

A questão do autor do cinema documentário

MÁRCIUS FREIRE

Universidade de Campinas/UNICAMP

Resumo

Sabe-se que a “Politique des auteurs” ou “Author Théorie” como foi rebatizada quando Andrew Sarris a transportou para os EUA, foi concebida e teve os seus desdobramentos a partir do filme comercial de ficção, pouco se preocupando com outras práticas cinematográficas como o filme documentário. O objetivo deste texto é lançar alguma luz sobre esta questão..

Palavras-chave

autoria, documentário, filme antropológico

Abstract

It is known that “Politique des auteurs”, or “Author Théorie” as it was named by Andrew Sarris when he brought it to the USA, was conceived and had its evolution starting from the commercial fiction film, and was not concerned about other cinematographic practices as documentary film. This articles aims to throw some light on this subject.

Key words

authorship, documentary, anthropological film

Não é propriamente uma novidade reconhecer que até muito recentemente os domínios do documentário mereceram pouca atenção por parte dos teóricos do cinema. Foi a partir do chamado filme de ficção que todas as grandes correntes teóricas se construíram¹ O aspecto mais candente que por décadas constituiu o principal foco de preocupação conceitual de todos aqueles que por uma razão qualquer se debruçaram sobre as especificidades do filme documentário diz respeito à controvertida questão da “objetividade” Essa questão ia de par com a tendência teórica predominante que marcou os primórdios da reflexão sistematizada sobre o cinema, qual seja, o tema do realismo. De uma maneira ou de outra, a discussão sobre esse tema permeou todas as tentativas de definição do gênero até muito recentemente.

Para Brian Winston (1993, p. 41), em seu texto *The documentary film as scientific inscription*, tal preocupação encontra raízes na invenção do primeiro aparelho a decalcar imagens do mundo real através de um processo fotoquímico: a câmera fotográfica.

¹ Christian Metz chegou mesmo a afirmar em meados dos anos 60 que “No reino do cinema, todos os gêneros que não os “narrativos”- o documentário, o filme técnico etc. - tornaram-se províncias marginais, de graus por assim dizer, enquanto que o *longa metragem de ficção romanesca* [que chamamos corriqueiramente, através de uma espécie de uso pregnante, de “filme” simplesmente], apontava de modo cada vez mais claro a via real da expressão filmica” (Metz, 1972). Essa constatação se revestiria mais tarde de um franco pessimismo em relação à possibilidade de o filme de não-ficção vir a constituir um campo teórico autônomo quando, em *Linguagem e cinema* ele conjectura que “Não é certo que uma semiótica independente do gênero não-narrativo seja possível a não ser na forma de uma série de observações descontínuas sobre os pontos de diferença entre esses filmes e os filmes “normais” (Metz, 1974, p. 94-95). Entendendo-se aqui por “normais” o *longa metragem de ficção romanesca* a partir do qual todos os outros seriam “províncias marginais”

Segundo ele esse vício de origem é bem ilustrado pelo discurso que François Arago, deputado na Assembléia Legislativa Francesa, proferiu em 3 de julho de 1839 tentando convencer o governo a comprar a patente de Daguerre. Em sua argumentação, diz Winston:

(...) ele enfatizou o uso científico do aparelho; por exemplo, para fazer cópias mais acuradas de hieróglifos e, de maneira mais geral, para físicos e meteorologistas. Em suma, a câmara deveria se juntar, conforme listou Arago, 'ao termômetro, barômetro, higrômetro, telescópio e microscópio como nada menos que o último dos instrumentos científicos. Arago foi capaz de montar sua argumentação porque todo o projeto da ciência moderna, um projeto experimental e, por conseguinte de observação, já tinha produzido os instrumentos que ele mencionou, criando assim uma classe dentro da qual a câmara poderia ser inserida.

