



Revista Eletrônica de Filosofia
Philosophy Eletronic Journal
ISSN 1809-8428

São Paulo: Centro de Estudos de Pragmatismo
Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Disponível em <http://www.pucsp.br/pragmatismo>

Vol. 9, nº. 1, janeiro-junho, 2012, p. 022-028

OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO CINEMA DOCUMENTÁRIO E O REALISMO PEIRCIANO

Eduardo Tulio Baggio

Professor na Faculdade de Artes do Paraná,
Curitiba, PR – Brasil.
Doutorando em Comunicação e Semiótica na
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Bolsista/CNPq),
São Paulo – SP – Brasil.
baggioeduardo@gmail.com

Resumo: Este texto propõe uma discussão sobre as posturas éticas dos modos de representação do cinema documentário e suas conseqüentes opções de linguagem diante da pragmática e da semiótica peircianas. Proponho a análise destes modos de representação fundamentada no caráter realista da filosofia peirceana e nas categorias propostas pelo autor. Portanto, uma análise diferente das relações dependentes da linguagem que tradicionalmente balizam os estudos cinematográficos. Tal análise parte do método científico e considera o realismo como matriz do pensamento peirciano, em que a alteridade, que se torna uma generalidade, é a realidade. E ainda, que a realidade tem independência em relação à linguagem, enquanto a ficção é dependente da linguagem. Então, se a realidade tem independência em relação à linguagem, como pode ser analisado um tipo de mediação que trabalha na tradição de uma linguagem específica – a do cinema – mas que busca uma relação particular com a realidade ao produzir asserções sobre esta? E, como podem ser pensados parâmetros éticos para tais asserções sobre a realidade a partir do realismo peirceano?

Palavras-chave: Realismo. Pragmatismo. Cinema Documentário. Modos de Representação.

THE MODES OF REPRESENTATION OF THE DOCUMENTARY FILM AND PEIRCEAN REALISM

Abstract: *This text proposes a discussion on the ethical positions of the modes of representation of the documentary film and its consequent language options in front of the Peircean pragmatics and semiotics. I propose the analysis of these modes of representation based on the realistic character of Peirce's philosophy and the categories proposed by the author. Therefore, a different analysis on the relationships dependent on language, which traditionally are used in film studies. Such an analysis starts from the scientific method and it believes that realism is a matrix of the Peircean thought, where otherness, which becomes a generality, is reality. And, yet, that reality has an independence from language, while fiction is dependent on language. So, if reality has an independence from language, how can be analyzed a kind of mediation which works according to the tradition of a specific language – that of cinema – but which seeks a particular relationship to reality making assertions on it? And how can one thought of ethical standards for such assertions on reality starting from the Peircean realism?*

Keywords: *Realism. Pragmatism. Documentary Film. Modes of Representation.*

Introdução

Desde os primeiros estudos de cinema, surgiram teorias sobre o realismo no cinematográfico. Na década de 1920, foi utilizado pela primeira vez o termo documentário, para se referir a um tipo de cinema de caráter realista. E este caráter realista implicava questões éticas relacionadas à representação do mundo. Como afirma a teórica do cinema documentário Manuela Penafria: “*Se o Realismo é uma problemática a abordar quando está em causa uma discussão sobre o filme documentário, (...), a Ética é uma disciplina que não pode estar ausente dessa discussão primeira.*” (PENAFRIA, 2006, p. 203).

O realismo a que se refere Penafria é o realismo das teorias de Andre Bazin (BAZIN, 1985), em especial a ideia da ontologia da imagem fotográfico-cinematográfica em seu caráter indicial. Esta ideia de realismo pressupõe que a representação audiovisual do cinema tem um caráter particular da relação entre signo e objeto, algo que foi chamado por Lucia Santaella e Winfried Nöth de paradigma fotográfico da produção de imagens, que “*se refere às imagens que pressupõem uma conexão física e dinâmica entre imagem e objeto, imagens que, de alguma forma, trazem o traço, rastro do objeto que elas registram e indicam...*” (SANTAELLA, 2006, p. 176).

No caso do cinema documentário a relação indicial entre imagem e objeto tende a ser ainda mais forte. “*É claro que um filme documental é mais predominantemente indicial do que um filme ficcional*” (SANTAELLA, 2006, p. 183). Tal dominância indicial fez com que tanto os realizadores como os pesquisadores do cinema documentário voltassem suas atenções para a questão do como agir com esse poder da imagem cinética, a questão da ética neste tipo de representação.

