



Produção de sentido em obras audiovisuais capixabas¹

Priscilla Thompson Pessini²

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo

A pesquisa consiste em uma análise dos aspectos envolvidos na produção de sentidos de quatro obras audiovisuais realizadas pelo projeto *Revelando os Brasis*. O projeto, uma iniciativa do Ministério da Cultura que visa atuar diretamente na formação audiovisual da população brasileira, realizou quatro vídeo-documentários no Espírito Santo em 2005: *O Sonho de Loreno*; *Brilhantino*; *Os Bate-Paus*, e *O Último Tecedor*. Essas obras possuem importantes aspectos em comum, como as histórias, a forma de construção das narrativas e a relação dos diretores com seus temas. Para entender a constituição dos seus aspectos, utilizamos as teorias sobre o documentário propostas por Nichols (2005) e Da-Rin (2004), e também a compreensão de cultura e de semiótica sugeridas por Cucho (1999), Geertz (1997) e Blikstein (1976), de modo a relacionar as obras a um contexto de geração de significações mais amplo.

Palavras-chave

Documentário; Revelando os Brasis; semiótica; produção de sentidos; cultura.

1. Introdução

A produção audiovisual contemporânea se insere num contexto em que as tecnologias digitais favorecem a ampliação da sua prática para os mais variados grupos sociais. Os equipamentos de vídeo e o processo de produção videográfico estão cada vez mais acessíveis, graças ao baixo custo e a facilidade operacional que oferecem. Em todos os lugares vemos pessoas portando câmeras, registrando acontecimentos, eventos, amigos, família e até mesmo narrando histórias. São experiências que, aos poucos, parecem reconfigurar não só o espaço que essa tecnologia ocupa, mas também os modos de representar a realidade e de significar o mundo que podem ser construídos através dela.

Foi de olho nessa popularização crescente do vídeo que, em 2004, surgiu o projeto *Revelando os Brasis*, do Ministério da Cultura, e que neste ano está na sua terceira edição. O objetivo é atuar diretamente na formação audiovisual da população brasileira, viabilizando a produção de 40 vídeos digitais em municípios de até 20 mil habitantes. No Espírito Santo, quatro projetos foram selecionados e realizados em 2005, primeiro ano do projeto: *O Sonho de Loreno*, de Alana Rosa Batista Almondes; *Brilhantino*, de

¹ Trabalho apresentado na III Jornada de Iniciação Científica em Comunicação.

² Graduanda em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo. Membro do Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica com o sub-projeto *Produção de sentido em obras audiovisuais capixabas*, que integra o Grupo de Pesquisa em Escrituras Audiovisuais.



Ériton Bernardes Berçaco; *Os Bate-Paus*, de Jorge Kuster Jacob, e *O Último Tocador*, de Valbert Junior Vago.

Nas palavras do Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura Orlando Senna, contidas na publicação do primeiro ano, o projeto

Atende aos objetivos específicos de proporcionar aos videomakers anônimos e interessados uma aventura que pode redirecionar suas vidas. Além disso, proporciona aos brasileiros o conhecimento dos variados Brasis que suas câmeras registrarão, um ponto-de-vista bem de dentro e inédito (os vídeos serão exibidos na rede pública de televisão). (Ministério da Cultura, 2005, pg.11)

No Espírito Santo, a produção audiovisual é notadamente menor do que em outros estados brasileiros e poucos são os cineastas e videoastas atuando neste meio. O *Revelando os Brasis* vem, em contrapartida, trazer essa prática para uma parcela da população que possui um contato ainda mais restrito com o vídeo. Nesse sentido, queremos entender como esses realizadores constroem sua visão de mundo utilizando-se de um meio e de uma tecnologia que lhes é, a princípio, pouco conhecida. E, afinal, quem são esses realizadores e que sentidos são produzidos em suas obras?