A identificação da câmara fotográfica a mais um aparelho científico capaz de reproduzir fielmente aquilo que vemos foi também um estratagema de Arago para convencer o público de sua utilidade. Sua capacidade de ser precisa e “não mentir” era a mesma dos instrumentos aos quais ela veio se juntar. Reforçando essa idéia, Winston cita a *Encyclopedie française* para quem *O clichê fotográfico não interpreta, ele grava. Sua precisão e sua fidelidade não podem ser questionadas.*

Com o cinematógrafo não foi muito diferente. O ancestral mais direto do aparelho dos irmãos Lumière, a câmara cronofotográfica do fisiologista Etienne Jules Marey, não era outra coisa que um instrumento científico para estudar a locomoção dos seres vivos. Desde então o problema da objetividade e/ou a eventual assimilação do filme documentário ao filme de ficção vem acompanhando sua evolução ao longo da história.

Não é nosso objetivo voltar, aqui, a essa discussão, mesmo porque hoje em dia ela vem perdendo espaço, uma vez que há muito ninguém defende um qualquer despojamento de subjetividade em filmes documentários. Aliás, conforme enfatizamos em outro artigo

(Freire, 2002), isso deixou de acontecer mesmo com relação à linguagem escrita. Admite-se - e mesmo defende-se - atualmente que na divulgação dos resultados de pesquisas, notadamente nas ciências do homem, a arte e a ciência estão definitivamente imbricadas, ou seja, o “pensamento criativo” do pesquisador está presente no processo de “restituição precisa” de suas descobertas. O eixo da reflexão sobre as idiossincrasias do documentário vem então se deslocando para outros patamares, como sua relação com o espectador, os princípios éticos que devem orientar o realizador, etc. Dentre estes, nos interessa fazer algumas considerações sobre a questão do conceito de “autor” nesse gênero cinematográfico.

Quem é o autor?

Todos acompanhamos, recentemente, a grande polêmica envolvendo o diretor e os sujeitos observados no filme *Être et avoir*, de Nicolás Philibert. Como sabemos, trata-se de um documentário sobre o dia-a-dia de uma escola primária no interior da França, sobre a relação do professor com os alunos, destes com seus pais, com o meio-ambiente, com o futuro. Conforme foi amplamente divulgado, após o enorme sucesso de bilheteria alcançado (mais de um milhão de entradas na França), primeiramente o professor, em seguida os pais dos alunos, resolveram entrar na justiça reivindicando direitos sobre os benefícios auferidos pelo filme. Alegavam que eram (o professor e os alunos) co-autores, deste último e, nessa condição, deveriam participar dos lucros de bilheteria. Ressalte-se que todos haviam concordado em ser filmados, bem como autorizado o realizador a fazê-lo.

Fenômeno parecido vem ocorrendo no campo da fotografia. Há poucos anos, o profissional que realizou a nova iluminação da Torre Eiffel, em Paris, entrou na justiça exigindo direitos sobre os cartões postais e qualquer outro tipo de fotografia comercializada com imagens da torre. A moda atravessou o atlântico e, recentemente, a família do escultor francês Paul Landowsky, que idealizou a estátua do Cristo Redentor no Rio de Janeiro, emitiu sinais de que iria reivindicar direitos sobre as

imagens da mesma. Poderíamos multiplicar os exemplos, mas nosso interesse aqui é ilustrar essa relação especial que se estabelece entre um observador, munido de um instrumento de registro visual ou audiovisual, e o “mundo histórico” (para usar a expressão de Bill Nichols) que se toma objeto de seu registro. Para fazê-lo, tomemos como ponto de partida a antológica reflexão de Michel Foucault (1992, p. 49) sobre o tema aqui tratado publicada em *O que é um autor*:

Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. - isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX -, foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do ato de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi integrado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o estatuto de que passou a auferir com o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade.

Em seguida Foucault indica que a função do autor não se exerce de forma universal sobre todos os discursos.

Mesmo na nossa civilização, os mesmos tipos de textos nem sempre pediram “autores” houve um tempo em que os textos hoje chamados de literários (estórias, contos, epopéias, tragédias, comédias) eram aceitos, circulavam e eram valorizados sem qualquer questionamento a respeito da identidade de seus autores. Sua anonimidade era ignorada porque sua real ou suposta idade era uma garantia suficiente de sua autenticidade. Em contrapartida, textos que hoje chamamos de “científicos” versando sobre a cosmologia e o

céu, a medicina e as doenças, as ciências naturais ou a geografia, só eram considerados verdadeiros, confiáveis na idade média se o nome do autor estivesse indicado. “Hipócrates disse” “Plínio conta que...” não eram, a rigor, fórmulas de um argumento de autoridade; eram indícios que assinalavam os discursos destinados a ser recebidos como provados.