É desta reflexão que surgiram os conceitos de “voz” e de “modo de representação” nos filmes documentários. Tais conceitos são muito utilizados por diversos teóricos, como Bill Nichols, Fernão Pessoa Ramos, Manuela Penafria, Michael Renov, entre outros. O principal objetivo das teorias que trabalham com esses conceitos é entender as posturas éticas dos realizadores que fazem filmes documentários e que tipo de recursos de representação eles utilizam em seus filmes para atender a tais posturas.

1. Posturas éticas e modos de representação no cinema documentário

Segundo Bill Nichols, o cinema documentário usa estratégias variadas, que mudam com o passar do tempo e, que nesse sentido, sua evolução ocorre da mesma forma que a evolução do filme ficcional, que também mudou e muda de estratégias dentro de sua história. Mas uma das grandes diferenças entre esses tipos de filmes, ficcional e documental, é que a evolução dos modos de representação, ou seja, dos recursos de linguagem, do cinema documentário ocorreu sempre pautada por princípios éticos.

O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte. Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar ‘as coisas como elas são’, e outras para contestar essa representação (NICHOLS, 2005a, p. 47).

Para Nichols, no decorrer da história do cinema documentário foram utilizadas formas distintas de organizar o discurso, e cada uma dessas formas tem suas

características próprias no que diz respeito às posturas éticas. Essas formas têm seu ponto central marcadamente determinado pela voz,

[...] aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como ele organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, 'voz' não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (NICHOLS, 2005a, p. 50).

Assim, as vozes dos documentários são as suas marcas características e sua articulação configura os "modos de representação". Mais ainda, são o registro das posturas dos documentaristas, das suas intenções, das suas perspectivas teóricas e, principalmente, das suas proposições enquanto mediadores, com a consequente responsabilidade ética como condutores desses processos (cf. RAMOS, 2001, p. 194).

Ainda segundo Nichols, a partir do uso das vozes foram configurados seis "modos de representação" no cinema documentário. Todos esses modos têm como fundamento questões éticas e, a partir delas, foram configurados do pondo de vista da linguagem cinematográfica. São eles: "poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático" (cf. NICHOLS, 2005b, p. 135).

Como se trata de um processo de mediação através de um meio de comunicação que busca representar, em certa medida, o real, "*a principal questão que se coloca ao documentário não é a da realidade, fidelidade ou autenticidade da representação, mas a ética da representação*" (PENAFRIA, 2006, p. 209).

Essa questão ética é vista em relação aos modos de representação e suas posturas, em uma evolução paradigmática, em que os modos mais recentes buscaram responder aos anteriores ao apontarem para suas falhas em atender ao compromisso ético. "*Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento*" (NICHOLS, 2005b, p. 137).

2. A evolução paradigmática dos modos de representação no cinema documentário

Cronologicamente, o primeiro modo de representação foi o expositivo, que tinha como premissa mostrar o mundo de uma forma explicativa e até didática.

A característica essencial deste tipo de filme é a utilização de um texto apresentado através da voz em *off* de um narrador. Este, apesar de estar ausente da imagem, torna-se presente pela sua voz onipotente. Compete à locução fornecer uma explicação para as imagens que se veem no ecrã. (PENAFRIA, 1999, p. 59)

Fernão Pessoa Ramos diz que o modo expositivo tem "*a ética da missão educativa*" (RAMOS, 2005, p. 168).

O segundo modo é o poético, que se desenvolve simultaneamente ao modo expositivo, apesar de ter iniciado pouco depois. "*Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações*

persuasivas” (NICHOLS, 2005b, p. 138). Assim, deixa de lado o caráter explicativo e mesmo as relações de continuidade e de argumentação lógica sobre o mundo, por isso mesmo, algumas vezes nem é considerado documentário. “*A dimensão documental do modo poético de representação origina-se, em boa medida, do grau em que os filmes modernistas se baseiam no mundo histórico como fonte*” (NICHOLS, 2005b, p. 139).

Esse seria um modo em que, apesar da forma mais livre e de não fazer uso tão constante do discurso lógico, a ética ainda é da missão educativa, mesmo que diminuída, ainda busca a exposição de uma versão do mundo para o público.

O terceiro modo a surgir foi o observativo, em que se buscava um distanciamento como viés ético de não-intervenção. “*Preconizava que o autor nunca devia interferir nos acontecimentos, não fazer uso de comentários, nem de entrevistas, nem de legendagens, nem recorrer à re-constituição dos eventos*” (PENAFRIA, 1999a).

