

**Resenha**

**Documentário: ética, estética e formas de representação**  
(FREIRE, Marcius. São Paulo: Annablume, 2012, 314 páginas)

Riccardo MIGLIORE<sup>1</sup>

Densa de conteúdos e construída de maneira não só inteligente, como criativa, a obra de Freire é estruturada de maneira a permitir um diálogo não linear entre suas partes, com repetidas idas e voltas, baseadas em associações que ultrapassam o óbvio para permitir uma compreensão mais aprofundada das complexas questões inerentes à ética, estéticas e formas de representação no documentário, como o próprio título sugere, mas com ênfase no documentário de fundo antropológico. O autor fundamenta-se tanto em conceitos próprios da área de estudos chamada de Antropologia Visual, como também, em noções peculiares da teoria cinematográfica e mais especificamente, aquela do documentário.

O autor, Marcius Freire, possui graduação em *Études Cinématographiques et Audiovisuelles* - Université Paris VIII (1978), graduação em *Arts Plastiques* - Université Paris VIII (1979), mestrado em *Cinéma* - Université Paris VIII (1980), doutorado em *Cinématographie* - Université Paris X-Nanterre (1985) e pós-doutorado na New York University (1997-1999). É professor da Unicamp desde 1986, exercendo atualmente suas atividades do Departamento de Cinema. Autor de inúmeras publicações, Freire nesta obra demonstra dispor da maturidade necessária para alcançar, com naturalidade e competência, a difícil tarefa de aproximar, de fato, o pensamento antropológico e aquele peculiar da teoria do cinema. Trata-se, pois de uma obra dos múltiplos enfoques, rica em conteúdos e nuances, que representa um exemplo bem sucedido em transitar entre áreas distintas, mas complementares, como no caso da antropologia e do cinema.

O primeiro capítulo começa com uma reflexão sobre ética e estética no documentário a partir da análise dos filmes *Boca de lixo*, de Eduardo Coutinho e *Titicut*

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB).



*follies*, de Frederick Wiseman. A questão da ética e da estética no documentário, reflete-se, conforme colocado pelo autor, na fronteira entre o público e o privado, quer dizer, no que pode ser mostrado, como pode sê-lo e quais as consequências. Freire aponta para uma relação de poder que vem se estabelecer entre realizador e sujeitos, na qual o primeiro parte de uma posição avantajada, sendo que, contudo, existe uma margem de resistência, representada pela auto *mise-en-scène*, ou autoapresentação. Este conceito, Freire pede emprestado à Antropologia Visual, no específico, ao texto *Cinema et Anthropologie*<sup>2</sup>, de Claudine de France, muito citado pelo autor nesta obra.

O autor associa a ética à razão e a estética ao prazer e pergunta se, afinal, prazer e responsabilidade devem ser necessariamente excludentes, ou se podem complementar-se. Freire, após citar Barthes quanto à sua reflexão sobre linguagem na ciência e na literatura, mostra o duplo papel da linguagem cinematográfica, ou seja, construir ou aprofundar os argumentos (inerentes ao mundo histórico) e levar prazer ao espectador.

Contudo, o autor debruça-se sobre as novas técnicas, destacando que estas tornam necessária uma nova ética, ao afetar as relações entre homem e mundo e entre os próprios seres humanos, isso com base na “espetacularização” da realidade. Freire, inclusive, pondera que hoje, o documentário, enfrenta diversos concorrentes.

A relação de poder entre realizador e sujeitos filmados é retomada mais adiante e o autor aponta à necessidade de um encontro entre quem faz o filme e seus protagonistas. Entram, pois, no texto alguns preceitos metodológicos peculiares da antropologia visual, assim como a inserção prévia no meio social que será sucessivamente filmado. Enfim, é enfatizada, sempre a partir da contribuição teórica de Claudine De France, a distinção entre filme de exposição (fundamentado numa observação fugaz, direta, imediata) e filme de exploração (baseado numa inserção profunda no meio dos sujeitos).

