

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

MARIELLE ALVES SALES SANT'ANA

**A RELAÇÃO ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A ARTE: ANÁLISE DO  
FILME *AUTONOMIA***

GOIÂNIA

2014

MARIELLE ALVES SALES SANT'ANA

**A RELAÇÃO ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A ARTE: ANÁLISE DO  
FILME *AUTONOMIA***

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás – UFG, sob a orientação da Professora Paola Regina Carloni, para a obtenção do grau de Jornalista.

GOIÂNIA

2014

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	06
<b>1 Contexto histórico do documentário</b> .....	09
1.1 História do cinema.....	09
1.2 Breve história do documentário e suas características.....	12
1.3 Documentário no Brasil.....	13
1.4 Tipos de documentário.....	17
<b>2 Discorrendo sobre arte</b> .....	25
2.1 O que é arte?.....	25
2.2 Reflexão estética na arte.....	27
<b>3 Pelas tramas de Belém Júnior: possíveis intersecções no campo artístico</b> .....	38
3.1 Análise descritiva do documentário <i>Autonomia</i> .....	38
3.2 Análise fílmica <i>Autonomia</i> .....	40
<b>Considerações finais</b> .....	48
<b>Referências</b> .....	51

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Autora:** MARIELLE ALVES SALES SANT'ANA

**Título:** A RELAÇÃO ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A ARTE: ANÁLISE DO FILME  
*AUTONOMIA*

Data da Defesa: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Paola Regina Carloni  
**Presidente/Orientadora**

---

Profa. Gabriela Marques

## **DEDICATÓRIA**

A meu sábio pai (*in memoriam*) e a minha mestre mãe, pelas orientações de vida.

A meu namorado, pelo suporte emocional.

Aos colegas, pela troca de experiência.

A minha orientadora Profa. Paola Regina Carloni que ampliou meus conhecimentos e, com os quais, caminho rumo ao profissionalismo.

## INTRODUÇÃO

O gênero documentário utilizado, no meio da comunicação, tem um estilo peculiar, tornando-se fácil de ser (re) conhecido, por parte dos interessados da área, devido ao uso padrão da linguagem em exercício que procura seguir as técnicas do cinema. Conhecer este gênero permite ao sujeito prever conjunto de sentidos e condutas nas diferentes situações de comunicação. Daí, então, surgiu o desejo de pesquisar e analisar o filme *Autonomia*, do cineasta Lourival Belém Jr., dada a abrangência desse tema que implica uma problemática atual na relação entre o documentário e a arte, procurando entender esta análise enquanto possibilidade de arte que se verificará no capítulo analítico.

Este trabalho é resultado de uma pesquisa do *tipo documental e bibliográfica*, que nos permitiu coletar, organizar, selecionar e analisar um *corpus* composto de um documentário. Para abordar o tema proposto, tendo como finalidade investigar e analisar, através desta pesquisa, e dentro das limitações deste trabalho, os mecanismos associados à análise de documentário, tivemos o cuidado de levantar, a partir do referencial teórico e análise do filme, as seguintes indagações:

- a) É possível um documentário ser considerado um produto artístico?
- b) A partir do filme *Autonomia*, é presumível estabelecer uma relação entre documentário e arte?

Após o levantamento dessas indagações que nortearam a nossa investigação, centrada em modelos concretos de documentários, direciona-se o olhar para as categorias temáticas de análise pretendida, na seguinte ordem:

- i) análise do documentário *Autonomia*, do cineasta Lourival Belém Jr., e suas possíveis intersecções no campo artístico;
- ii) pelas tramas de Belém Júnior: análise fílmica.

A caracterização deste texto monográfico coloca como necessária a escolha de um referencial teórico-metodológico que possibilite a explicação satisfatória das características intrínsecas do objeto em estudo – documentário – a partir da análise do filme *Autonomia*. Em função disso, optamos pela preferência de autores do cinema e documentário: ARNHEIM (1957), WEFFORT (2001), AUMONT (2004 e 2009), NICHOLS (2005), COSTA (2010) TEIXEIRA (2010); e autores da arte:

MARCUSE (1977), BOSI (2000), COLI (2004); entre outros, que, sem dúvida, contribuíram, significativamente, para a compreensão e análise deste trabalho.

O *objetivo geral* da pesquisa foi identificar e analisar, a partir da fundamentação de documentário e sua possibilidade enquanto arte, o filme *Autonomia*, de Lourival Belém Jr., bem como os seus possíveis efeitos de sentido, procurando compreender a sua constituição, produção e recepção. Como a análise do filme requer um estudo real da linguagem, pelos locutores reais, em situações reais, utiliza-se a teoria do documentário. Desta maneira, o recurso material concreto (filme) nos permitiu fazer uma investigação do gênero em consonância com a vertente teórica da análise fílmica, a qual propõe um jeito de olhar para o sentido e para a história.

Dentre os *objetivos específicos*, destacam-se os seguintes: a) pesquisar o conceito de documentário, lançando um olhar na história do primeiro cinema e do documentário brasileiro, com suas respectivas categorias; b) focalizar e compreender a definição de arte e sua reflexão estética; c) analisar o documentário *Autonomia* e suas possíveis intersecções no campo artístico, passando pelas tramas de Belém, para ressaltar suas condições de produção e de recepção, mostrando o momento em que o sentido faz sentido. Por isso, aborda-se, neste estudo, o tema “A relação entre o documentário e a arte: análise do filme *Autonomia*”, do cineasta Lourival Belém Jr.

Sendo assim, é necessário explicar, neste ponto, os conceitos que orientam a nossa investigação, a análise e a estrutura do trabalho, que foi organizado em três capítulos. Cada um deles propõe discutir assuntos relevantes à compreensão do tema em estudo, isto é, o contexto histórico sobre documentário, cinema e arte.

No capítulo 01 (um) – *Contexto histórico do documentário* – destaca-se, de maneira breve, o contexto histórico do primeiro cinema, do documentário geral e do brasileiro e suas categorias, numa tentativa de situar os seus pressupostos teóricos para a análise fílmica, bem como sua possível contribuição para as narrativas produzidas no gênero documentário.

No capítulo 02 (dois) – *Discorrendo sobre arte* – apresenta-se uma definição de arte e sua reflexão estética, com o intuito de levantar uma discussão sobre a dimensão estética da arte e com a finalidade de demonstrar a relação do homem com a arte.

No capítulo 03 (três) – *Pelas tramas de Belém Júnior*. possíveis intersecções

no campo artístico – descreve-se a compreensão sobre o filme, numa relação entre o documentário e a arte, dentro da análise do *corpus* coletado, com a finalidade de apontar os possíveis aspectos de interconexões no campo artístico.

Já, nas *Considerações finais*, tenta-se elaborar um diagnóstico do presente e colaborar com a necessária compreensão dos interessados que estejam buscando uma (re) leitura dos esboços da análise de documentário e dos aspectos histórico-sociais da linguagem cinematográfica, para que este estudo possa ser visto e analisado, também, como um espaço de troca, de realização, de crescimento e de interpretação.