Nos séculos XVII e XVIII produziu-se uma concepção totalmente nova quando os discursos científicos começaram a ser aceitos por seus próprios méritos e colocados no interior de um sistema conceitual coerente e anônimo de verdades estabelecidas e de métodos de verificação. Sua autenticidade não mais requeria referências ao indivíduo que as havia produzido. Desaparecia a função do autor, o nome do inventor serve meramente para batizar um teorema, uma proposição, um efeito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos, ou uma síndrome patológica.

À mesma época, no entanto, discursos “literários” só eram aceitos se trouxessem o nome do autor; qualquer texto de poesia ou de ficção era obrigado a revelar o nome do autor, a data, o lugar, as circunstâncias em que foi escrito.

Com o cinema se passou algo parecido. Os operadores Lumière num primeiro momento, os de Pathé e Edison em seguida, registravam as coisas do mundo, próximo ou longínquo, mas suas fitas não levavam os seus nomes, apenas o da firma produtora. Ela era a garantia da veracidade do que estava sendo mostrado. Coroamento de reis e rainhas, desfiles militares, danças de possessão na África, rituais de iniciação na Oceania, tudo foi registrado nos últimos anos do século XIX. Se excetuarmos alguns homens de ciência que em suas expedições fizeram registros de cunho antropológico que hoje levam os seus nomes, tais como Curt Haddon, de Cambridge, no estreito de Torres, o austríaco Rudolf Pöch, na Nova Guiné, Baldwin Spencer, na Austrália, nenhum dos “documentos” filmados então levou o nome de seu realizador. O cinema vai precisar se ficcionalizar,

notadamente com Méliès, para poder ver o nome do realizador nos créditos.

A associação do instrumento de registro do mundo em movimento com outros instrumentos científicos perdurava e o que era mostrado na tela, o que se via nas “atualidades”, por exemplo, era considerado como decalque do mundo real. As evidências de que esse real era às vezes “fabricado” importava pouco para o espectador².

Autênticas ou forjadas, concebidas em locações ou em estúdios, as imagens do mundo histórico continuaram anônimas ainda por muito tempo. Mas, mesmo depois de passarem a receber a marca identificadora de seus criadores, foram ignoradas pela corrente “teórica” que, justamente, buscava discutir o que vinha a ser um “criador” na arte cinematográfica. Estamos falando aqui da *Politique des Auteurs*.

Sabe-se que esta última, também conhecida como *Author Theorie* no mundo anglo-saxônico depois que Andrew Sarris assim a batizou quando a transportou para os EUA, tinha como único objeto o filme comercial de ficção e, mais especificamente, o filme de ficção hollywoodiano. Filmes de vanguarda, filmes militantes, produções coletivas não mereceram qualquer reflexão mais aprofundada por parte daqueles que, tanto na França quanto nos Estados Unidos, se dedicaram a refletir sobre quem, no final das contas, é o autor, o criador desse artefato chamado filme. Um

2 Segundo Erick Barnow (1993, p. 25) “Num período em que as atualidades da semana foram durante muito tempo ilustradas com gravuras em madeira anunciando ‘a partir de imagens registradas *in situ*’, não era muito provável que houvesse preocupação com relação ao que realmente significava ‘reconstituição’. O público estava acostumado a que as imagens de notícias tivessem uma incerta e remota ligação com os acontecimentos e não pensava muito a respeito de quão verdadeira era essa ligação”. Reconstituições e fraudes faziam um incrível sucesso. Memoráveis seqüências autênticas foram feitas do terremoto que sacudiu São Francisco em 1906, mas outro tipo de imagens do evento, inventadas em *table-tops* ou com miniaturas, eram igualmente aplaudidas. Diversas erupções vulcânicas foram fraudadas com enorme sucesso, como uma produção da Biograph de 1905 intitulada *Eruption of Mount Vesuvius*. As produtoras de cinema não queriam ignorar as catástrofes ou outros acontecimentos dignos de manchete apenas porque seus cinegrafistas não tinham acesso a eles: empresas especializadas resolviam o problema.

artefato que, para ser realizado solicita a intervenção de um sem-número de especialistas.

