisarem, ela procurou seguir a dramática do próprio congresso para alcançar força dramática nas cenas. Ângulos reveladores, a idéia através da imagem, o ritmo militar na montagem. Um Vertov nazista.



“*Triunfo da Vontade*”. Leni Riefensthal, 1935.

Com a técnica levada à perfeição, ou aproveitando-se de imagens instáveis produzidas no calor da batalha, os documentários produzidos antes, durante, ou mesmo depois, mas em função da II Guerra, mostraram todo o poder do cinema sobre as massas. Mais do que nunca as imagens eram reveladoras da verdade. Verdade nazista, verdade aliada. As mesmas imagens acompanhavam o discurso de diferentes “lados” da verdade. O ódio aos alemães, aos japoneses, aos americanos, aos judeus foi alimentado pelo cinema. O cinema deu um motivo aos soldados para matarem, para morrerem. O cinema serviu para acusar criminosos de guerra nos tribunais pós-guerra. Serviu de testemunha do maior drama da guerra: um ser humano matando outro, morrendo. Pelo quê?

Hobsbawm²⁶ nos mostra como a II Guerra Mundial unificou contra o fascismo tendências ideológicas opostas, ao pensar a guerra disputada nem tanto por nações, mas por tendências políticas que estavam além das nações. A Guerra Civil Espanhola (1936-39) é um bom exemplo do quão complexa ficava a disputa política em tempos de guerra. Cerca de 10.000 franceses, 5.000 alemães e austríacos, 5.000 poloneses, 3.500 italianos, 2.800 norte-americanos, 2.000 britânicos, 1.500 iugoslavos, 1.500 tchecos, 1.000 húngaros, 1.000 escandinavos, 3.000 russos, entre outros, disputaram uma guerra em um único país, a Espanha, combatendo, de um lado monarquistas e fascistas, do outro anarquistas, comunistas, socialistas, liberais, republicanos, democratas, social-democratas, e outros mais, muitos militares, mas a maioria civis, lutando por uma causa. Se a II Guerra uniu inimigos contra um inimigo comum, a derrota fascista trouxe a divisão do mundo entre capitalistas e comunistas, entre EUA e URSS. E Hobsbawm nos mostra que o mundo, durante a Guerra Fria, iria viver conflitos em que as ideologias opostas estariam em jogo (Guerra do Vietnã, Guerra da Coreia, independência de colônias africanas e asiáticas), mas iria viver também grandes transformações sociais e culturais²⁷. A partir dessas transformações, é possível se pensar que caminhos tomariam o cinema e o cinema documentário. E a TV.

Durante a Guerra Fria, o cinema foi perdendo o lugar que tinha de testemunha ocular, de repórter junto ao rádio, como fizera até o fim da II Guerra. Uma das últimas guerras a possuir uma cobertura cinematográfica, a Guerra do Vietnã,

²⁶ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos – O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 161.

²⁷ HOBBSAWM, op. cit., p. 282-337.

acabaria, em grande parte, graças às imagens produzidas da guerra. As atrocidades cometidas em meio à selva, por norte-americanos matando mulheres e crianças vietnamitas, por vietnamitas executando sem piedade os americanos, revoltaram os EUA. Os jovens tomaram as ruas exigindo o final da guerra. O cinema se transformava, de arma de guerra em arma de paz. Na verdade, a imprensa é que começava a desempenhar um papel diferente. O desenvolvimento acelerado dos meios de comunicação é uma das faces do que se tornou o surgimento de uma cultura globalizada. Após a queda do Muro de Berlim, após o final da União Soviética, lutar e morrer por uma causa já não faz tanto sentido. A explosão das ideologias, a busca de uma impossível imparcialidade pela imprensa, o alcance global de cada gesto local são fatores que levam à cobertura jornalística da Guerra do Golfo, em plena era da imagem transmitida simultaneamente para o mundo todo, ser composta por muito poucas imagens. Poderia se falar numa crise da verdade? Os meios de comunicação, do compromisso com a verdade, passam ao compromisso com o público, com o direito do público de conhecer todos os lados e versões do mesmo fato. Seria também uma descrença no documento, na prova de realidade?