A linguagem deste estilo direto intenciona também a transparência no discurso cinematográfico, no sentido em que Ismail Xavier a descreve (cf. XAVIER, 1984, p. 165), e assim tenta mostrar-se ao público como observador não interveniente. Para Fernão Pessoa Ramos, é a “*ética do recuo*” (cf. RAMOS, 2005, p. 174).

O quarto modo de representação é o participativo. Derivado de ideias de pesquisa participativa vindas das ciências sociais e da antropologia, “*O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera*” (NICHOLS, 2005b, p. 153). Muitas vezes esse modo apresenta como característica principal o uso de entrevistas. É a ética participativo-reflexiva (cf. RAMOS, 2005, p. 174), que também vai nortear o modo de representação que o seguiu.

O modo reflexivo “*mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a ‘realidade’*” (NICHOLS, 2005a, p. 49). Em certa medida, este modo enfatiza a participação do realizador e de sua equipe, que sempre se tornam evidentes, mais do que no modo participativo. Muitas vezes assume um caráter de metalinguagem. O princípio ético é o mesmo do modo participativo, mas extremado, sugerindo que o conhecimento do espectador do processo de realização do filme torna mais ético esse processo. “*Em lugar de ver o mundo por intermédio dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação*” (NICHOLS, 2005b, p. 163).

Por fim, o sexto modo de representação é o performático, tipicamente centrado na primeira pessoa. “*O documentário performático sobredetermina a reflexividade-participativa da enunciação, constituindo-se através da subjetividade pessoal da performance, do próprio encenar da representação pelo sujeito em frente da câmera*” (RAMOS, 2005, p. 183-84). É como se a ideia de recuo fosse tão intensificada que, eticamente, a única postura justificável fosse falar de si mesmo.

3. A necessidade de uma ética realista para o cinema documentário

Apesar de uma evolução fundamentada em posturas éticas, é importante lembrar que os atributos éticos sugeridos nesses modos de representação estão totalmente balizados nas intenções dos realizadores e em como eles traduzem suas intenções através da linguagem audiovisual. Assim, as considerações sobre ética no cinema documentário baseadas nas difundidas ideias dos “modos de representação” ficam restritas e pouco contribuem para o entendimento do que é uma ética fundada em princípios realistas.

Falta a compreensão de que *“uma ficção é um produto da imaginação de alguém; suas características são as que o pensamento lhe imprime. Essas características são independentes de como você ou eu pensamos a realidade exterior”* (PEIRCE, 2008, p. 81). Já:

[...] a realidade, como qualquer outra qualidade, consiste nos efeitos sensíveis peculiares produzidos pelas coisas que fazem parte da realidade. O único efeito que as coisas reais possuem é o fato de causarem crenças, pois todas as sensações que elas excitam emergem na consciência na forma de crenças (PEIRCE, 2008, p. 82).

Há, ainda segundo Peirce, uma independência da realidade em relação à linguagem (cf. IBRI, 2004, p. 170), acredito que a questão da crença na representação documentária possa ser vista como semelhante ao que Peirce afirma ser a questão do método científico, ou seja, *“a questão é como distinguir uma crença verdadeira (ou crença no real) de uma crença falsa (ou crença na ficção)”* (PEIRCE, 2008, p. 82). Desta forma, nos afastaríamos da fragilidade da tentativa de identificar posturas éticas olhando apenas para os discursos, para as articulações de linguagem, que, em suma, permitem tudo.

O método científico só pode ser pensado em relação à experiência. Portanto, para propor uma visão do cinema documentário baseada no método científico, é importante partir da observação fenomenológica. E, o cinema documentário, em sua intenção fundadora de produzir asserções sobre o mundo, deve estar fundado na experiência.

A Fenomenologia é a *“ciência que se propõe a efetuar um inventário das características do faneron ou fenômeno”*. Sendo que o faneron é *“o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não”* (IBRI, 1992, p. 4). Para se inventariar as características do faneron é preciso fazer um inventário das classes da experiência, sendo que *“experiência é o curso da vida”* (PEIRCE, apud IBRI, 1992, p. 4).

Partindo da fenomenologia e seguindo as categorias da experiência, chegamos às ciências normativas, como proposto por Peirce em sua classificação das ciências.

Estética é a ciência dos ideais; seu propósito é formular um conceito do summum bonum, aquilo que é admirável por si mesmo. A segunda ciência normativa é a prática, a investigação na natureza da ação certa e errada. A última das ciências normativas é a lógica, ou semiótica, que investiga os princípios da representação da verdade (PARKER, 2003, p. 2).