Pesquisar, por um lado, o contexto e o percurso da história do primeiro cinema e do documentário brasileiro, com suas respectivas categorias, passando pela reflexão estética na arte, chegando à análise do *corpus* desta pesquisa, foi compensador, pois se compreendeu melhor muitas questões que nos inquietavam sem respostas. Por outro lado, sentiu-se, muitas vezes, o peso da responsabilidade, já que era pouca a familiaridade com pesquisas em análise fílmica associada ao campo artístico. No entanto, aceitou-se o desafio e lançou-se à tarefa com toda determinação, cujo resultado tem sido gratificante.

Espera-se que este trabalho possa, de alguma forma, contribuir para o conhecimento de temas que despertem, atualmente, grande interesse na relação entre o documentário e a arte. Assim, a pesquisa em análise do documentário *Autonomia*, do cineasta Lourival Belém Jr., se nos apresenta como um instrumento relevante de interpretação da realidade social e histórica que permeia as relações humanas.

## 1 CONTEXTO HISTÓRICO DO DOCUMENTÁRIO

Considerando este trabalho a partir da fundamentação de documentário e sua possibilidade enquanto arte, pautando-se no filme *Autonomia*, de Lourival Belém Jr., como objeto de análise; este primeiro capítulo se inicia através da abordagem do contexto histórico sobre documentário, numa tentativa de situar os seus pressupostos teóricos para a análise fílmica, haja vista a crescente importância deste estudo para várias áreas epistemológicas; bem como sua possível contribuição para as narrativas produzidas no gênero cinematográfico. Acredita-se poder analisar esses efeitos, procurando compreender o modo como eles foram criados – construídos; para, assim, contribuir com o entendimento da posterior análise fílmica do documentário *Autonomia*, enquanto possibilidade de arte que se verificará nos capítulos posteriores.

Depois, serão apresentadas as categorias do documentário, procurando entendê-las a partir dos conceitos teóricos de Nichols (2005) e Teixeira (2010), estudando-as, assim, como objeto capital e relevante para a análise do nosso *corpus*.

### 1.1 História do cinema

Para entender o documentário é importante compreender a própria história do cinema em que ele se insere. Então, a partir do início do século XX, surgiu a era de predominância das imagens que foi inaugurada pelo cinema. Antes disso, no momento do surgimento, que é datado por volta de 1895, o cinema “não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais” (COSTA, 2010, p.17), como, por exemplo, os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões postais. Já, no final do século XIX, os aparelhos de projeção dos filmes eram tidos como mais uma curiosidade entre as várias invenções da época, sendo expostos nos círculos científicos ou em meios de divertimento popular.

Nos 20 (vinte) anos iniciais do cinema, período de 1895 a 1915, constantes transformações ocorreram, uma vez que este foi testemunha de inúmeras reorganizações quanto a sua produção, distribuição e exibição. Assim, a “história do cinema faz parte de uma história mais ampla, que engloba não apenas a história das

práticas de projeção de imagens, mas também a dos divertimentos populares, dos instrumentos óticos e das pesquisas com imagens fotográficas” (COSTA, 2010, pp. 17-18).

O primeiro cinema já foi antes considerado de pouco interesse para a história do cinema, pois era tida “como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois” (COSTA, 2010, p. 22). Além disso, configurava um “estágio preliminar de linguagem” (COSTA, 2010, p. 22), tendo pouco superado suas limitações iniciais, em que teria se tornado uma forma de linguagem específica, a partir do encontro dos princípios característicos desse fenômeno, ou seja, o “manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa” (COSTA, 2010, p. 22).

Contudo, em 1970, vários pesquisadores começaram a questionar esses juízos pejorativos a cerca do primeiro cinema. Eis que a partir de Brighton, cidade inglesa onde foi sediada a conferência *Cinema 1900-1906*, patrocinada pela Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (Fiaf), o pesquisador Noël Burch descreveu os traços do modo representativo nesses filmes.

Estas características eram: composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade, personagens pouco desenvolvidos, planos abertos e cheios de detalhes, muitas pessoas em cena e várias ações simultâneas. Isso fez com que se notasse a marca deste tipo de representação, na qual “a alteridade em relação ao cinema que conhecemos é característica mais forte” (COSTA, 2010, pp. 23-24), o que também denuncia “a linguagem do cinema como um produto histórico e não necessariamente natural” (COSTA, 2010, p. 24). Assim, tanto nas narrações quanto no documentário, é possível perceber uma construção histórica e social.

Analisando as diferenças, a partir de critérios narrativos, Costa (2010, p. 24) faz uma releitura de André Gaudeault, outro historiador presente em Brighton, em que o teórico acima propôs duas formas de comunicação de um relato: a mostração e a narração. A mostração é quando “envolve a encenação direta de acontecimentos, ao passo que a narração envolve a manipulação desses acontecimentos pela atividade do narrador” (COSTA, 2010, p. 24). Portanto,

os dois modos são regidos pelo que ele chama de *meganarrador*, já que todo relato é sempre construído por alguém e nunca se produz

automaticamente. No cinema, a mostraçãõ está ligada à encenaçãõ e apresentaçãõ de eventos dentro de cada plano (filmagem), já a narraçãõ está ligada à manipulaçãõ de diversos planos, com o objetivo de contar uma história (montagem) (COSTA, 2010, p. 24).

Desse modo, para o historiador Gaudeault, o primeiro cinema ficou mais interligado ao exercício de mostraçãõ do que de narraçãõ, sobretudo os filmes que até 1904 possuíam somente um plano. Tal fato ocorria porque os primeiros cineastas se preocupavam com cada plano de forma individual. À medida que os filmes se tornaram mais longos surgiu, gradualmente, a preocupação com a conexãõ entre planos. Logo, esse tipo de exposiçãõ apresenta como característica o que posteriormente ocorrerá no documentário.

Portanto, segundo a nova geraçãõ de pesquisadores, a investigaçãõ não apenas dos primeiros filmes, mas também do contexto em que eram exibidos se fez importante. Essa forma de compreender o cinema da primeira década fez com que se analisasse o cinema de atrações como um gênero imagético que visa “chamar a atençãõ do espectador de forma direta e agressiva, deixando clara sua intençãõ exibicionista” (COSTA, 2010, p. 24).

Além disso, pesquisas como as de Charles Musser *apud* Costa (2010) também mostraram que não era deficiênciã dos filmes a falta de certos elementos narrativos, pois isto se configurava em indício de que elementos externos ao filme é que davam a coerênciã das imagens. O que quer dizer que os espectadores já tinham prévio conhecimento dos assuntos exibidos dados através da participaçãõ de um conferencista ou locutor, algo muito comum na época.

Este período que ficou datado como primeiro cinema pode ser dividido em duas fases. A primeira vai corresponder ao cinema de atrações, correspondendo de 1884 até 1906-1907, quando é o início da expansãõ dos *nickelodeons*, que eram locais rústicos onde oferecia a diversãõ mais barata da época – o ingresso custava cinco centavos de dólar, mais conhecido por um níquel –, e o aumento da demanda por filmes de ficçãõ.