Longe de tentar responder a tais questões, pretendo apenas pensar o lugar do cinema documentário nesse contexto. De fato, após a II Guerra, o documentário seguiria outros caminhos muito diferentes do repórter. E, curiosamente, se o documentário começava a se libertar do realismo das imagens, no cinema de ficção encontramos o caminho inverso. Se a montagem passa a ser a guia de um documentário, que é muito mais a interpretação e a desconstrução da realidade, a captação da imagem revoluciona a ficção. O Neorealismo Italiano surge como uma resposta ao cinema americano. No lugar das grandes produções, dos cenários grandiosos que traduziam o ponto de vista do vencedor da guerra, do novo imperialismo, o cinema italiano aposta na realidade²⁸. Parte para a rua. *“Ladrões de Bicicleta”* de Vittorio de Sica é filmado em cenários reais, na rua, com muitos “atores” reais. Da mesma forma *“Roma, cidade aberta”* (1945) de Roberto Rossellini é filmado em meio a uma Roma devastada pela guerra²⁹. Por questões técnicas (a Europa estava falida) mas, principalmente, pela intenção de mostrar a realidade das

²⁸ BARNOUW, op. cit., p. 167.

²⁹ Humphrey Jennings em *“Fires Were Started”* (1943) realizou um documentário de guerra muito diferente dos filmes produzidos na época. O filme trata do cotidiano de Londres em meio aos bombardeios. Acompanha o corpo de bombeiros apagando os incêndios, enquanto que os ingleses caminham entre os escombros para irem trabalhar, estudar, comprar pão. O inimigo não aparece, muito menos o ódio aos alemães é incitado. Nada de soldados. A guerra vista pelo cotidiano dos civis.

ruas, o neorealismo buscava um ponto de vista dramático na encenação do drama cotidiano em meio ao próprio cotidiano. Um cinema mais perto do povo, histórias mais próximas de sua realidade.

Câmera na mão, na rua. A realidade como recurso expressivo. O cinema retornava a velha questão: Como representar, encenar (não seria também captar?) a dura realidade?

Da linguagem

Interrompendo agora essa trajetória do documentário que traçamos, podemos pensar numa linguagem de cinema e de cinema documentário que se consolida nas diferentes propostas dos diretores vistos.

Jacques Aumont, em seus escritos sobre linguagem cinematográfica, fala do espaço fílmico. Segundo ele, o espaço fílmico, imaginário, é composto por tudo aquilo que está dentro do *campo* e por aquilo que está *fora de campo*. Aumont define *campo* como porção de imaginário contida dentro do quadro. O quadro é justamente a janela retangular do cinema (e quase quadrada do vídeo). O quadro deveria denunciar a irrealidade do cinema, mas justamente é o *fora de campo*, o que não é visto dentro do quadro, mas que pode ser imaginado graças a indicações *em campo*, que o cinema causa a ilusão de realidade e encontra possibilidade de ficcionalização. Se, em um filme, num diálogo, só vemos uma das pessoas que fala, sabemos que há outra pessoa, porque ouvimos outra voz e, mesmo que não ouvíssemos, a primeira pessoa se dirige a alguém que não está *em campo*. Da mesma forma, ao vermos um close de um personagem, sabemos que este tem um corpo, mesmo que não apareça. O truque de Méliés, de mostrar uma cabeça após uma cena onde alguém estava por ser decapitado parece ridículo para o atual espectador de cinema. Assim, o que não é mostrado, acaba sendo imaginado.

O mesmo jogo do *em campo* e *fora de campo* se dá com o tempo. São as elipses temporais que o corte de um plano para outro possibilita. Sabemos, por exemplo, que, se um personagem aparece entrando pela porta de um edifício e, no plano seguinte, aparece tomando banho, o espectador logo entende que o personagem entrou em casa, mesmo que isso não seja verdade (na história). Não é necessário que se mostre o personagem subindo as escadas, ou tomando o elevador, ou abrindo a

porta de casa, ou tirando um casaco. Aliás, já nem é mais necessário (dependendo da história) mostrar o personagem entrando no edifício, tal o “treino” do atual espectador de cinema com a linguagem.