2. Sobre o *Revelando os Brasis*

Desde a sua primeira edição, o *Revelando os Brasis* seleciona histórias reais ou de ficção de moradores de municípios com até 20 mil habitantes para transformá-las em vídeo. A partir da seleção de 40 textos, os autores são convidados a participar, durante uma semana, de oficinas preparatórias de roteiro, direção, produção, fotografia, som e edição. Depois desse período, esses autores retornam às suas cidades para realizar seus vídeos e eles mesmos são responsáveis por montar uma equipe de trabalho, contando com o apoio de produtoras regionais para ajuda técnica e profissional.

A exibição dos vídeos produzidos se dá em circuitos não-comerciais: nos municípios participantes do projeto, no *Programa Revelando os Brasis* do Canal Futura, ou em mostras e festivais de cinema. São também lançados em DVD e distribuídos para bibliotecas públicas e secretarias de Cultura e Educação de cidades brasileiras.

As quatro obras capixabas produzidas no primeiro ano do projeto foram realizadas por graduandos ou graduados em curso superior. Estatísticas do segundo ano do projeto mostram que essa composição é recorrente: 25 dos 40 realizadores selecionados em



2006 possuíam o ensino superior completo ou incompleto e apenas 15 possuíam apenas o ensino médio ou fundamental completo.

No caso dos vídeos capixabas selecionados para análise, todos são documentários e apresentam personagens característicos de suas regiões de origem. Através de suas narrativas, procuram recontar histórias da própria história capixaba e mostrar personagens dessas regiões.

Em entrevistas com os realizadores capixabas do primeiro ano do projeto percebemos que a oportunidade de realizar os vídeos representou não só a possibilidade de entrar em contato com uma tecnologia diferente, mas principalmente a possibilidade de contar a outras pessoas histórias das suas regiões de origem. O conteúdo, a mensagem a ser transmitida é, sem dúvida, a parte mais importante do processo; e o audiovisual, o veículo por onde eles puderam mostrar a outras as suas próprias regiões, histórias e cultura.

3. Conceito de documentário e de vídeo

Devemos admitir que *documentário* não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência. (Da-Rin, 2004, pg. 18)

Nos quatro vídeos selecionados para análise percebemos uma confluência bastante significativa: todos são classificados como documentários, pois tratam, basicamente, de narrativas não-ficcionais a respeito de personagens de suas regiões ou de relatos históricos. Essa rotulação nos dispensa, de início, do esforço teórico que seria definir a abordagem de cada uma das obras. Elas são, todas e a princípio, documentários.

Da-Rin (2004) aponta para o desafio que enfrenta quem se propõe a abordar teoricamente o documentário: o de delimitar o campo.

O que é um documentário? Para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa atores profissionais. [...] Se o documentário coubesse dentro de fronteiras tão fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações. (Da-Rin; 2004, pg. 15)



Talvez um purismo excessivo indicasse que um documentário devesse ser espontâneo, sem ensaios, sem repetições de cenas, sem roteiro, sem atores. Mas a objetividade vem perdendo força e a liberdade de criação permite todo tipo de construção, seja do tema ou da técnica. Vemos hoje uma profusão de formas e tipos que privilegiam a intervenção do autor/diretor e que se preocupam muito menos com purismos.

Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade (...) teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (Nichols, 2005, pg.47)

Em *Introdução ao Documentário* (2005), Nichols traça tipologias de modos de produção do documentário e no percurso revela que as variadas formas de representar a realidade são, de fato, todas válidas e possíveis. Os estilos narrativos e as escolhas efetuadas pelo cineasta são cada vez mais assumidos como constituintes da obra fílmica e a objetividade há muito deixou de ser fundamental.

A subjetividade encontra-se não apenas no conteúdo ou na história que o diretor quer contar, mas também na forma de organização dessa história, na transformação desse conteúdo em material audiovisual. A relação de indexicalidade que as imagens possuem com o referencial não é capaz de, por si só, dotar o filme ou o vídeo documentário de objetividade.

Podemos resumir as tipologias propostas por Nichols da seguinte forma:

Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. (...) *Modo expositivo*: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. (...) *Modo observativo*: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por um câmera discreta. (...) *Modo participativo*: enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas. (...) *Modo reflexivo*: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. (...) *Modo performático*: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita idéias de objetividade em favor de evocações e afetos. (Nichols, 2005, pg. 62)

Essa variedade de possibilidades indica que um existe um leque de escolhas possíveis a serem efetuadas. Como bem assinala o autor, essas tipologias não são estanques e

impenetráveis. O objetivo é apenas estabelecer categorias que facilitem a análise do material audiovisual a partir das características encontradas.