Já no segundo capítulo, Freire desenvolve algo já acenado no primeiro, ou seja, a questão da recepção por parte do espectador e o prazer implicado nesta fase final, interpretativa, da comunicação audiovisual. O autor chega a enfatizar, novamente a

---

<sup>2</sup> Cinema e Antropologia



produção de fundo antropológico, relatando brevemente a passagem de uma tendência inicialmente mais pretensamente “objetiva”, sobre o outro, para outra perspectiva, que gerou o documentário romanceado e, na década de '60, alcançou seu apogeu sensacionalista com a série documental *Mundo Cão*<sup>3</sup>, do italiano Gualtiero Jacopetti.

Conforme foi colocado no texto, neste filme, a função de informar o espectador sobre a natureza humana, em suas múltiplas facetas culturais, acaba por favorecer as situações mais espetaculares, sem de fato, explicar, ou melhor, deixar que os sujeitos expliquem, por si só, estas atitudes, no âmbito de própria tradição cultural.

Freire ressalta que o documentário geralmente não constrói um mundo fictício, mas pratica um recorte no mundo histórico mostrando-o para o espectador. Os recursos peculiares da linguagem cinematográfica, porém, permitem ao realizador de documentário de propor um olhar peculiar sobre o mundo histórico, o qual, nas palavras do autor, não é “mostrado”, e sim “contado”.

O autor, ainda, reflete sobre quais mecanismos poderiam levar o espectador “comum” a apreciar o documentário de fundo antropológico, hoje disponível tanto na TV como, principalmente, na internet, mas pouco fruído pela audiência. O documentário antropológico, pergunta Freire, de que forma pode deixar de ser apenas uma maneira de transmitir informações ao espectador, para provocar nele certo grau de prazer fílmico? A resposta encontra-se em trechos de filmes como o clássico *Nanook do norte*, de Robert Flaherty. É a partir da análise destes filmes que o autor encontra os elementos necessários para responder a esta questão fundamental.

No capítulo sucessivo, Freire propõe, inicialmente, uma breve história do uso da imagem em movimento pelas ciências humanas. Ele destaca duas maneiras de se debruçar sobre imagens, por parte de pesquisadores das ciências humanas e em particular, antropólogos: o filme como objeto de pesquisa; e o filme como instrumento de investigação.

O autor defende o uso das imagens no âmbito da investigação científica peculiar da antropologia, em contraposição à supremacia da escrita e alerta os pesquisadores

---

<sup>3</sup> Mundo cão



sobre a necessidade de se adaptarem às prerrogativas do audiovisual, para que se evitem problemas devidos à transposição do vício da escrita no âmbito da comunicação audiovisual.

Destaca-se, ainda, o elemento central do filme etnográfico, ou seja, a interação existente entre observador e observados, que implica num jogo de influências recíprocas, sendo que o resultado final estaria fortemente determinado por esta troca, ou encontro.

Freire retoma novamente as considerações de Claudine de France sobre cinema e antropologia e a partir destes conceitos, considera as implicações devidas à arbitrariedade do recorte espaço-temporal efetuado continuamente pelo realizador, em relação à dominante, ou seja, a técnica ou ação humana que destaca-se perante as outras, sendo elas: técnicas corporais, materiais e rituais. A estratégia de filmagem ressaltará, necessariamente, o aspecto desejado, que torna-se fio condutor para guiar a narração. As melhores condições fílmicas, segundo De France, encontram-se na coincidência, quer dizer, coerência, entre a escolha do fio condutor e a técnica dominante estudada. O fio condutor, portanto, sugere o que enfatizar ou esfumar e como fazê-lo.

No quarto capítulo, é apresentada uma análise iconográfica (sistemática) de duas produções imagéticas de fundo etnográfico, a partir dos conceitos e parâmetros metodológicos destacados por Claudine de France em seu já citado clássico da teoria da antropologia visual. Objetos da análise iconográfica, por parte de Freire, são respectivamente, *Balinese Character: a photographic analysis*<sup>4</sup>, marco fundamental para o surgimento da antropologia visual, de autoria de Margareth Mead e Gregory Bateson, e o registro etnocinematográfico do *Institut für den Wissenschaftlichen film* (IWF), na Alemanha.