Por outro lado, a segunda fase, que corresponde de 1906 até 1913-1915, o chamado período de transiçãõ, pois é o momento em que os filmes gradualmente se estruturam como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador monta baseando-se nas convenções exclusivamente cinematográficas. É neste período que a atividade se estrutura nos moldes industriais, começando a utilizar convenções narrativas

especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos autoexplicativos. Mesmo assim, houve “intersecções e sobreposições entre o cinema de atrações e o período de transição, uma vez que as transformações então ocorridas não eram homogêneas, nem abruptas” (COSTA, 2010, p. 26).

Nesse contexto, começa-se a se delinear as linguagens narrativas e documentais do cinema. Por ser interesse deste trabalho, observar-se-á, no item seguinte, sobre o documentário.

## **1.2 Breve história do documentário e suas características**

Percorrendo, historicamente, o estudo sobre documentário, pode-se perceber que o interesse sobre esse assunto surgiu no campo das ciências humanas, todavia, o termo documentário, de acordo com Teixeira (2010), principiou sua utilização como nome para um tipo específico do cinema no fim dos anos 1920 e começo de 1930, principalmente na escola documental inglesa. Os indícios de seu significado no campo das ciências humanas, na segunda metade do século XIX, evidenciavam um “conjunto de documentos com a consistência de ‘prova’ a respeito de uma época” (TEIXEIRA, 2010, p. 253).

Já, para Nichols (2005), o conceito para documentário procede-se por meio de relatividade ou comparação, em que seu significado é definido pelo contraste entre filme de ficção e de vanguarda. Assim, “o documentário é a representação do mundo, percepção do ambiente onde vivemos, e não uma reprodução da realidade” (NICHOLS, 2005, p. 47).

Ainda, observa-se que o documentário é visto como a reapresentação do mundo histórico, realizando o registro do evento, índice do mesmo, e, por representar o mundo histórico, o documentário possui uma conotação representacional. Com isso, a “evidência da reapresentação sustenta o argumento ou perspectiva da representação” (NICHOLS, 2005, p. 67).

Então, o sentido representacional se tornou forte em relação a este gênero cinematográfico, caracterizando-o em documento histórico verdadeiro que comprova o fato ocorrido na história. Por motivos utilitários, para arrecadação de verbas no cinema, as palavras documentário e ficção disputaram a atribuição de representar a realidade e, assim também, de revelar a verdade.

Com a recusa das ficções estabelecidas, que franqueava a abertura do

documentário para a realidade, especificamente a partir dos anos 1920, havia grandes mudanças, mesmo que permanecessem intactas as condições da narrativa, porque “deslocavam-se o objetivo e o subjetivo, arrastava-se para fora do sistema de estúdio, para o aleatório da realidade, o que câmera e personagem doravante viam, mas isso não era o suficiente para transformar sua relação” (TEIXEIRA, 2010, p. 256). Deste modo, segundo Deleuze, “as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz” (DELEUZE *apud* TEIXEIRA, 1990, p. 182).

Dessa maneira, a exigência de ruptura epistemológica entre realidade e ficção ficou restrita a um deslocamento, opondo-se: estúdio e locação, artifício e naturalidade, economia de meios e equipamentos técnicos, *star system* – que é um mecanismo que destaca alguns atores para eles serem a atração de público para o filme –, e elenco não profissional, etc. Isto levou a associação do documentário à ideia de simplicidade, despojamento, austeridade por causa da economia técnica, formal e temas autênticos, o que supostamente garantiu uma retratação mais verídica e direta da realidade como ela era – sem fantasia.

Contudo, para que o documentário ascendesse e desenvolvesse sua base, uma forma corrente elucida que tal fato se deve pela combinação da compulsão nos pioneiros do cinema pelo “registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade” (NICHOLS, 2005, p. 118), o que culminou na forma de expressão da filmagem documental. Além disso, soma-se a esta convenção histórica, a realização do refinamento narrativo, que evoca aos vários tipos de documentário, inclusive no estabelecimento para um suporte institucional.

Mediante o exposto, faz-se o seguinte resumo: documentário é um gênero cinematográfico que se caracteriza pelo compromisso com a exploração da realidade; porém, demonstrando essa realidade como algo realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz, ou seja, mesmo não sendo a reprodução pura da realidade é uma forma expressiva de representar a realidade.

### **1.3 Documentário no Brasil**

Neste tópico, discorrer-se-á sobre o documentário no cenário brasileiro, com o intuito de compreender melhor o contexto histórico e social desse gênero e listar as principais fases que marcaram a produção fílmica brasileira. Para tanto, recorre-se

aos teóricos Rodrigues (2010), Schvarzman (2004) e Weffort (2001), que contribuíram, significativamente, para o relato histórico do documentário no Brasil.

Os primórdios do cinema foram marcados em conjunto com o nascimento do filme documentário, datado no final do século XIX. As primeiras imagens do acervo histórico do cinema brasileiro tiveram como cineastas os irmãos Afonso e Paschoal Segreto, Silvino dos Santos, major Luís Tomás Reis, entre outros. Eram filmes financiados pelo Estado, empresários e coronéis fazendeiros, e tinham como registros os acontecimentos históricos, expedições, atos oficiais, solenidades públicas e privadas da elite, funcionamento de fazendas e fábricas, etc. Poucas obras desta época do cinema mudo sobreviveram, indicando o futuro da maioria dos filmes documentários produzidos em outros períodos no Brasil. Mesmo assim, durante décadas, esta forma de cinema “foi o sustentáculo de produção e comercialização de filmes brasileiros” (BERNARDET *apud* RODRIGUES, 1990, p. 191).

Alguns filmes realizados entre as duas primeiras décadas do século passado, que eram financiados pelo Estado, empresários e coronéis fazendeiros, foram sucesso de público, porém, nos anos de 1920, a produção nacional entrou na primeira grave crise. A quantidade de produtos fílmicos nacionais exibidos nas salas brasileiras era tão ínfima que a representação estatística relativa a eles ficava negligenciada. Os filmes estadunidenses, desde então, “dominavam a cena com cerca de 80% da exibição em território nacional” (RODRIGUES, 2010, p. 65), os filmes europeus detinham o restante.

Os filmes educativos, oficiais, turísticos e/ou cines-jornais foram as principais formas do documentário brasileiro até o fim da Segunda Guerra. Os anos 1930 e 1940 tiveram um caráter essencialmente estatal com a produção de filmes de não-ficção.

Dedicaram-se à difusão da cultura nacional, da flora e da fauna brasileiras diversos cineastas, destacando-se o mineiro Humberto Mauro, que através do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) produziu centenas de filmes. A primeira fase destes documentários coincidiu com o Estado Novo. Os filmes possuíam um caráter mais científico e técnico, esforçando para o enaltecimento das descobertas dos cientistas brasileiros, as engenhosidades das soluções técnicas ou a excepcionalidade de espécies da flora e fauna nacionais. Os filmes educativos eram controladores das imagens produzidas sobre o país.