As obras do *Revelando os Brasis* selecionadas para análise misturam elementos de algumas dessas tipologias, o que não as impede de, por vezes, serem classificadas de acordo com apenas uma delas. Esses vídeos encontram-se sobretudo no modo expositivo de produzir documentários, justamente por enfatizarem o comentário verbal e a lógica argumentativa, não deixando, entretanto, de conter elementos de outros tipos, como o participativo.

3.1. O vídeo: suporte e produto cultural

Para entender e analisar cada obra como um todo, precisamos também analisar o suporte e o processo por meio do qual é constituído nosso objeto de estudo. Não estamos falando apenas de documentário. Estamos falando também de vídeo. E de vídeo enquanto equipamento, meio, tecnologia, obra. O termo, que pode vir acompanhado de outros nomes para evitar confusões lingüísticas - como “câmera de vídeo”, “imagem de vídeo”, “obra videográfica” - aponta para mais do que um problema de linguagem. Para Dubois, pode estar relacionado a uma característica própria do meio, que é a falta de uma “identidade”.

[...] *video*, para designar ao mesmo tempo e indistintamente (e daí uma de suas singularidades primeiras) o objeto e o ato que o constitui. Vídeo: uma imagem-ato. [...] O vídeo é bem o lugar de todas as flutuações, e não devemos estranhar que ele apresente, no final das contas, incomensuráveis problemas de identidade. (Dubois; 2004, pg. 72)

Um objeto e um fazer em constante construção. Surgido há pouco mais de três décadas e posteriormente ao cinema e à televisão - tendo como marco inicial a obra *Global Groove* (1973), de Nam June Paik -, o vídeo foi testado e experimentado incansavelmente por artistas, cineastas, videoastas, jornalistas. E talvez por isso a experimentação seja uma de suas principais características.

O vídeo - equipamento e processo - possui algumas características que nos ajudam a delimitar e a entender os seus campos de atuação. Em primeiro lugar, possui uma facilidade operacional bastante considerável em relação aos outros meios audiovisuais. E essa facilidade tende a aumentar cada vez mais com o avanço das tecnologias digitais. Além disso, oferece um baixo custo de produção, pois o equipamento é relativamente



mais barato, não só as câmeras como também as mídias para gravação, edição e reprodução.

A sua relativa independência na produção e distribuição é outro fator importante. E as exposições podem ser feitas a partir de equipamentos bem mais simples de manipular e em locais menos restritivos, visto que não requer canais de transmissão ou salas escuras adaptadas. As tecnologias de edição digital oferecem também agilidade ao trabalho de montagem e facilitam a manipulação do material audiovisual. E a produção de cópias também se realiza de forma bem mais simples do que no caso do cinema.

Todos esses aspectos ajudam a entender o alcance que o vídeo possui e a sua crescente popularização. Ele contribui desse modo, para a elaboração de novas estéticas e de novas construções narrativas. Cria um ciclo de produção específico, que traz consigo outras formas de significar. Com ele são produzidos novos realizadores, novos editores, novos exibidores e novos públicos, mesmo que às vezes em seu processo reapropriem-se de antigas formas de criação, pois “não há mais lugar para purismos em relação ao suporte e suas especificidades. Tudo está na passagem entre os suportes como a película, o meio digital e os sistemas de transmissão como a internet e a TV a cabo” (Jesus, 2002, pg. 3).

Vemos essa reapropriação acontecer constantemente seja, por exemplo, quando o cinema se apropria de técnicas televisivas ou vice-versa. As próprias obras que selecionamos para análise são exemplos disso: são vídeos-documentários que sofrem influência da narrativa televisiva, principalmente das reportagens para TV. A forma de abordagem dos temas, a luz, a edição, os movimentos de câmera, o uso de entrevistas e as narrativas em *off* são alguns dos elementos a serem observados neste sentido.