Basicamente, o autor debruça-se sobre algumas das inúmeras pranchas fotográficas (25 mil negativos, segundo Freire) produzidas por Bateson e descritas por Mead. Freire, inclusive, critica a necessidade inerente à presença de descrições textuais

---

<sup>4</sup> O caráter balinês: uma análise fotográfica (tradução livre)



das imagens. A aplicação do método de Claudine de France é pontual, objetiva e permite deduzir aspectos que dialogam com os temas centrais deste volume.

Segue a análise que Freire efetua do filme etnográfico alemão “Fabricação de um disco labial”, produzido pelo IWF. Freire disponibiliza o manifesto deste instituto inerente à metodologia a ser seguida no âmbito da produção etno-cinematográfica e resume a história do IWF desde os tempos do nazismo, de Goebbels e da produção de Leni Riefenstahl.

Preocupação recorrente de Freire é a de enfatizar o potencial cognitivo peculiar da comunicação imagética, o que exclui a necessidade da descrição escrita de imagens fixas ou em movimento, sendo que esta descrição representaria uma redundância.

A questão norteadora através da qual o autor estrutura este início de capítulo é inerente à descrição etnográfica. A resposta passa por uma volta à reflexão inicial e respectivas citações, a começar por Roland Barthes, sobre a distinção entre literatura e ciência, com ênfase na linguagem. Freire traspõe do âmbito literário e científico para aquele do documentário, destacando que a relação escritor/leitor corresponde àquela entre realizador/espectador.

Apoiando-se no conceito de voz (autoral) introduzido por Bill Nichols, o autor deste texto ressalta a improbabilidade de uma devolução exata, objetiva, do recorte de mundo histórico retratado num filme não ficcional. Neste sentido, aponta Freire, o realizador de documentários sempre opera uma interpretação de um fragmento do mundo histórico e é esta interpretação que devolve ao espectador através de seu filme.

Na segunda parte do quinto capítulo, Freire chega a analisar os CD-ROMs produzidos a partir de três documentários de fato distintos entre si: *Tereza*, *Atomic café* e *The ax fight*. Esta inclusão de material “interativo”, no âmbito desta publicação, é colocada pelo autor para refletir sobre as possibilidades do documentário ser, eventualmente, pensado enquanto plataforma multimeios (sendo que, desta forma, deixaria de ser documentário) e em segundo lugar, para enfatizar, novamente, as possibilidades do uso da imagem para transmitir conhecimento acadêmico, transcendendo a comunicação verbal, escrita e oral.



O sexto capítulo, enfim, aborda a questão autoral no filme documentário. Apoiando-se em diversos autores, entre os quais destaca-se o nome de Michel Foucault, Freire chega a considerar, através de Andrew Sarris, a questão do *que* e do *como* no âmbito do documentário, sempre enfatizando o problema da autoria. O tema da autoria implica em uma análise da *mise-en-scène*, enquanto reflexão das escolhas de ordem ético e estético, que levam um determinado realizador a veicular, através de seu documentário, um olhar peculiar sobre o mundo histórico.

No caso do documentário, contudo, a *mise-en-scène* é contrabalanceada pela autorrepresentação que os sujeitos fazem de si, malgrado a relação de poder já acenada por Freire no capítulo inicial. É a partir destas considerações que o autor da obra debruça-se, na parte final do capítulo, sobre a questão da autobiografia no documentário. Vê-se que, autobiografia não é somente um filme sobre si mesmo (assim como “33”, de Kiko Goifman, já citado por Freire neste livro), ao contrário o autor, ao focar no cinema de Jean Rouch, destaca que em filmes como *Moi, un noir* e *Jaguar*, há múltiplos indícios biográficos do próprio realizador (Rouch), isso apesar de colocar sob os refletores as personalidades e peculiaridades contextuais de sujeitos como, entre outros, seu grande amigo Damouré. Freire, portanto, deduz que no documentário, há inexoravelmente, uma semente de elementos autobiográficos por parte do realizador.

Continuando a refletir sobre o cinema etnográfico de Jean Rouch, Freire fecha esta obra destacando que, uma práxis documentária baseada numa intensa partilha da experiência fílmica, pode garantir um natural deslocamento dos bastidores para o primeiro plano, ou que, necessariamente, implica naquela semente de elementos autobiográficos por parte do realizador à qual acenei acima.