Então, podemos pensar em ética e verdade de uma forma mais coerente do que apenas levando em conta o que aparece na representação, tal qual fazem grande parte dos estudos de comunicação e, especificamente, alguns estudos de cinema, como a teoria dos “modos de representação” descrita anteriormente. Lembrando que o conceito de verdade, para Peirce, está fundado numa relação de correspondência, mesmo que imperfeita (Falibilismo), entre a representação e a realidade, ou entre signo e objeto (cf. IBRI, 2004, pp. 170-71).

Tal reflexão é especialmente oportuna para o entendimento do cinema documentário, visto que este busca tratar da realidade e tem, no caráter ontológico da imagem fotográfica/cinematográfica (BAZIN, 1985, p. 20), o potencial de abordar a existência.

Peirce reconhece a distinção entre existência e realidade, em que aquela é um modo especial desta, em verdade, a relação entre as duas é, genericamente, entre o particular e o geral, entre o discreto e o contínuo, entre o finito e o infinito ou, utilizando uma terminologia antiga, entre ato e potência (IBRI, 2004, p. 173).

Conclusão

Portanto, as teorias das vozes e dos modos de representação do documentário, com a ressalva da importância que têm e que tiveram nas últimas décadas dentro dos estudos de cinema, podem ser revistas em suas abordagens sobre a ética. Uma coisa é reconhecer elementos de linguagem presentes em um filme e mesmo as intenções de um documentarista ao usá-los, outra coisa é uma abordagem ética, que, partindo de um princípio realista, busque as relações entre a linguagem e o mundo, entre os modos de representação e a realidade.

Trata-se de uma proposta de revisão essencialmente realista e “... a essência da opinião do realista é que uma coisa é *ser* e outra coisa *ser representado*” (PEIRCE apud IBRI, 2004, p. 171). Então, o cinema documentário não deve mais pensar em ética e verdade a partir do olhar exclusivo para o discurso, para a linguagem, e sim utilizar uma perspectiva pragmática, em que exista uma relação necessária entre o geral e o particular. Caso contrário, continuaremos a encontrar reflexões de teóricos do cinema documentário, renomados e bastante estudados, que simplesmente consideram desnecessária a reflexão sobre conceitos como realidade e verdade, pois não os consideram passíveis de serem bem definidos.

A negação dos conceitos de realidade e verdade normalmente é justificada pelo fato de o cinema, documentário ou ficcional, ser uma representação e, como tal, não ser a realidade. Essa é uma afirmação básica e até primária, um princípio de alteridade. Entretanto, o cinema documentário nunca advogou ser a realidade, e sim uma representação que produz asserções sobre a realidade, e, neste sentido, deve ter um compromisso ético com o objeto representado.

Evidentemente não se trata de estabelecer verdades absolutas, até porque “a verdade não poderá ser expressa por um conceito que cristalice de modo inexplicável, como algo acabado e final [...]” (IBRI, 2004, p. 172). Mas trata-se de pensar de forma lógica sobre o que é o ser e o que é o ser representado em uma relação de não-ficção como a do cinema documentário. Ou seja, é a busca de uma argumentação pelo que Peirce chama de método científico, o método do diálogo com os fatos, com a experiência, com o objeto (cf. PEIRCE, 2008).

* * *

Referências

- BAZIN, Andre. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992.
- _____. *Semiótica e Pragmatismo: Interfaces Teóricas*. In: *Cognitio*; São Paulo, v. 5, n. 2, 168-179, jul/dez. 2004.
- NICHOLS, Bill. A Voz do Documentário. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*. RAMOS, Fernão Pessoa. (org.); (Volume II). São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- PARKER, Kelly A. *Reconstruindo as Ciências Normativas*. In: *Cognitio*. (Trad.: Sofia Isabel Lucas Machado); São Paulo, v. 4, n. 1, jan/jun. 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Ilustrações da lógica da ciência*. Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi; Aparecida-SP: Ideias e Letras, 2008.
- PENAFRIA, Manuela. *O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa : Edições Cosmos, 1999.
- _____. *Perspectivas de Desenvolvimento para o Documentarismo*. BOCC - UBI. <http://ubista.ubi.pt/~comum/welcome.html>, 1999.
- _____. O documentário segundo Bazin: Uma leitura de ‘O que é o Cinema?’ de André Bazin. In: *Doc On-line*, Nº 01, dezembro 2006, 202-210.
- RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207.
- _____. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*. RAMOS, Fernão Pessoa. (org.); (Volume II). São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. *Mas Afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: *Imagem (ir)realidade: comunicação e cibermídia*. ARAUJO, Denize Correa (org.); Porto Alegre: Sulina, 2006.