No Brasil, a educação audiovisual da população é adquirida basicamente por meio da TV. Por isso, é principalmente por meio dela que aprendemos a construir idéias audiovisuais. Geralmente, as ficções que imaginamos se assemelham aos enredos de telenovelas; assim também os documentários se assemelham às reportagens televisivas, com direito a depoimentos, *voz-off* e jornalista.

4. O lugar do produto cultural

Qual é o lugar que esses vídeos ocupam, enquanto elemento da cultura, na sociedade? Este costuma ser é um questionamento bastante presente nas discussões sobre arte e



cultura, quando ouvimos falar da preocupação em se estabelecer as funções que a arte tem para os indivíduos de uma sociedade. Um pouco por analogia, trataremos do vídeo também como elemento da cultura que é.

Recorremos à concepção de arte que Geertz utiliza para explicar o significado dos produtos da cultura para a sociedade que o cria. Trata-se de uma concepção que quer pensar esse produto como uma “expressão dos objetivos humanos” e como a materialização de uma forma de viver, que traz consigo um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível (Geertz, 1997).

A relação da arte com a nossa formação coletiva e com a própria vida social é mais estreita do que podemos supor. O vídeo não é apenas reflexo de concepções individuais, mas sim “um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência” (Geertz; 1997, pg. 165). E é nessa relação que devemos pensá-lo, analisá-lo e inseri-lo.

Ele, assim como a arte, é capaz de expressar “o sentimento que um povo tem pela vida”. O resultado, ou seja, o produto cultural aí gerado é uma expressão da realidade que tem como base a própria realidade vivida pelo indivíduo e que é construída na sua relação com a sociedade. Segundo Vaz (2006), trata-se de uma construção simbólica.

Quando dizemos de uma construção simbólica, remetemo-nos claramente às maneiras de expressão do homem no mundo, às representações por ele construídas e que dão sentido à sua vida, às suas ações e aos seus posicionamentos em relação a ele mesmo e ao outro, ao(s) seu(s) espaço(s) e à(s) suas(s) temporalidade(s). (Vaz; 2006, pg. 7)

Podemos dizer que os vídeos se colocam justamente enquanto uma dessas representações possíveis, uma das maneiras de expressar sentimentos e de dar sentido às ações humanas, produto de uma relação social e cultural estabelecida. Essa representação, porém,

...não dá conta de representar o todo para o qual ela se dirige. A representação, ao traduzir através de uma linguagem, reenquadra a realidade, revelando e agregando a ela novos sentidos, complexificando o viver e a apreensão do mundo. (Vaz; 2006, pg. 8)

4.1. A cultura presente na relação realizador-tema-espectador

A cultura não é apenas aquilo que unifica um grupo social e que localiza os indivíduos dentro dele. É também o âmbito onde construímos nossos processos de significação e onde encontramos as ferramentas para nos relacionarmos com o mundo. Representa não



apenas um conjunto de práticas da sociedade como também um conjunto de sistemas simbólicos, que expressam a realidade e criam representações.

A identidade, por sua vez, é aquilo que vincula indivíduos e estabelece oposições simbólicas. Ela existe em relação à outra(s) identidade(s) como forma de diferenciação entre grupos pertencentes a uma mesma cultura e a utiliza conscientemente para “atingir um objetivo”. Portanto, ela nunca é absoluta, mas sim relativa.

Cuche (2002) destaca que atualmente, “há o desejo de se ver cultura em tudo, de encontrar identidade para todos. Vêm-se as crises culturais como crises de identidade” (Cuche, 2002, pg. 175) e o tempo todo estamos tentando encaixar os indivíduos em grupos, tribos, culturas e identidades e, no entanto, essas definições são cada vez mais imprecisas.

A cultura não existe em estado puro, sem jamais ter sofrido influências internas ou externas; ela se configura como um processo de permanente construção, desconstrução e reconstrução. E com a massificação dos produtos culturais e a globalização, os diversos sistemas culturais se interpenetram e se cruzam, favorecendo processos de hibridização e de heterogeneidade das culturas.