Nesta obra, Marcius Soares Freire depara-se com a árdua tarefa de transitar entre campos acadêmicos distintos, como a antropologia (visual) e a área da comunicação social que responde ao nome de teoria cinematográfica, com ênfase no cinema não ficcional. Comumente, esta troca de saberes ficou minada pelas especificidades ou pressupostos teóricos, peculiares de cada área do saber.

Tentando resumir um debate em auge há pelo menos três décadas, pode-se realçar que, desde a consolidação da chamada antropologia visual, promovida por uma

série de reflexões acadêmicas entre as quais destaca-se *Cinema e Antropologia*, de Claudine de France, houve inúmeras tentativas de diálogo entre as duas áreas. Contudo, estas tentativas de aproximação entre campos distintos, acabaram por evidenciar não apenas perspectivas diferentes, mas objetos, buscas e metodologias se não total, ao menos parcialmente antagônicas.

Como foi destacado por Jay Ruby, os expoentes da chamada antropologia visual, inclusive boa parte dos quais produzem, eles mesmos, filmes etnográficos, carecem de conhecimentos teórico-práticos na área cinematográfica, ao passo em que, os estudiosos de comunicação social, teoria cinematográfica e teoria do documentário, estão desprovidos de um entendimento apropriado no que se refere à teoria antropológica, como às implicações metodológicas, peculiares da etnografia, principalmente em termos de ética e interação com os sujeitos filmados.

Concluindo esta premissa, embora o foco aqui seja o texto de Freire, para ressaltar a importância e pertinência do mesmo, me permito mencionar uma obra que constitui, juntamente com aquela acima, um marco no âmbito da antropologia visual, ou seja, *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*, de Jay Ruby. O pesquisador norte americano, numa parte do texto critica certa posição equivocada de Bill Nichols acerca do filme etnográfico. Note-se que a teoria do documentário à qual me referi acima deve sua legitimação às contribuições conceituais de Nichols, portanto, o tom polêmico de Ruby, ao comentar a “invasão” de campo por parte do conacional, é emblemática de toda uma problemática inerente à criação de um diálogo entre as duas áreas de conhecimento. Jay Ruby lamenta sobre as ponderações de Nichols e outros teóricos do audiovisual que: “as i suggested earlier, some film theorists and cultural studies scholars (Nichols, 1981, 1994; Minh-Há, 1989) tend to caricature and dismiss anthropology as stuck in a nineteenth century positivist and colonialist mode in which ethnographic representations were presented as the objective truth about the Other”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> “Assim como sugeri anteriormente, alguns teóricos do cinema e acadêmicos dos estudos culturais (Nichols, 1981, 1994; Minh-Há, 1989), tendem a caricaturar e desconsiderar a antropologia como se estivesse parada no modo positivista e colonialista do século dezenove, no qual as representações etnográficas eram apresentadas como a verdade objetiva sobre o Outro” (tradução livre).



Ruby critica o fato que estes teóricos do cinema e outros expoentes dos chamados estudos culturais não tenham percebido o fato que a chamada Antropologia da comunicação visual (termo atribuído por Ruby ao colega Sol Worth) esteja dando origem a um novo paradigma. O que interessa aqui é que, como o próprio termo antropologia da *comunicação visual* evidencia, há algo que, intrinsecamente, obriga as duas áreas, a da antropologia e a da comunicação a se enfrentarem num diálogo ou debate que traga novos conceitos, pois “oxigênio acadêmico”, para ambas.

Isso resulta, inclusive, pela conferência e as mesas redondas que aconteceram durante a I mostra internacional do filme etnográfico, que resultaram numa publicação com organização de Patrícia Monte-Mor (antropóloga) e seu marido Inácio Parente (psicanalista e realizador). Neste evento, participaram antropólogos, como a própria organizadora do evento e a colega Clarice Peixoto, mas também, expoentes da teoria do cinema e realizadores, entre os quais Henri Gervaiseau.

Difícilmente, porém, em âmbito acadêmico, se chegou a uma efetivo reconhecimento mutuo entre as duas áreas, apesar de se ter pesquisadores de ambas as esferas do saber, se debruçando sobre o mesmo objeto de estudo: o filme não ficcional enquanto olhar sobre o mundo histórico.