Assim, em poucas palavras, o trabalho do documentarista implica em pensar o que está dentro e fora de campo, em função do que está fora do quadro. Precisa pensar no que o espectador não está vendo, nem imaginando, e fazer escolhas, nem tanto do que mostrar, mas como mostrar. Implica escolher um ângulo como ponto de vista, um movimento como direção do olhar, um tipo de lente como ponto de vista subjetivo, uma temperatura para a luz para dar o “clima”, um enquadramento para deixar em campo o que mais interessa. Implica gravar um som, pensando em uma imagem, gravar uma imagem, em função do que foi ouvido. Implica em pensar a gravação em função da montagem. No cinema de ficção, o processo da montagem já começa no roteiro. É em função do ordenamento das cenas que elas são gravadas. Só é filmado o que será usado, e o que é filmado é feito de tal maneira que mantenha o fluxo dramático da imagem que a antecedeu para a imagem que vai sucedê-la. O documentarista não faz o mesmo?

Podemos pensar no mesmo esquema de pensamento para documentários etnográficos, com a diferença de que a intenção desse documentarista é realizar uma narrativa etnográfica, sobre o modo de vida de outras pessoas, sobre as formas simbólicas como essas pessoas representam a si e para si a maneira como vivem o seu mundo. Colocada de forma um tanto simples, já que o etnográfico no documentário rende outro artigo, aponto apenas para o fato de que uma narrativa etnográfica, em cinema, precisa valer-se da mesma linguagem que apresentamos aqui, para alcançar seus objetivos.

As regras da montagem de Vertov, das relações visuais de cada imagem, são fundamentais para essas escolhas que se fazem no momento da gravação. A experiência é percebida como um filme, o documentarista está dentro dele. É claro que muitos documentários já são completamente elaborados, nos mínimos detalhes, no roteiro. Mas, quando se trata de documentários etnográficos, outra questão está em jogo. Estamos falando de algo que não conhecíamos (ou achávamos que conhecíamos) e que descobrimos através da experiência etnográfica. O roteiro vai sendo feito, ou melhor, descoberto.

O documentarista etnográfico está sempre neste jogo do dentro e fora de campo. Mesmo sem câmera, mesmo longe dos sujeitos, dos lugares pesquisados, seu pensamento vai sendo articulado nesse ritmo. Tal “descentramento”, fundamental a qualquer antropólogo, ocorre, no caso de documentários etnográficos, em função da experiência temporal do documentarista e, ao mesmo tempo, provoca essa experiência. Seu diálogo com o sujeito pesquisado acontece em função do diálogo com o espectador, que não é outra coisa que a estruturação da narrativa na linguagem.

Quando fazemos um documentário, o fazemos a partir de todos os documentários e todos os filmes de ficção já feitos. Da mesma forma, num documentário etnográfico, muitas outras narrativas etnográficas se farão presentes. Os documentários contemporâneos misturam muitas técnicas partindo das influências de Méliès a Flaherty, de Griffith a Jean Rouch. E, se a ficção e o documentário se misturam e se nutrem mutuamente, o etnográfico, mesmo se valendo da ficção, preserva o princípio documental nos seus objetivos. No etnográfico, o documental aparece preservado, ainda que ficcionalizado, aludido, figurado, representado, desde que seja coerente com o universo simbólico pesquisado. Ao mesmo tempo, não se furta de expressar um ponto de vista específico sobre tal universo, que surge da experiência do trabalho de campo e do diálogo com a teoria. O documentarista etnográfico está constantemente dividindo a autoria das imagens, está trocando com o outro, aprendendo e ensinando maneiras diversas de se expressar pela linguagem do cinema.