Isso aumenta a necessidade de identificação. Precisamos o tempo todo nos localizar enquanto indivíduos para que não nos “percamos” culturalmente na abrangência desse processo. A partir de elementos reais e simbólicos designamos aos indivíduos uma pertença a um determinado grupo social. Dizemos, “isso é característico de tal cultura”, confundindo muitas vezes tradição e processos de identificação.

4.2. A cultura impressa nos vídeos

Esses processos de hibridização e as facilidades de contato entre as culturas tornam difícil a delimitação do que seria a cultura capixaba e a cultura de cada região do estado ou que elementos os indivíduos capixabas partilham entre si, principalmente porque a formação cultural do Espírito Santo teve origem nas imigrações acontecidas ao longo dos últimos séculos. Trocas e hibridizações fazem parte do seu próprio processo de formação.

Em determinadas regiões do estado encontramos elementos culturais marcantes de culturas como a alemã, a pomerana, a italiana e a inglesa, e também da cultura negra e da indígena. Ao mesmo tempo em que as hibridizações são inevitáveis, há também uma preocupação pela conservação das “tradições” herdadas. As festas típicas, o ensino das



línguas-pátrias e a manutenção dos valores e dos costumes são alguns exemplos dessa tentativa de lutar contra o desaparecimento de traços identitários específicos.

Além da preocupação com o resgate das culturas específicas, há também uma necessidade de sentirmos que todas essas culturas – deslocadas de suas origens – encontram-se sob um mesmo “teto”, que fazem parte de um mesmo contexto cultural, e que possuem uma identidade. Por isso, alguns elementos são eleitos com o objetivo de criar um sentimento de unidade e de pertença dos indivíduos a essa cultura. De tempos em tempos, tradições são “criadas” e relacionadas ao *capixabismo*, como por exemplo a moqueca, as panelas de barro, os vícios de linguagem próprios e algumas manifestações folclóricas (o congo, o Ticumbi, a fincada do mastro de São Benedito, entre outras).

Mesclam-se elementos, costumes e valores. E a cultura capixaba se faz nessa mistura de culturas e na busca por uma identidade. Nos vídeos do *Revelando os Brasís* essa fusão entre a conservação dos valores herdados e a busca pela “nova identidade” é representada por imagens e depoimentos muitas vezes inseridos fora do contexto da narrativa. O próprio projeto do *Revelando os Brasís* tem o objetivo de incentivar os realizadores a conhecer e pensar a sua cultura local, mostrando em vídeo essa variedade para outras regiões do país.

5. A semiótica como instrumento de análise das obras

Não queremos nos prender a limitações formais e nem promover um “dissecamento formalista” dos elementos fílmicos - em composição, fotografia, planos, seqüências, som, trilha sonora, montagem -, buscando significados em dados desconexos e extraídos de seus contextos. Deixando um pouco de lado os conceitos semióticos, que permitem, por exemplo, classificar os signos de acordo com as relações que estabelecem com o objeto ou com o interpretante, tentamos encontrar uma aplicação mais flexível e interessada também pelo universo ao qual pertencem os signos que encontramos.

Geertz sinaliza para a necessidade de fazermos com que os poderes analíticos de teóricos como Pierce e Saussure sejam capazes de ir além de uma investigação de “indicadores abstratos”. Que esses indicadores sejam examinados em seu “habitat natural”, ou seja, no “universo cotidiano em que os seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem” (Geertz, 1997, pg. 179).

5.1. A representação e o afastamento do real



De acordo com o princípio básico do processo de semiose, a realidade é transformada em signos que são codificados pela língua que, por sua vez, gera significados para alguém. A língua codifica a nossa apreensão do real para que essa apreensão seja transmitida a outras pessoas. Dessa forma, tudo pode ser um signo e, portanto, gerar significados. Porém, de acordo com Blikstein (1985), nós não lidamos diretamente com os objetos do mundo real, mas sim com os referentes desse mundo, ou melhor, com a "realidade fabricada".

Aquilo que é representado através da língua não é realidade propriamente dita, mas sim algo que fabricamos de acordo com a nossa percepção/cognição e que conhecemos como realidade. É a percepção/cognição que transforma a realidade em referente para que a língua codifique esse referente, produzindo significados a partir dele.