Com a finalidade de controlar a população, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1950, também se utilizou do cinema, contudo, produzindo uma propaganda ainda mais incisiva do regime. Na segunda fase, com o fim do Estado Novo, essa intenção transformadora cedeu espaço para filmes que buscavam um Brasil “figurado no campo, na terra, lugar das origens. Deixou de ser extraordinário. Mauro registra um país ordinário” (SCHVARZMAN, 2004, p. 291). O cineasta deixa como herança aos realizadores e críticos brasileiros a preocupação de filmar o país sem modelos pré-estabelecidos, fazendo da câmera o único e verdadeiro instrumento, postulando “como princípio fazer do cinema objeto de conhecimento, mudança e permanência” (SCHVARZMAN, 2004, p. 296).

No final dos anos 1950, no Brasil, os indivíduos interessados pelo cinema somente poderiam assistir a raras retrospectivas do cinema americano, francês, italiano e soviético, organizadas por cinematecas cariocas e paulistas. Destas salas proliferaram alguns dos responsáveis pelo desenvolvimento da linguagem do cinedocumentário nacional. A partir do programa de profissionalização na década seguinte, uma nova classe artística cinematográfica se formava.

Então, em 1962, a convite da Unesco e do Itamaraty, veio ao Brasil para um seminário sobre cinema o reconhecido documentarista sueco Arne Sucksdorff. Ele ministrou o curso “num período de quatro meses, no Antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo, na Praça da República, Rio de Janeiro” (RODRIGUES, 2010, p. 67). Entre filmes e debates, os futuros e jovens cineastas tiveram contato com inovações tecnológicas de equipamento cinematográfico, que permitiram maior mobilidade no set de filmagem e a gravação de som direto. Em paralelo com a delicada situação política, econômica e social em que enfrentava o Brasil, além da efervescência cultural (que culminaria em movimentos de ruptura como a Tropicália), foram fatores que juntos desencadearam o desenvolvimento pleno do Cinema Novo.

Florescia a “nova mentalidade de um cinema verdade que estava sendo incorporado pelos jovens que iam estudar fora do país” (RODRIGUES, 2010, p. 67). O Neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, além das teorias russas da montagem de Eisenstein, eram referências nos documentários de realizadores contemporâneos como Jean Rouch, Edgar Morin, Mario Ruspoli, Chris Marker e François Reichenback.

Assim, o Cinema Novo, gênero de cinema brasileiro moderno, nasce com o intuito de “abertura para o ritmo e pulsação do mundo, e, de preferência, para o

mundo dos excluídos” (RAMOS, 2004, p. 83). Neste contexto, o primeiro a se arriscar nesta concepção estilística foi o diretor Paulo César Saraceni, realizando o que viria a se tornar o marco na filmografia cinemanovista o documentário Arraial do Cabo (1959), pois se percebe a intensa representação da imagem do povo e, conseqüentemente, sua fisionomia.

O documentário de curta-metragem, desse modo, foi o começo para grande parte dos cineastas cinemanovistas. Isto porque

com a possibilidade de gravação do som direto, as entrevistas passaram a ser utilizadas desenfadadamente, e a fala do entrevistado passou a ser denominada a voz da experiência. [...] A câmera na mão provocava oscilações, tremores; ela se locomovia com o caminhar do fotógrafo, a luz era natural, estourada, portanto, na maioria das vezes deficiente. Vários filmes fizeram da falta de condições e de estrutura um elemento de sua estética. (RODRIGUES, 2010, p. 68)

Fatores como a manipulação das imagens, mais a exploração de todas as possibilidades expressivas da montagem e dos recursos sonoros, contribuíram para uma vertente do documentário que iria adentrar os anos 70 e radicalizar os processos de desconstrução da linguagem fílmica. A estética da fome, isto é, do subdesenvolvimento, fez da fraqueza a sua força, transformando em lance de linguagem o que até então era dado técnico. O cineasta Arthur Omar foi certamente quem mais experimentou no campo da linguagem, avesso às convenções narrativas, sempre problematizando. Contudo, o cerco repressivo da ditadura militar teve um peso decisivo sobre a produção documental de então.

A partir do final da década de 70, com a abertura política, um novo fôlego documental ocorreu. A permanência de uma forte influência social que marcou a cinematografia brasileira nos anos 60 e 70 é notada visivelmente, mas os documentários aprofundaram-se mais na história política do país. Mesmo que existisse uma diluição das preocupações experimentais de desmontagem dos mecanismos da linguagem fílmica, cada documentário permaneceu como uma visão pessoal do diretor em relação ao mundo, pois o “cineasta não temia tomar uma posição perante o objeto documentado” (RODRIGUES, 2010, p. 69).

As medidas do governo de Fernando Collor de Mello, no começo de 1990, extinguíram a Embrafilme e o cinema nacional viveu um verdadeiro marasmo. Todavia, “a produção documental não “sucumbiu” à crise que marcou a passagem

dos anos 80 para os 90” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 10), já que a produção de documentários sobreviveu graças às evoluções técnicas da gravação em vídeo, que tornaram os custos relativamente baixos, a forte ligação com os movimentos sociais, e à exibição em festivais, associações, sindicatos, alguns canais educativos e TVs comunitárias.

Marcada pelo fim da dualidade mundial entre capitalismo e socialismo, o ano de 1990 houve substituição dos ideais de transformação da sociedade pelo neoliberalismo globalizado, no qual o fluxo de informações externas compõe o imaginário do povo. Tais referências, ao serem recombinaadas, resultam “num hibridismo que influencia a linguagem cinematográfica documental dos dias de hoje” (RODRIGUES, 2010, p. 69-70).

Atualmente, com a rápida evolução da eletrônica e da informática, um mercado cada vez maior na produção cinematográfica é obtido pelo vídeo digital. Com a miniaturização das câmeras, a substituição do sistema analógico pelo digital na captação da imagem e do som e as mais modernas tecnologias de pós-produção estão transformando o filme documentário. Todavia, o “cinema brasileiro persiste em tornar-se uma indústria” (WEFFORT, 2001, p. 15), o que colabora para o filme documental, assim como o cinema nacional em geral, sair de sua fase insipiente de industrialização; e por ser um sistema industrial relativamente novo, precisa “da ajuda da lei e do Estado para chegar ao mercado” (WEFFORT, 2001, p. 23).

Apesar das dificuldades de se produzir, distribuir e comercializar um filme, os números de bilheteria do documentário se tornam cada vez mais expressivos. Eles chegaram a ter mais cópias no circuito comercial, algumas ultrapassando as de filmes de ficção nacional, consagrando cineastas como Eduardo Coutinho, Evaldo Mocarzel, João Moreira Salles, entre outros, um fenômeno jamais antes visto no mercado deste gênero.

#### **1.4 Tipos de documentário**

Neste subtópico, serão estudados os tipos de documentário, tendo em vista a relevância deste estudo para compreender melhor o filme analisado.

Sobre as classificações do documentário, Nichols (2005) identifica seis tipos: o poético, o expositivo, o participativo, o observativo, o reflexivo e o performático. Eles expressam, as características e, respectivamente, os desejos de propor a

representação do mundo, próprio a cada um dos seis modos.