É sabido que até os críticos dos *Cahiers* levantarem a questão da autoria de uma obra cinematográfica, esta era considerada, quase sempre, como pertencente àquele que realizara o seu roteiro. Jean Claude Bernardet (1994) em seu livro *O autor no cinema* cita a passagem de uma entrevista em que Renoir, comentando o início de sua carreira afirma *No início, não tinha de modo nenhum a intenção de escrever, de ser autor, de inventar histórias*. Ou seja, para ele o “autor” era aquele que “escrevia” a história a ser contada no filme. *A politique* vai mudar esse estado de coisas e colocar o diretor no centro da autoria. Era o que esclarecia Jacques Rivette (in: Baecque, 2001) em um número especial dos *Cahiers* de 1955 dedicado ao cinema americano:

Após o “coup de force” existencial de Griffith, a primeira época do cinema americano foi a do ator; em seguida veio a dos produtores. Se declararmos que agora é a época dos autores, sei muito bem que vou provocar sorrisos céticos. Não vou apresentar sábias teorias contra eles, mas citar quatro nomes. São nomes de realizadores, Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony Mann, Robert Aldrich, raramente levados em conta pela crítica, quando não pura e simplesmente por ela ignorados.

No mesmo número dos *Cahiers* André Bazin (in: Baecque, 2001) escrevia em fevereiro de 1955:

Eu sou grato aos admiradores de “The big sky”³ e de “Monkey Business”⁴ por descobrirem com uma percepção apaixonada que, apesar da estupidez explícita dos roteiristas, a inteligência formal da “mise en scène” de Howard Hawks esconde uma real inteligência.

3 “O inventor da mocidade” (1952).

4 “O rio da aventura” (1952).

Em outras palavras, mesmo a partir de um roteiro ruim um bom diretor pode fazer um bom filme.

Andrew Sarris (1996, p. 66), a quem nos referimos há pouco, afirmava que

A arte do cinema é a arte de uma postura, o estilo de um gesto. Não é tanto o que, mas o como. O que é algum aspecto da realidade apresentado mecanicamente pela câmera. O como é aquilo que os críticos franceses designam, de forma algo mística, de “mise en scène”. A crítica baseada no Autor é uma reação contra a crítica sociológica que entronizou o que em detrimento do como. No entanto, seria igualmente falacioso entronizar o como em detrimento do que. A verdadeira questão de um estilo significativo é aquela que unifica o que e o como em uma formulação pessoal.

A posição de Sarris aqui mencionada, publicada pela primeira na revista *Film culture* em 1963, aponta com bastante precisão para um dos aspectos mais importantes que conformavam as discussões em tomo da identidade do verdadeiro criador cinematográfico. Ou seja, envolvida com o *que*, com aquilo que é colocado diante da câmera para ser por ela registrado, estaria toda a cadeia de produção que, no contexto industrial de Hollywood - a referência maior dos arautos da *politique* - vai do produtor, aquele que financia a realização até o figurinista, passando por maquiadores, cenógrafos, etc. São estes que, em estúdio ou em locações materializam, dão forma a esse “aspecto qualquer da realidade” que será, posteriormente, “apresentado mecanicamente pela câmera”. Esses especialistas constroem, cada um com os recursos que lhe são intrínsecos, as diversas peças que compõem essa realidade. E, para que a câmera possa “restituir” essas peças, ordenadas e em condições de produzir sentido, têm de entrar em cena outros especialistas, outros “criadores”, como iluminadores, técnicos de som, fotógrafos, operadores de câmera, etc. No entanto, todos esses elementos seriam apenas membros desarticulados, sem vida própria, se, dando-lhes forma,

não entrasse em cena o verdadeiro demiurgo, aquele que transforma essas peças inermes em um corpo vivo, que se traduz na materialidade do filme, abrigando uma alma que é o sentido do filme: o *metteur en scène*, ou seja, o diretor. Para fazê-lo, para levar a efeito o *como* de que falava Sarris, este último deve reger, tanto o que se desenrola diante da câmera quanto a maneira como esta vai registrar aquilo que diante dela se desenrola. O autor é, então, aquele que sabe combinar todos esses elementos.