Portanto, para Blikstein, não estamos tão próximos de uma representação do real como supomos. Existem mecanismos não-verbais que recortam o mundo antes mesmo que a língua interfira no processo de significação e é através desses mecanismos - da “práxis social” - que construímos e ordenamos a realidade que conhecemos, fabricando o referente³. Mas apesar disso, é somente através da língua que podemos explicar a semiose não-verbal, pois ela é o mais abrangente dos sistemas semiológicos, capaz de designar os sentidos que atribuímos às coisas.

O processo de significação é algo bem mais complexo do que um simples ato de nomear e de dar sentido às coisas que nomeamos. Se fosse diferente, talvez pudéssemos supor que todas as pessoas, de culturas e práxis diferentes, seriam capazes de entender de um mesmo modo tudo que existe no mundo. E sabemos que não é assim que acontece.

5.2. A documentação ficcionalizada

Aquilo que vemos nos vídeos são representações de uma realidade previamente fabricada pela práxis dos realizadores e interpretada por nós, espectadores. Não há uma realidade dada, à qual podemos ter acesso direto por meio da linguagem e por meio de aparatos técnicos como o vídeo. O que há é uma realidade construída pela práxis, e é a partir dessa realidade construída que a língua e a técnica vão gerar significados e representações.

Assim, Aumont (1995) propõe que “qualquer filme é um filme de ficção” e que

³ Práxis é um termo marista que designa o “conjunto de atividades humanas que engendram não só as condições de produção, mas, de um modo geral, as condições de existência de uma sociedade” (Blikstein, 1987, pg. 54).

(...) além do fato de qualquer filme ser um espetáculo e apresentar sempre o caráter um pouco fantástico de uma realidade que não poderia me atingir e diante da qual me encontro em posição de isenção, existem outros motivos pelos quais filme científico ou documentário não podem escapar totalmente da ficção. Em primeiro lugar, qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como suporte de uma pequena ficção (...). (Aumont, 1995, pg. 101).

Para o autor, esses filmes (científico e documentário) apelam muito mais para o nosso imaginário do que para o real. Recorrem a procedimentos narrativos e estéticos com o objetivo de transformar o “objeto bruto” em “objeto de contemplação” e, por isso, não se referem a uma realidade específica, mas sim evocam diversos graus de referência.

Nichols (2005), por outro lado, afirma que “todo filme é um documentário”. A diferença de perspectiva desses autores está na abordagem adotada por cada um. Para Nichols, tanto os documentários de satisfação de desejos (os que conhecemos como ficção) quanto os de representação social (aqueles que conhecemos como documentários), estão ligados de alguma forma à realidade.

Tanto Aumont quanto Nichols desmascaram a fabricação produzida pelos filmes (incluindo os documentários) e nos tornam conscientes de que para representar e expressar lançamos mão da criação de significados a partir da realidade. É o que fazemos o tempo todo e é o que todo filme faz, seja ele ficção ou documentário, reivindique ou não a realidade.

5.3. A busca pela linguagem cinematográfica

Diversos teóricos tentaram, ao longo do desenvolvimento da semiologia, estabelecer os parâmetros por meio dos quais seríamos capazes de detectar uma “linguagem cinematográfica”. O uso desse termo é, inclusive, anterior ao surgimento da semiologia, e está ligado a uma necessidade de opor o cinema à linguagem verbal e de defini-lo como um meio de expressão diferente da pintura, da literatura ou da fotografia.

A busca por essa definição esteve presente em diversas correntes teóricas, fossem elas baseadas no estudo dos mecanismos psicológicos envolvidos na percepção fílmica (com Münsterberg), no estudo da montagem (com os formalistas russos Pudovkin, Eisenstein e Vertov), no estabelecimento de gramáticas cinematográficas (com os franceses Berthomieu e Bataille), ou na abordagem semiológica da linguagem (com Metz e Mitry, sobretudo).