Pode-se dizer que os seis subgêneros em questão:

determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam as expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas (NICHOLS, 2005, p. 135).

Para Nichols (2005), o modo poético enfatiza as justaposições visuais, as qualidades de ritmos temporais, as passagens descritivas, a organização formal, a representação fragmentada e ambígua da realidade, colocando em evidência “as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (NICHOLS, 2005, p. 141), além do estado de ânimo, o tom e o afeto, expondo poucas ações persuasivas ou demonstrações de conhecimento, o que também a torna bastante abstrata e com pouca especificidade.

O modo expositivo se estrutura no comentário retórico ou argumentativo e na lógica de informação verbal, cujas imagens são deixadas para papel secundário, imprimindo-se a ideia de objetividade fílmica ao tratar as questões do universo histórico de forma direta; também, dirigem-se ao espectador por meio de legendas ou vozes que apresentam um modo de vista, vozes que manifestam um argumento ou narram a história, apresentando excesso de explicação didática. Neste modo, os filmes podem adotar o comentário em que o narrador é ouvido, mas nunca é visto, artifício também denominado por “voz de Deus”, ou o comentário em que o orador é ouvido e visto também, que é a “voz da autoridade” (NICHOLS, 2005, p. 142). Assim, este tipo é o que a maioria das pessoas associa com o documentário geralmente.

O modo observativo é aquele que evidencia o engajamento direto do cinema no cotidiano das pessoas, no transcorrer do exercício da vida humana, é uma forma de como os seres são observados por uma câmera discreta, ou seja, é a “observação espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2005, p. 147). Assim, evita-se a encenação, pois não historia ou contextualiza a narrativa documentada, são filmes que não têm comentário com voz *over* – artifício também conhecido como a “voz de Deus”, em que o “orador é ouvido, mas jamais visto” (NICHOLS, 2005, p. 142) –, sem música ou efeitos sonoros afins, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem repetições de circunstâncias à câmara e ausência de entrevistas.

O modo participativo salienta a interação de cineasta e tema, concedendo-se, assim, “a ideia do que é, para o cineasta, estar em uma determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2005, p. 153). Possui a característica de acreditar excessivamente nos testemunhos dos atores sociais do documentário. A história pode beirar a ingenuidade tanto pelo uso reduzido de artifícios persuasivos e comoventes ao espectador, quanto pelo próprio relacionamento e trocas simbólicas entre os filmados que é apresentado como a verdade, além da enorme interatividade invasiva como maneira técnica de concepção documental. A entrevista, a interação do cineasta com os participantes da reprodução fílmica, ou outras formas de envolvimento mais direto, além da utilização de imagens de arquivo a fim de recuperar a história, são recursos no momento da filmagem.

O modo reflexivo se refere “às hipóteses e convenções que regem o cinema documentário” (NICHOLS, 2005, p. 63), apontando a elas sobre a percepção do seu público e transformando o antes familiar em algo estranho. Ele aborda temas em abstração excessiva, sem perspectiva para as questões de natureza concreta, o foco de atenção centra-se nos procedimentos de intermediação entre cineasta e espectador, aguça a consciência no espectador da relação e da construção representativa da realidade feita pelo filme. Este tipo, sobretudo, questiona e produz dúvida quanto ao alcance realista do mundo, à possibilidade de oferecer indícios que são verdadeiros, à capacidade incontestável de prova e ao vínculo entre imagem indexadora e sua representação.

O modo performático manifesta o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento, demonstrando a busca do cineasta pela sensibilização do espectador por intermédio da carga afetiva empregada ao documentário, o que também pode evidenciar utilização em demasia de estilo. Assim, favorece evocações e afetos em rejeição de ideias de objetividade, tal perda de foco na objetividade traz a possibilidade de postular esses filmes ao vanguardismo, caracteriza-se pela livre conformidade do real e do imaginado, e esforça-se para “representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2005, p. 171). Por mais que compartilhe características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, nesse tipo prevalece o impacto emocional e social sobre o público.

Em contrapartida, Teixeira (2010) divide o documentário em três momentos: o clássico, o moderno e o contemporâneo, sendo que cada divisor temporal demonstra a particularidade de perspectiva que modela a realidade e o paradigma de saber ou esfera epistemológica que o caracteriza. Deste modo, o sentido de ruptura desses parâmetros da imagem documental ultrapassa a autoconsciência de cada período classificado, o que foi objeto de múltiplas ressignificações nas décadas seguintes.

Quanto à linha teórica abordada por Teixeira (2010) sobre os modelos de filme documental, tem-se como primeiro parâmetro o documentário clássico. Nele a tradição se converte “em matéria ativa na constituição temporal no presente” (TEIXEIRA, 2010, p. 257), conferindo papel ativo àquilo que se denomina por tradição. Dessa forma, compreende-se que a nomenclatura documentário clássico designa aquilo “que pode servir de modelo, cânone ou referência, [...] reinscrevendo muitos de seus materiais na combinatória da vasta cultura de reciclagem da atualidade” (TEIXEIRA, 2010, p. 257).

Este cinema, além da recusa à ficção, possuía dois polos: do documentário ou etnográfico, e da investigação ou reportagem. Em cada um deles a realidade era abordada com métodos diferentes, seus ideais eram: “ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver dos próprios personagens, a maneira pela qual eles viam sua situação, seu meio, seus problemas” (DELEUZE *apud* TEIXEIRA, 1990, pp. 155-188).

Essa tradição é recortada, atualmente, por duas linhas nítidas: uma com orientação *flaherty-griersoniana* na realização documental na dimensão espetacular, que tem como base conceitual o documentário social através da observação participante. Ela consiste no cineasta se propor a “uma estadia longa em um campo, num contato direto e interativo com seus personagens reais” (TEIXEIRA, 2010, p. 257), mantendo autênticas as ideias dos temas e atores nativos.

A outra orientação é *vertoviana*, em que a mudança e a renovação do documentário são expressas, inovando completamente o significado dos jornais cinematográficos, pois Vertov, com a noção de “cine-olho”, ultrapassa o mero sentido da visão, termo usado nas teorias dos meios de comunicação de massa demasiado vulgarizado posteriormente, pois uma extensão dos sentidos humanos era constituída por tais meios, ao propor que sua potência era bem mais expansiva: “a câmera não era apenas um olho exteriorizado, objetivado, o que lhe daria um poder

de simples reprodução, mas que ultrapassava em muito o olho humano em suas funções perceptiva e cognoscitiva” (TEIXEIRA, 2010, p. 259).

Já, no documentário moderno, que é o segundo parâmetro do filme documental, uma nova realidade e uma outra camada epistemológica estavam em curso, tais mudanças podem ser formuladas e circunstanciadas em três eixos:

primeiro, o modelo semiológico do tudo é linguagem ou de que o cinema se estrutura como linguagem; segundo, um novo realismo ético e estético e a inflexão do cinema moderno; terceiro, a mudança dos dispositivos documentais e as novas prerrogativas do direto, do em campo, do ao vivo (TEIXEIRA, 2010, p. 260).