Temos, portanto, que aquele que organiza a multiplicidade de elementos envolvidos na realização de um filme, quer dizer, posição de câmera, transposição de um texto literário - o roteiro - para um texto imagético, luz, posição dos atores, relação dos diálogos com as imagens que os acompanham, etc., em outras palavras, o *metteur en scène*, é efetivamente o seu “autor”. Assim, é lícito nos perguntarmos como aplicar esse conceito a um procedimento em que a tarefa maior do cineasta é registrar “aspectos da realidade” que não estão submetidos à sua intervenção para se organizar e se mostrar, uma vez que tais aspectos já estão dados, são as coisas, os eventos as manifestações sensíveis do mundo? Estamos nos referindo aqui ao cinema documentário em todas as suas vertentes, pois mesmo aquela que “recria” as coisas do mundo especialmente para a câmera nos moldes do filme de ficção, como toda a série *Netsilik Eskimos* (Asen Balikci, 1963-1965)⁵, ou aquela que constrói todo um universo filmico a partir de sons e imagens já existentes e por outrem realizados (usualmente material de arquivo), tal como a série *Why we fight* (Frank Capra, 1942-1945)⁶, o fazem trabalhando uma matéria-prima que preexiste à presença da câmera, uma matéria-prima que já se encontra no mundo histórico.

Alguns poderiam argüir que isso não isenta esse gênero cinematográfico de, eventualmente, se constituir a partir da mesma

5 Série de filmes realizada em Pelly Bay, no Ártico canadense, que retrata a vida dos Esquimós Netsilik. Estes últimos concordaram em representar para a câmera o estilo de vida dos seus antepassados antes do processo de aculturação a que foram submetidos com a chegada dos europeus.

6 Série de filmes de propaganda, cuja produção teve o envolvimento direto do *War Department*, destinada a justificar o envolvimento dos Estados Unidos na segunda guerra mundial.

cadeia produtiva, com sua plêiade de especialistas, que caracteriza o filme de ficção comercial. Ou seja, na realização de um documentário estariam envolvidos os mesmos especialistas que integram a realização de um filme de ficção. A título de exemplo poderíamos citar toda a filmografia da escola inglesa, cujos filmes beneficiaram de uma estrutura de produção bastante hierarquizada e, sob muitos aspectos, similar à das produções comerciais de ficção. Nesse caso estaria colocada a mesma questão sobre o verdadeiro criador da obra resultante desse processo. A diferenciar um e outro processo estaria aquele *o que* a que se referia Sarris. Ou seja, que tipo de materialidade é colocado diante da câmera para ser por ela registrado? Se no filme de ficção essa materialidade é criada especificamente para a câmera e tem origem, no mais das vezes, em um roteiro que, por sua vez, é obra de um “autor” diferente daquele que vai organizar o registro audiovisual, no documentário tradicional essa materialidade está posta no mundo independentemente da presença da câmera. É lícito, portanto, nos fazermos a seguinte pergunta: se o mundo sensível a ser registrado pela câmera preexiste à presença desta, seu fluxo espaço-temporal não se organiza em razão de diretivas, de iniciativas ou de impulsos criadores do *metteur en scène*, do diretor, ou de um qualquer membro da equipe de realização. Isso significa dizer que o sujeito da observação é, em princípio, o único criador de sua própria ação. Ainda, é ele quem, em princípio, organiza a grande maioria dos elementos audiovisuais registráveis pela câmera. Resta, portanto, nesse caso, ao *metteur en scène*, apenas o ordenamento do dispositivo que conforma a linguagem cinematográfica, como posição de câmera, iluminação, ângulos, enquadramentos, duração dos planos... É a execução desse ordenamento que vai instituir o *como* definido por Sarris. Se acompanharmos a defesa que faz este último da unificação do *que* e do *como*, sendo esta a condição *sine qua non* para o aparecimento de uma formulação pessoal, ou seja, a impressão de uma marca autoral no artefato filmico, faltaria, para que esta unificação fosse levada a cabo no documentário, a interferência direta do diretor em aspectos fundamentais do *o que*. Em suma, a organização dos elementos que se encontram diante da câmera, o desenrolar destes no espaço e no tempo, diferentemente do filme de ficção, escapam

ao controle do chefe de orquestra que deveria dominá-los. Será que ainda podemos falar, aqui, de uma “autoria”, de um autor exclusivo no produto final desse registro, ou seja, do filme documentário que dele resultou?