O pressuposto da antropologia da comunicação visual implica, como destaca Jay Ruby, numa pesquisa prévia à produção fílmica, quer dizer, uma investigação de campo através da qual se imergir numa determinada tribo ou grupo social (...). Além disso, a realização fílmica etnográfica funda-se na observação de toda uma postura ética, cujos códigos são peculiares da disciplina antropológica de uma forma geral (seja visual ou menos).

É a partir destes pressupostos, que a obra de Freire, entre outros méritos, tem aquele de desmontar certos mitos peculiares do filme etnográfico, mostrando que, afinal, certas distinções revelam mais uma atitude esnobe por parte de seus integrantes, do que uma distinção efetiva em termos de uma real diferença de postura ética.

A pertinência destas premissas com a finalidade deste comentário crítico, é confirmada pela própria obra aqui em análise. *Documentário: ética, estética e formas de representação*, representa um esforço de valor indiscutível para os estudos do cinema



não ficcional, onde o autor consegue finalmente traçar a tão almejada (e necessária) aproximação entre antropologia visual e cinema documentário, graças à sua competência em matéria tanto de teoria cinematográfica, como de filme etnográfico, adquirida pela pesquisa e refinada através de inúmeras publicações das quais tive o prazer de ler também a penúltima, *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica* (2009), por ele organizada em colaboração com Philippe Lordou.

Freire, no livro aqui em análise, consegue transitar sem maior dificuldade, entre estas duas áreas de conhecimento (cinema e antropologia), até considerar o documentário pelo viés da conceituação que rege o domínio da antropologia visual.

A riqueza da discussão adquire ainda maior valor na medida em que, a entrada e saída de uma para a outra esfera do saber acadêmico, torna-se imperceptível, sendo que a leitura resulta na apreensão de uma imagem, uma forma complexa, heterogênea. Ou seja, uma forma intersticial, fronteira e dialógica.

O objetivo do autor, com muita probabilidade, não é aquele de superar a dicotomia existente entre antropologia visual e teoria do documentário, nem aquela de privilegiar uma perspectiva a despeito da outra e talvez seja por isso, que Freire consegue traçar esta ponte intelectual, com a naturalidade de quem (por uma questão de personalidade, talvez) costuma transitar entre mundos (acadêmicos, inclusive).

Parece-me que o texto represente mais uma heterogênea, densa e conspícua reflexão sobre o cinema não ficcional, a partir de um amplo arsenal de conceitos, adquiridos por Freire ao longo de sua extensa pesquisa e prática de ensino, tanto no âmbito da teoria cinematográfica, como naquela antropológica. Não enxergo, pois, nenhuma ansiedade ou preocupação exacerbada em resolver o impasse e aproximar os campos, contudo, a obra alcança exatamente este encontro interdisciplinar.

Quanto aos temas centrais, este texto propõe uma ampla reflexão sobre a antítese (de origem filosófica), entre ética e estética, para mostrar como a mesma, no documentário, se resolve através da *mise-en-scène* ou da montagem (como no caso do filme *Titicut Follies*, de Frederick Wiseman, cuja análise abre o primeiro capítulo, logo após daquela de *Boca do Lixo*, de Eduardo Coutinho). Permanecendo no âmbito da montagem, mas pulando alguns capítulos, vê-se que a questão dos pressupostos éticos

peculiares da antropologia nem sempre resulta numa observância dogmática no âmbito do filme etnográfico e neste sentido, é emblemático o caso de *The Hunters* e *Dead Birds*, marcos desta categoria e estudados (citados, inclusive) como clássicos, por expoentes da antropologia visual.

Freire é impecável em ressaltar uma atitude espetacular, sensacionalista, por parte de Robert Gardner, editor do primeiro e diretor do segundo filme, atitude de fato semelhante à série *Mondo Cane*, de Gualtiero Jacopetti, tão denigrada por antropólogos visuais, assim como, por exemplo, pelo conacional de Jacopetti, Paolo Chiozzi<sup>6</sup>, citado, por sinal, na obra aqui considerada.