Diante do exposto, evidencia-se o cinema influenciando o jornalismo, ou seja, as prerrogativas ‘do ao vivo’ já sinalizavam as nuances do documentário. Daí, a necessidade para um novo fundamento antropológico, que tinha a linguagem como suporte, surgiu numa época em que o mundo encontrava-se em pós-guerra, mas mobilizado por motivos de paz, de reflexão sobre os códigos e regras no convívio sociocultural, de construção para novos sentidos de civilização e sociabilidade. Assim, no documentário moderno, para utilizar a linguagem como suporte ou como uma nova concepção ou conduta explicativa, precisou-se, portanto, que ela fosse esvaziada de seus atributos de linguagem revelada, de palavra representada, destacando a voz do ser que se fala.

A partir daí, as mais diferentes esferas da cultura tinham o eco inconsciente da linguagem, que estruturou e determinou as mais diferentes experiências humanas até o limite conceitual em que tudo se tornou linguagem, ou seja, “tudo é linguagem” (TEIXEIRA, 2010, p. 262). Dessa forma, o cinema herdou como definição, que até hoje perdura, de ser uma linguagem, o cinema estruturado numa linguagem. Isso fez com que a característica mais específica e marcante do cinema, a imagética, fosse também incluída a um secular fonocentrismo ocidental, reativando o princípio originário “no começo era o verbo” (TEIXEIRA, 2010, p. 262).

Todavia, as novas formas narrativas do cinema moderno em formação não cabiam dentro do limite de redução da “imagem à palavra, o ver ao falar” (TEIXEIRA, 2010, p. 263); rompendo, deste modo, em cinema narrativo, que é o modelo clássico de representação nos princípios da linguagem articulada, e o não narrativo, que não se encaixava nesses parâmetros. Foi com a declinação do paradigma semiológico, colocando tal oposição em patamar de falso dilema, que o cinema retornou a sua

consistência de base “imagético-narrativa” (PARENTE *apud* TEIXEIRA, 2000, p.263). Isto quer dizer: a ideia de que a imagem é uma condição, é também linguagem, na medida em que movimentos e processos de pensamento são precedidos da linguagem narrada.

Com o surgimento de diversos filmes italianos, antes e logo em seguida, no pós-guerra, uma visível transformação dos componentes da imagem do cinema estava em jogo.

Esse cinema moderno se configurava em “imagem-tempo” (DELEUZE *apud* TEIXEIRA, 1990, p. 264), concedendo espaço para situações ópticas e sonoras, aparecendo em lugares desconectados e fragmentados quaisquer, que pouco diz respeito aos personagens que já não conseguem começar as ações heroicas antes a eles reservadas.

Dessa maneira, os elementos documentais da imagem adquirem nova disponibilidade através da cinematografia neorrealista – que ficou conhecido como “o cinema italiano do pós-guerra” (CAVALCANTI *apud* TEIXEIRA, 1995, p. 264) –, resultando na transformação entre ficção e realidade com a incerteza ou indiscernibilidade cada vez maior em ambos os domínios. A compreensão de realidade foi deslocada “como noção capaz de recobrir e de dar a conhecer uma diversidade muito grande de conexões do homem consigo, entre si e com o mundo” (TEIXEIRA, 2010, p. 267). Isso fez com que o documentário convertesse a dimensão ética numa relação indissolúvel da estética.

Juntamente com a ética e a estética, as formas do direto, do em campo e do ao vivo se propuseram com uma nova pertinência ao documentário, pois a transformação do aparato técnico era novo aspecto que se acrescentava. Assim, vários elementos contribuíram para a mudança e assimilação sensível do documentário: proliferação das denominações – que no embaralhamento e posterior simplificação terminológica, pode-se perceber múltiplas visões de representação em disputa no campo documental; nova base técnica – que teve como cerne as pesquisas realizadas no telejornalismo, desenvolvendo câmaras silenciosas, leves e portáteis; diferentes métodos de filmagem – que vêm à tona os antagonismos de método do cinema direto americano e do cinema-verdade francês, um privilegiando a “não intervenção” na realidade e o outro a “participação observante” (TEIXEIRA, 2010, p. 272).

Nesta configuração, um quarto elemento costuma-se enumerar no que tange

a constituição do documentário moderno que é o novo circuito das imagens objetivas e subjetivas – que é caracterizado pela estética, na qual ficou conhecida a “estética do real” (MARSOLAIS *apud* TEIXEIRA, 2010, p. 273), ou seja, a submissão do cinema direto pela ótica, captação fiel e exposição simples e mera da realidade. Este lança para um novo circuito as imagens objetivas e subjetivas com o aparecimento do terceiro tipo de imagem transfiguradora das duas anteriores, a subjetiva indireta livre, tornando indissolúvel real e fabulação, realidade e ficção. O caso do filme *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961) – que pela primeira vez mostra um filme em que os participantes são solicitados durante meio e final da obra, antes da montagem concluída, a evidenciar suas perspectivas em relação ao processo e ao encaminhamento do resultado fílmico, convertendo o filme não como um modelo a se cristalizar e, sim, em virtualidade criadora.

Diante destes múltiplos elementos estéticos, a junção ou o encontro em determinado ponto destes conteúdos possibilitou o surgimento de variedade estilística, que, de acordo Teixeira (2010, p. 268), “desafiam as tentativas de unificá-los”, em vez de algum campo único de direcionamento e um pré-estabelecimento da criação documental. A partir daí, foram abertos novos panoramas que marcaram por muito tempo variadas cinematografias mundiais.

É a partir desse cenário, isto é, do documentário moderno e suas transformações, que emerge o documentário contemporâneo e, como terceira categoria do filme documental, relaciona-se fortemente com as transformações do aparato técnico. A cultura cibernético-informacional introduziu significativas mudanças no campo do documentário; primeiramente, o aparecimento dos aparelhos e das estéticas videográficas provocaram surpresa, e, logo depois, mesmo com o pouco tempo concedido para a assimilação da nova tecnologia, surgiu o aparato digital.

Essas transformações abriram vieses para a hibridização – mescla de linguagens –, movendo vastos materiais para a utilização e reutilização de variados componentes, que dialogam diretamente com a alteridade. Tal consistência heterogênea e mesclada do documentário contemporâneo pode referir-se para a questão de realidade que se perde, em meio à mídia infográfica, ao suporte digital e aos procedimentos de virtualização, componentes da atual época.

É importante lembrar que o diferencial para esta terceira categoria do documentário concentra-se na pós-produção, que desencadeia em enorme

deslocamento na cadeia produtiva do filme documental. Assim, a pós-produção é definida como “momento de passagem da visibilidade para a legibilidade da imagem” (TEIXEIRA, 2010, p. 284).

No próximo capítulo, discorrer-se-á sobre arte, com a finalidade de entender melhor os conceitos desta disciplina que perpassa a humanidade; para, depois, obter-se suporte teórico ao se traçar a relação entre documentário e arte na análise do filme proposto neste estudo.