Sendo assim, a linguagem cinematográfica e essa “tradição de cinema” são duas das tantas tradições narrativas com que o antropólogo terá de dialogar na construção da sua narrativa em um documentário etnográfico. Um diálogo dessa tradição, própria da cultura do ocidente moderno, que incorpora as linguagens e tradições narrativas dos sujeitos pesquisados e faz delas, também, cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BAKHTIN, Mikahil. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARNOUW, Erik. *El Documental, História y estilo*. Barcelona, Espanha: Gedisa, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador in Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BECKER, Howard. *Balinese Character: uma análise fotográfica*. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº2, *Antropologia e Fotografia*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. pgs. 137-145.
- MACDOUGALL, David. *De quem é essa história?* in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº5, *Antropologia e Mídia*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1997. pgs. 93-107.
- CINEMAIS*, revista de cinema e outras questões audiovisuais. Nº8. Rio de Janeiro: Editorial CINEMAIS, 1997.
- COLOMBRES, Adolfo. *Cine, Antropologia y Colonialismo*. Buenos Aires, ARG: Ediciones del Sol, 1991.
- GALLOIS, D. e CARELI, Vincent. *Vídeo e diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias*, in ECKERT, C. e GODOLPHIM, N. (orgs) *Revista Horizontes Antropológicos*, nº2, PPGAS/UFRGS, 1995 , p.49-57.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GINSBURG, Faye. *Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual*. in ECKERT, Cornelia e MONTE-MÓR, Patrícia (orgs.) *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999. pgs. 31-55.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental in Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural , 1976.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa, Tomo I*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos – O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Antropologia das Formas Sensíveis; entre o visível e o invisível, a floração de símbolos*”. In: ECKERT, C. e GODOLPHIM, N. (orgs.) *Horizontes Antropológicos*, Antropologia Visual, nº2, PPGA/UFRGS, 1995.

_____ *Antropologia Visual, um convite à exploração de encruzilhadas conceituais*. in ECKERT, Cornelia e MONTE-MÓR, Patrícia (orgs.) *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999. Pgs. 55-85.

RUBY, Jay. *The Image Mirrored: reflexivity and the documentary film*, ROSENTHAL, Alan (org.). *New Challenges for Documentary*. University of Califórnia, EUA: 1998. Pgs 64-77.

SAMAIN, Etienne. *Ver e dizer na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia*. In ECKERT, Cornelia e GODOLPHIM, Nuno (orgs.) *Revista Horizontes Antropológicos*, nº 2, Antropologia Visual. Porto Alegre: PPGAS – UFRGS, 1995.

SARAMAGO, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WINKIN, Yves. *A Nova Comunicação – da teoria ao trabalho de campo*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

WINSTON, Briam. *Documentary: I think we are in trouble*. in ROSENTHAL, Alan (org.). *New Challenges for Documentary*. University of Califórnia, EUA: 1998. Pgs 21-33.

REFERÊNCIAS DE FILMES E VÍDEOS

“*Viagem à Lua*” Georges Méliès. 1902.

“*O Eclipse - O Namoro do Sol e da Lua*” Georges Méliès. 1907.

“*O Homem que sabia demais*” Alfred Hitchcock. 1955.

“*Nanook of the North*” Robert Flaherty. 1922.

“*Moana*” Robert Flaherty. 1926.

“*Man of Aran*” Robert Flaherty. 1934.

“*Lousiana History*” Robert Flaherty. 1948.

“*Aniversário da Revolução*”, Dziga Vertov. 1919.

“História da Guerra Civil” Dziga Vertov. 1921.

“O Homem da câmera” Dziga Vertov. 1929.

“Berlin: Sinfonia da MetrÓpole”. Walther Ruttmann. 1927.

“A Propos de Nice” Jean Vigo e Boris Kaufman. 1929.

“Vozes do Ceilão” Basil Wright. 1935.

“Problemas Domésticos” Harry Watt. 1935.

“Coal Face” Harry Watt 1936.

“Cinegrafistas no front” Maria Slavinskaya. 1946.

Série *“Por que lutamos”* Frank Capra:

“Por que lutamos: Prelúdio da guerra” 1942.

“Por que lutamos: Os nazi atacam” 1942

“Por que lutamos: A Batalha da Gran Bretanha” 1943.

“Por que lutamos: A Batalha da Rússia” 1943.

“Por que lutamos: A batalha da China” 1944.

“Por que lutamos: O Soldado Negro” 1944.

“Por que lutamos: conhece teu inimigo” 1944.

“Por que lutamos: conhece teu aliado” 1944.

“Por que lutamos: A Guerra chega aos Estados Unidos” 1945.

“Batismo de Fogo” Hans Bertram. 1940.

“Campanha em Polônia” Fritz Hippler. 1940.

“Triunfo da Fé” Leni Riefensthal 1932.

“Triunfo da Vontade”. Leni Riefensthal. 1935.

“Olympia” Leni Riefensthal . 1938.

“A difícil maravilhosa vida de Leni Riefensthal”. GNT-Globosat

“Roma, cidade aberta” Roberto Rossellini. 1945.

“Ladrões de Bicicleta” Vittorio de Sicca.