Devemos admitir que, de alguma forma, os espectadores são capazes de reconhecer um filme e de lê-lo, de compreender aquilo a que assistem e de significar. E as diversas teorias sugerem algumas respostas, seja estabelecendo diferenças ou semelhanças com a linguagem gramatical, seja dando ênfase a determinados elementos fílmicos e a determinados materiais de expressão, seja criando novas possibilidades narrativas e códigos específicos para o cinema. Mas ainda hoje a questão da linguagem cinematográfica não é unânime em estabelecer elementos específicos da narrativa cinematográfica. As discussões e teorizações permitem, e em contrapartida, o surgimento e co-existência de diversas formas de se fazer cinema e de analisá-lo.

6. A análise: tipológica e cultural

Após todas as considerações, ainda nos resta dizer que a forma como os realizadores dos vídeos do *Revelando os Brasis* constroem seus argumentos e dão a ver a realidade que querem transmitir é específica e não única. Cada um dos vídeos poderia ter sido feito de maneira completamente diferente e ter nos fornecido visões completamente diferentes sobre o mesmo assunto. Existe, entretanto, uma relação entre as escolhas efetuadas e o contexto social e cultural onde elas são geradas.

(...) ele [o documentário] não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares (Nichols, 2005, pg. 47).

Já dissemos, anteriormente, que os quatro vídeos são classificados como documentários. Temos que, além disso, três deles - *O Sonho de Lorenzo*, *Brilhantino* e *O Último Tocador* - narram a história de um personagem específico. *Os Bate-Paus*, apesar de não ter como fio condutor a história de um único personagem e sim a ação de um grupo de repressão a supostos nazistas que existiam no estado, também prioriza o depoimento e a história de um dos personagens. Os realizadores fazem da entrevista e do depoimento a base para construir e sustentar seus argumentos.

Em *O Sonho de Lorenzo* e em *Os Bate-Paus* o realizador não é evocado em nenhum momento. Ele não é mostrado nem ouvido. Já em *Brilhantino*, a presença é evocada quando o personagem faz uma pergunta a alguém que se encontra atrás da câmera e em seguida corrige dizendo “ah, você não pode falar não, só eu”, o que indica a presença de



outra pessoa ali, direcionando o discurso. Já em *O Último Tocado*, o realizador não apenas narra em voz *off* a história como também faz uma “passagem” (característica de reportagens televisivas) para finalizar o seu argumento.⁴

Os vídeos também colocam em evidência a cultura de grupos e de regiões. Utilizam imagens das cidades onde foram filmados e do cotidiano dos moradores, bem como imagens de arquivo para resgatar a história. Aspectos reconhecidos como integrantes da “cultura capixaba” são reforçados, enquanto outros parecem buscar legitimidade.

A tradição e a história dos descendentes de pomeranos e de italianos, por exemplo, é narrada e mostrada em *Os Bate-Paus* e em *O Último Tocado*, respectivamente. A festa do Reis de Bois de Muqui aparece em *Brilhantino*, apesar de o enredo do vídeo não ter nenhuma relação aparente com essa manifestação folclórica. São mostradas também as características da arquitetura local (as casas, igrejas, ruas), as manifestações culturais e o cotidiano dos moradores.

A construção dos argumentos nesses vídeos é feita de forma bastante clássica, preocupada em mostrar uma realidade e em “dar a ver” uma história ou um personagem, e em não poetizar, gerar múltiplas interpretações ou discutir argumentos a respeito de um tema.

Temos assim uma relação clássica entre cineasta - tema - espectador do tipo “Eu falo deles para você”, como coloca Nichols. Ou seja, os papéis são bem definidos: o cineasta *fala* de um tema, o tema é *apresentado* pelo cineasta, o espectador *assiste* ao tema. Dessa forma, a intervenção do cineasta parece ser a única capaz de nos fazer adquirir algum conhecimento sobre determinado tema. O tema e o espectador parecem não agir na construção dos sentidos.

De acordo com as tipologias propostas por Nichols, podemos dizer que todos os quatro vídeos se encaixam no modo expositivo, pois enfatizam o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Estão preocupados em mostrar uma realidade e não de refletir ou fazer o espectador refletir sobre ela.

Este modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história (Nichols, 2005, pg. 142).