## 2 DISCORRENDO SOBRE ARTE

Neste segundo capítulo, será discutido o conceito de arte, tendo em vista a visão de alguns teóricos de referência das ciências humanas, como Bosi (2000), Coli (2004), Marcuse (1977), entre outros. Também, é importante levantar uma discussão sobre a dimensão estética da arte, com a finalidade de demonstrar a relação do homem com a arte, desde tempos remotos. Assim, no terceiro capítulo, será realizada a análise do curta-metragem *Autonomia*, vendo as possíveis interconexões com o processo de produção artística deste documentário.

### 2.1 O que é arte?

Esta pergunta, sobre o que é arte, torna-se um desafio para qualquer pesquisador, tendo em vista que a definição de arte é estimulante, e que a possibilidade da existência de um conceito parece não haver uma definição unânime no campo acadêmico. Logo, ao se considerar o documentário como uma possibilidade de arte, dentre as múltiplas formas de desenvolvimento artístico, percebe-se a necessidade e a importância de definir o que de fato é arte.

Bosi (2000) afirma que, para alguém de nível cultural mediano, possivelmente a “arte lembra-lhe objetos consagrados pelo tempo, e que se dedicam a provocar sentimentos vários” (BOSI, 2000, p. 07).

Na visão de Coli (2004, p. 08), “a arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo”. Ou seja, a arte é vista como uma habilidade, um fazer humano, que desperta sentimento apreciativo.

Para o teórico Marcuse (1977, p.69), “a formação estética segue a lei do Belo”, isto é, a afirmação, a negação, a consolação e a tristeza são constituidoras da dialética do Belo. Dessa forma, as fontes da ideia da Beleza encontram-se, primeiramente, na “qualidade erótica do Belo” (MARCUSE, 1977, p. 69); pois, esse aspecto persiste ao longo de todas as mudanças de apreciação estética. Portanto, baseando-se no Belo como princípio do prazer, que “compreende os mais remotos processos primários, que lutam por obter prazer, mas entram em contradição com a realidade natural e humana” (CARLONI, 2010, p. 58), esse preceito revolta-se contra o predominante princípio da realidade de domínio que, ao invocar as imagens que

libertam contra a sujeição da morte e contra a vontade de viver, pode constituir como uma forma de se tornar independente na afirmação estética (MARCUSE, 1977).

A memória do instante de prazer é perpetuada pela manifestação da obra de arte, em que as imagens da libertação pertencem ao Belo. Isto faz com que a “lembrança desafiadora” seja mitigada e que o Belo torne-se “parte da catarse afirmativa, reconciliadora” (MARCUSE, 1977, p. 72). A partir da sublimação estética, da energia da libido que é “dirigida para a realização de outras atividades humanas cuja a finalidade é a produção de cultura” (CARLONI, 2010, p. 62), pode conter o “poder cognitivo e emancipatório desta sensualidade” (MARCUSE, 1977, pp. 72-73); manifestando, possivelmente, a autonomia da arte e o seu potencial político. Ou seja, a arte e o seu produto se sobressaem a partir da excelência estética, cujo poder de conhecimento é inerente a essa atividade.

Desse modo, a obra de arte deve ser pensada quanto à objetividade, que tange à condição material do ser; e o efeito psicológico, consequência da percepção, sentido e apreciação do receptor diante o objeto artístico. Tais condições ainda perpassam e são subjugadas pela época em que o homem se encontra, e considerando o tempo atual, a mentalidade da sociedade, que nasceu e cresceu em pleno processo de industrialização, tende a ficar presa em “engrenagens dessa máquina [...] que é o consumo, no caso o mercado crescente de bens simbólicos” (BOSI, 2000, p. 7).

Esta situação é também abordada por Fischer (1987). O teórico critica enfaticamente a relação entre arte e capitalismo, pois este sistema econômico e social ao transformar tudo em mercadoria, configurou a arte também em mercadoria e o artista foi relegado ao mero papel de um fabricante de mercadorias. A obra de arte e, conseqüentemente, o homem, além de serem direcionados a uma crescente alienação, niilismo, desumanização e fragmentação da realidade social e de si mesmo, foram, com o transcorrer dos períodos, ainda mais submetidos às leis da competição, e, paralelamente, pode-se dizer, às leis de mercado, que envolvem o consumo. Porém, paradoxalmente, “ao mesmo tempo em que o capitalismo era basicamente hostil à arte, favorecia o seu desenvolvimento, ensejando a produção de grande quantidade de trabalhos multifacetados, expressivos e originais” (FISCHER, 1987, p. 61).

Através do ponto de vista marxista, Marcuse (1977) também contribui com esta perspectiva na teorização sobre a arte, ou seja, discutir o fenômeno artístico a

partir da visão marxista. Porém, o teórico critica o posicionamento ortodoxo da estética marxista, pois descreve “o potencial político da arte na própria arte, na forma estética em si”; defendendo, outrossim, que “a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais existentes” (MARCUSE, 1977, p. 11).

Assim, a arte pode contrapor-se a estas relações e, concomitantemente, transcendê-las. Neste sentido, a arte tem potencial em tornar-se “revolucionária em muitos sentidos” (MARCUSE, 1977, p. 12), tanto em um aspecto restrito, como por exemplo, na “mudança radical no estilo e na técnica”, quanto na própria qualidade da obra ao romper “com a realidade social mistificada (e petrificada) e abrindo os horizontes da mudança (libertação)” (MARCUSE, 1977, p. 13).

Esta tese implica na dura afirmação de que “a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para ‘a revolução’” (MARCUSE, 1977, p. 14). Em outras palavras, e seguindo a teoria marcusiana, a literatura pode ser revolucionária, quando o potencial político da arte se baseia na sua dimensão estética. Isso, na análise de Marcuse (1977), quer dizer que: quanto mais a obra de arte for voltada para o campo do imediatismo, menor será seu poder de distanciamento e, por conseguinte, reduzirá mais “os objetivos radicais e transcendentais de mudança” (MARCUSE, 1977, p. 14). Ou melhor: quanto menos transcendente, menos arte.

Mesmo com este cenário que coloca a arte como função de mercadoria e seu uso social atrelado ao desejo e consumo, ainda é preciso refletir sobre a essência da arte como importante atividade para o ser humano. Isto porque a produção da arte é consequente efeito psicológico no receptor, e vai além desses processos, o que não esgota, de maneira absoluta, o seu sentido. Assim, é possível “sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmo” (BOSI, 2000, p. 8).

## **2.2 Reflexão estética na arte**

Quando se estuda este tema desde a pré-história, é possível perceber que o homem se relaciona com a arte, realizando-a como prática, o que pode comprovar o quão antiga é sua existência social. A arte, para Fischer (1987, p. 21), “é uma atividade característica do homem”, podendo ser um aspecto do trabalho, ou seja, a “arte é [...] uma forma de trabalho” (FISCHER, 1987, p. 21), já que condiciona a

matéria-prima proveniente da natureza, transformando-a de acordo com o desejo humano. Então, neste parâmetro de trabalho, o homem produz, utiliza, expressa, conhece, domina e desenvolve o produto artístico.