Ilustra bem esse tipo de dilema um filme como *O Triunfo da vontade*, de Leni Riefensthal. Sabemos que o filme restituiu com urna enorme competência o ambiente e a *mise en scène* do evento que celebrava o Congresso do Partido Nacional Socialista em Nuremberg. Essa *mise en scène* foi elaborada em detalhes e Riefensthal dela participou juntamente com o arquiteto Albert Speer e o próprio Hitler. Sobre isso ela declara em seu livro “Hinter den Kulissen der reichsparteitag-films”:

Os preparativos do Congresso foram estabelecidos conjuntamente aos preparativos preliminares do filme, quer dizer que o evento foi organizado de maneira espetacular, não apenas em tanto que reunião popular, mas também de maneira a fornecer a matéria de um filme de propaganda!... tudo foi determinado em função da câmera. (in: Niney, 2004, p. 80)

Ora, não seria absurdo nos perguntarmos então quem são os verdadeiros autores de *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefensthal? Albert Speer? Hitler? Leni certamente comandou com mão-de-ferro os 170 membros de sua equipe; distribuiu seus dezoito operadores de câmera, acompanhados de seus assistentes, em inúmeros pontos estratégicos desse verdadeiro espaço ritual ocupado pelos militantes, que participavam do congresso do partido nacional socialista; dedicou cinco meses à montagem dos quilômetros e quilômetros de película que registrou, mas se, como vimos, a *mise*

⁷ Apesar dessa declaração, a cineasta insistia em dizer que o seu filme jamais se comprometeu com qualquer tipo de propaganda do nacional socialismo, e afirmava: “O filme não contém qualquer cena reconstituída. Tudo nele é verdadeiro. Ele não comporta qualquer comentário tendencioso, pela simples razão que não contém comentário algum. Trata-se da história, um puro filme histórico. E esclareço ainda: trata-se de um filme-verdade. Ele reflete a verdade daquilo que era, em 1934, a história. Ele é, portanto, um documento, não um filme de propaganda”.(in: Niney, 2004, p. 80).

en scène, a distribuição espaço-temporal dos desfiles, dos ajuntamentos de milhares de pessoas foram criados e organizados por Albert Speer com a participação do próprio Hitler, será que ainda podemos dizer que o verdadeiro e único autor de *O Triunfo da vontade* é Leni Riefesthal?

Poderia multiplicar os exemplos, mas nosso interesse aqui é ilustrar essa relação especial que se estabelece entre um observador munido de um instrumento de registro visual ou audiovisual e o “mundo histórico” que se torna objeto de seu registro. Para tanto, tomemos um outro gênero do filme documentário que ilustra bem essa relação ambígua que o realizador entretém com o seu objeto. Estamos nos referindo aqui aos documentários antropológicos, de cunho etnográfico, aqueles de cunho mais descritivo.

Com efeito, sabemos que qualquer atividade humana se desenvolve no espaço e no tempo segundo um programa mais ou menos estabelecido. A grande maioria das atividades da cultura material obedece a programas mais rígidos, com pequena margem de imponderável. Já algumas manifestações de caráter ritual como os ritos de possessão, por exemplo, partem de uma base pré-determinada, mas evoluem de maneira mais ou menos imprevisível. À maneira como os agentes do processo manejam o espaço e o tempo para implementar sua atividade chamamos de *auto-mise en scène*. Por outro lado, para realizar o seu registro o cineasta deve jogar com os elementos específicos da linguagem cinematográfica que também concernem o espaço e o tempo, como ângulos, enquadramentos, duração dos planos, etc. Com essa operação estará efetuando a sua própria *mise en scène*. Diferentemente do que acontece com a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas (atores) no filme de ficção que é toda ela modelada pelo diretor, sendo mesmo o resultado da *mise en scène* deste, no filme etnográfico ela é, em princípio, assunto apenas das pessoas filmadas e só a elas diz respeito.