⁴ *Logicamente esses são modos bastante explícitos e diretos que os realizadores têm para se fazer presentes. O espectador também pode percebê-los mesmo quando existe mais sutileza em suas ações.*



Além disso, a montagem é realizada com o propósito de dar continuidade ao argumento. A participação do diretor é admitida - tanto no momento das filmagens quanto na montagem -, mas somente até o ponto em que ele exerce a função de “ordenar” os fatos para apresentá-los ao espectador, e não para sugerir novos significados ou realidades a partir daquilo que filma.

Ainda de acordo com Nichols, o modo expositivo encontra-se mais próximo dos documentários televisivos, pois “continuam sendo a forma básica, particularmente na televisão, em que a idéia de comentário em *voz-over* parece obrigatória” (Nichols, 2005, pg. 63). E também:

Os documentários expositivos dependem muito de uma *lógica informativa transmitida verbalmente*. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. [*grifo meu*] (Nichols, 2005, pg.143).

Assim também vemos acontecer nos documentários que analisamos. Para embasar e construir os argumentos são utilizadas entrevistas e depoimentos. Em *O Último Tocador*, o diretor não apenas narra aquilo que acontece em *voz off* e faz uso de entrevistas como também faz uma “passagem”, para deixar a sua assinatura, como é usual em reportagens televisivas. Aproxima-se enormemente do esquema clássico de reportagem, onde o repórter apresenta o argumento, embasa-o por meio de imagens e de depoimentos e conclui deixando a sua assinatura visual. Demonstra a evidente influência da linguagem televisiva nos modos de expressão visual.

Para Nichols, a utilização de entrevistas e de imagens de arquivos são características encontradas principalmente no modo participativo. Nesse modo, o diretor dirige a exposição oral e corporal dos entrevistados extraindo deles aquilo que deseja mostrar e embasa seu argumento em imagens já realizadas. A entrevista nos dá a sensação de que testemunhamos “o mundo histórico da maneira pela qual ele é apresentado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo” (Nichols, 2005, pg. 154).

A utilização de depoimentos e entrevistas em documentários muitas vezes serve para que o diretor monte sua narrativa sem, no entanto, precisar verbalizar a respeito do assunto. Vemos nas obras em análise que em alguns momentos os discursos e histórias contadas por um entrevistado são repetidas ou acrescidas de informações por outro



entrevistado. O posicionamento do diretor se encontra justamente na montagem desses discursos, na maneira como ele organiza as diversas falas.

No caso em que o temos um narrador *off*, a sua função parece ser ainda maior no sentido de alinhar as histórias e de conduzir a narrativa. Ele direciona os discursos e os elementos importantes na construção da sua argumentação. Dessa forma, o realizador delega aos sujeitos filmados a construção dos seus argumentos e exime-se de uma interpretação a respeito das falas desses sujeitos.

Além disso, os vídeos usam algumas características do modo observativo, quando, por exemplo, os personagens são mostrados desenvolvendo ações cotidianas (às vezes encenadas) para dar um ar de naturalidade à cena e colocar o espectador no lugar de quem observa o desenrolar de alguma ação. Cenas do cotidiano das cidades e das ações de moradores são sentidas como naturais, parecemos estar diante das cenas no momento mesmo em que elas acontecem.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. 3ª ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GEERTZ, Clifford. *A arte como sistema cultural*. In: **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- JESUS, Eduardo de. **Alguns Caminhos para a Imagem Eletrônica**. In: XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, 2002, Salvador. Disponível em: http://72.14.209.104/search?q=cache:VbPOTkWKAlEJ:reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18805/1/2002_NP7JESUS.pdf+Alguns+Caminhos+para+a+Imagem+Eletr%C3%B4nica&hl=pt-BR&gl=br&ct=clnk&cd=2&lr=lang_pt. Acesso em: 22 out. 2006.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. Secretaria do Audiovisual. **Catálogo do projeto Revelando os Brasis**. Ano I. Vitória: Instituto Marlin Azul, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÊTE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.
- VAZ, Paulo Bernardo. **Narrativas Fotográficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.