Outra preocupação recorrente de Freire, é a reivindicação da importância e utilidade acadêmica no que se refere ao uso de imagens enquanto transmissoras de conhecimento de forma igualmente válida em relação à palavra escrita. Isso transparece de maneira mais explícita no capítulo sobre as experiências multimídia (CD-ROM) a partir de filmes documentários, como *Tereza*, de Kiko Goifman; *Atomic café*, de Kevin e Pierce Rafferty e Jayne Loader; e *The ax fight* (outro marco do filme etnográfico), de Timothy Asch. Apesar das diferenças entre os três filmes, as que repercutem-se nos conteúdos dos CD-ROMs, Freire os utiliza para realçar algumas possibilidades no que se refere ao uso da imagem em campo acadêmico, não como mero coadjuvante no âmbito hegemônico do saber escrito, mas como outra possibilidade de se adquirir e repassar este saber para terceiros.

Assim como nas outras passagens de um capítulo para o outro, Freire propõe quase que um *fade*, uma fina transição para introduzir o assunto da autoria no documentário. Para fazer isso, o autor ressalta que, apesar das inúmeras possibilidades de interação que o CD-ROM oferece, com sua multiplicidade de formatos, gêneros e interfaces, esta plataforma multimídia, não permite uma participação criativa, quer dizer, autoral, por parte do usuário. Vem à tona, portanto, a questão autoral no âmbito do documentário.

---

<sup>6</sup> *Manuale di Antropologia Visuale* (Manual de antropologia Visual, em português), é um livro de Paolo Chiozzi, de 1999, bastante conceituado pelos estudiosos da Antropologia Visual, em nível internacional.

Coincidentemente, há um texto de Freire publicado dentre da Revista Brasileira de Semiótica, chamada *Significação*, em sua vigésima quarta edição, datada dezembro de 2005. O artigo, intitulado *A questão do autor do cinema documentário*, lembra fortemente aquele de 2005, inclusive em suas citações, conceitos e estrutura. Contudo, nesta obra, Freire apenas apoiou-se em seu artigo de 2005, sendo que percebe-se um amadurecimento conceitual, inclusive aquele sobre a atitude autobiográfica no cinema documentário, inédito, a respeito do artigo da revista *Significação*.

Em conjunto, o novo livro de Marcius Soares Freire representa um esforço bem sucedido tanto no âmbito de uma reflexão “geral” sobre documentário, assim como, naquele de uma presença simultânea de documentário e filme etnográfico, a partir de uma escrita que, como apontei acima, sem esforço ou pretensão, acaba aproximando as áreas da antropologia visual com aquela da teoria cinematográfica (com ênfase no filme não ficcional).

A única crítica que me permito mover ao autor, é inerente à questão da representação. Em suma, parece-me que, na medida em que o próprio título do texto refira-se às formas de representação, seria importante, além da teoria do documentário e eventualmente aquela da antropologia da comunicação visual, fundamentar a própria pesquisa também na chamada teoria da representação, oriunda das ciências sociais.

Afinal, existe certo grau de coerência entre a análise da encenação no cinema de não ficção e contribuições teóricas como, por exemplo, aquela de Ervig Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana* ou *Interaction Rituals*, ou a análise das três “piscadelas” proposta por Clifford Geertz em *A interpretação das culturas*, ou ainda, as colocações de Jean Baudrillard sobre a realidade como simulacro em *A sociedade de consumo*, apenas para citar alguns exemplos que partem de pressupostos e perspectivas completamente diferentes, mas que partilham certa atenção inerente à representação.

Além das virtudes enumeradas acima, o texto de Freire apresenta uma escrita de fácil compreensão, mas não por isso, menos valiosa do ponto de vista acadêmico. Ainda, esta publicação, permite sua utilização em sala de aula, tanto nos cursos ou disciplinas de cinema e documentário, como naquelas de antropologia visual e porque

não, antropologia *mainstream*, na qual, alguns “reacionários” da área poderão, eventualmente, rever suas convicções acerca do uso da imagem em âmbito acadêmico.

Concluindo, *Documentário: ética, estética e formas de representação* é uma excelente contribuição acadêmica que não pode fazer falta na biblioteca de estudiosos, teóricos, críticos e realizadores do gênero cinematográfico que, na ausência de um termo melhor, continuaremos a chamar de “documentário”.