Em termos cinematográficos, portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer se traduz em um processo de interação de dois processos de *mise en scène*: a

auto-mise en scène das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. É da combinação desses dois processos que nasce o documentário antropológico.

Cabe aqui então a pergunta: a partir de que critérios o cineasta mostra, sublinha, oculta os elementos que observa, uma vez que filmar significa escolher o que, como e quando mostrar? Não é nosso intuito responder detalhadamente a essa pergunta, mas podemos e devemos adiantar que existe uma dependência da *mise en scène* do cineasta em relação à *auto-mise en scène* das pessoas filmadas se o objetivo de seu registro está em descrever, em restituir da maneira a mais fiel possível, o desenrolar espaço-temporal da atividade filmada⁸. O que significa dizer que, nesse caso, a organização do espaço e do tempo filmicos, ou seja, a adoção de ângulos e enquadramentos, bem como a duração dos planos, decorre, está submetida ao *continuum* espaço-temporal das pessoas filmadas.

É notório que essa imbricação, essa combinação de dois sistemas de *mise en scène* se tornaram mais efetivas e mais eficientes quando do aparecimento das câmeras portáteis e do som sincronizado. A possibilidade de realizar planos mais longos, de penetrar de maneira mais íntima os espaços do processo observado, de dar a voz àquele outro que até então falava através da voz do cineasta, trouxe até as pessoas filmadas a prerrogativa de deixar sua auto-apresentação, ou sua *auto-mise en scène* fluir com uma autonomia até então nunca vista. Em outras palavras, os sujeitos observados podiam enfim ser senhores de seus gestos, de suas posturas, de suas ações. Isso porque o cineasta que se dá como propósito transmitir ao espectador, com o máximo de justiça, o fluxo das manifestações sensíveis que observa, vai interferir o mínimo nesse fluxo. Como consequência, o resultado do seu registro presente em seu filme deixa de ser tributário apenas de seus impulsos criativos, mas deve igualmente muito àqueles que emprestaram seu comportamento ao olhar da câmera.

⁸ Sobre as estratégias de descrição no filme etnográfico o leitor tirará proveito da leitura de France, Claudin

Coincidentemente, mas talvez não tão coincidentemente assim, os aparelhos de registro a que nos referimos acima surgiram nos mesmos anos sessenta em que Roland Barthes escreveu seu famoso texto sobre a morte do autor. E eu gostaria de finalizar este artigo citando uma passagem desse texto que ilustra, de forma cabal, aquilo que tentamos demonstrar até aqui.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, emanando um único sentido, de alguma maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam variadas escritas e nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos milhares de abrigos da cultura. (Barthes, 1984, p. 67)

O que é o filme documentário se não “um tecido de citações saídas dos milhares de abrigos da cultura”?

Biografia

- BAECQUE, A. de. 2001. *La politique des auteurs. Les textes*. Paris : Cahiers du Cinéma.
- BARNOW, E. 1993. *Documentary. A history of non-fiction film*. New York: Oxford Press.
- BARTHES, R. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil.
- BERNARDET, J-C. 1994. *O autor no cinema*. São Paulo: Edusp/Brasiliense.
- FOUCAULT, M. 1992. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens.
- FREIRE, M. 2002. Pesquisa em multimeios: sons e imagens na encruzilhada das artes e das ciências, in: Weber, Maria Helena; Bentz, Ione e Hohlfeldt, Antonio, *Tensões e objetos da comunicação*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- METZ, C. 1972. “Algumas questões de semiologia do cinema”. In: *A significação no cinema*, trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Editora Perspectiva.
- . 1974. *Film language*. New York: Oxford University Press.
- NINEY, F. 2004. *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. 2eme Edition. Bruxelles: De Boeck.
- SARRIS, A. 1996. “Toward a theory of film history”. In: CAUGHIE, J. *Theories of authorship*. London: Routledge.
- WINSTON, B. 1993. “The documentary film as scientific inscription”. In: RENOV, M. (Ed.), *Theorizing documentary*. New York: Routledge.