A arte, de acordo Fischer (1987), originalmente foi magia, já que auxiliou de forma mágica o domínio de um inexplorado mundo real. Aos poucos, a função mágica da arte foi concedendo espaço para a função de compreensão das relações sociais, cooperando com a abertura da mente humana, localizada em sociedades que se tornavam fechadas, e auxiliando ainda o reconhecimento e transformação da realidade social pelo homem. Mesmo com função de magia ou de esclarecimento, a “arte jamais é uma mera descrição clínica do real” (FISCHER, 1987, p. 19). Sua função se refere toda vez ao homem total, concede capacidade ao ‘eu’ para a identificação com a vida de outros e também possibilita que o indivíduo incorpore a si mesmo algo que ele não é, mas pode vir a ser. Então, a arte, devido sua magia inerente, é necessária a fim de que “o homem se torne capaz de conhecer o mundo” (FISCHER, 1987, p. 20).

Para refletir sobre o caráter estético presente no processo artístico, Bosi (2000) apresenta três momentos fundamentais propostos pelo italiano Luigi Pareyson que podem interligar-se, ao mesmo tempo, e são evidenciados: “o fazer, o conhecer e o exprimir” (BOSI, 2000, p. 08). Estas dimensões constituíram como objeto de duradoura tradição teórica e crítica e suas formulações iniciais deparam-se no pensamento grego.

Quando Fischer (1987) se propõe a nortear as origens da arte, com base no materialismo histórico-dialético, apresenta-se no primeiro período, momento em que o homem se desenvolvia, coletivamente, e que a maior arma para auxiliar no combate contra as forças naturais desconhecidas foi a arte. Sua constituição inicial é marcada pela magia ao compor, juntamente com a religião, uma única existência.

Já, no segundo momento, que é marcado pela divisão do trabalho, divisão em classes e posterior discrepância social, a arte adquiriu a forma de uma das principais condições de apreensão humana da natureza social. Além disso, a arte manifestou como meio para indicar a possibilidade do que realmente era a realidade, a maneira de enfrentamento e o triunfo sobre a solidão do indivíduo, pois é um elo entre este ser e os demais, lugar onde todos interagem.

Numa visão de que a arte pela arte pode expressar “uma verdade, uma experiência, uma necessidade” (MARCUSE, 1977, p. 15), que são ingredientes da

revolução, o teórico acima realça como fundamental o reexame crítico da concepção básica da estética marxista, que trata a “arte como ideologia” e enfatiza o “caráter de classe da arte” (MARCUSE, 1977, p. 15). O autor acredita que as formulações de Marx e Engels se tornaram uma esquematização rígida para o fazer artístico e que, conseqüentemente, resultou em problemas para a estética, já que “o materialismo histórico não dá conta do papel da subjetividade, adquire a aparência do materialismo vulgar” (MARCUSE, 1977, p. 17). Portanto, que se diga de passagem, a ideologia está caminhando para se tornar uma simples ideologia.

Na teoria de Fischer (1987), em que a época atual é posta em conflito à burguesia, o autor afirma que “a arte tende a se divorciar das ideias sociais, tende a encorajar um egoísmo impotente e a transformar a realidade num falso mito, encobrendo-a com uma embriaguez ritualizada” (FISCHER, 1987, p. 248). Portanto, o que se pode perceber é a tendência da arte em ser utilizada como simples instrumento para divertimento, publicidade e consumo.

Esta tendência em desvalorizar a subjetividade ao se intensificar a interpretação desta como noção da burguesia é mencionada por Marcuse (1977), o qual questiona essa ideia, pois foi esta ‘evasão da realidade’ que permitia e permitiu a “*invalidação* dos principais valores burgueses, nomeadamente, desviando o foco da realização e do motivo do lucro para o dos recursos íntimos do ser humano: a paixão, a imaginação, a consciência” (MARCUSE, 1977, p. 18).

Por isso, mesmo que a história individual e a existência social sejam aspectos distintos, sobressai a luta para que a subjetividade seja libertada, uma vez que ela é inerente à vida do indivíduo, e “é a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo” (REVEL, 2005, p. 85). Portanto, a realidade existente é sublimada sob a lei da forma estética, posto que

o conteúdo imediato é estilizado, os ‘dados’ são reformulados e reordenados de acordo com as exigências da forma de arte, a qual requer que mesmo a representação da morte e da destruição invoque a necessidade de esperança (MARCUSE, 1977, p. 20) .

Ainda Marcuse (1977), esclarece que, com a transcendência da realidade imediata, é possível destruir a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abrir caminho para uma nova dimensão da experiência, que é o renascer da própria subjetividade rebelde, a partir da arte.

Diante deste impasse, a arte, quando engajada, tem função, segundo Fischer (1987), de mostrar o mecanismo de aprisionamento que a realidade social se situa. Por ser a arte comprometida com o seu tempo, ela representa a sociedade de acordo com as ideias e anseios, as necessidades e as esperanças de uma determinada localização histórica particular. Concomitantemente, a arte vai além dessa limitação e, situada em sua época histórica, realiza, ao mesmo tempo, “momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento” (FISCHER, 1987, p. 17). Pode-se dizer que a arte tem poder de se priorizar sobre o momento histórico e atrair permanente fascínio; mas, também, segundo Marcuse (1977) a arte pode transcender o tempo.

Elucidando este ponto, Marcuse (1977) afirma que mesmo que a arte hipoteticamente não possa mudar o mundo, ela “pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (MARCUSE, 1977, pp. 42-43). Porém, esta tese pode se tornar contrária, caso “a tensão entre a arte e a práxis radical diminuir de modo que a arte perca a sua própria dimensão de transformação” (MARCUSE, 1977, p. 45). Ou seja, caso as forças antagônicas da arte e da práxis se harmonizem, isto pode obscurecer as diferenças de qualidade entre o que é novo e o que é velho, como se o mundo se mostrasse como uma contínua mudança, como se a ficção se conformasse com a realidade. Neste sentido, é importante lembrar que o “objetivo não é o mundo dominado, mas o mundo libertado” (MARCUSE, 1977, p. 45).

Por causa da situação impossível de algum eterno equilíbrio entre o homem e a realidade que o circunda, Fischer (1987) acredita que a arte é fundamental tanto no presente e no passado quanto no futuro. Assim, a arte tem função de compensar a realidade para que o mundo se apresente harmônico.

É aspecto integrante da natureza humana querer ser mais do que seus limites, o desejo de ser pleno. Ao se relacionar com a arte, o homem anseia em unir os limites de seu ‘eu’ com uma existência humana coletiva e de fazer social a própria individualidade. Por isso, a “arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 1987, p. 13).

Para que ocorra a transformação estética, faz-se necessário a reestruturação da linguagem, da percepção e do entendimento e, assim, a essência da realidade pode ser revelada na sua aparência, evidenciando as ações contidas do homem e

da natureza. Isso quer dizer, na percepção de Marcuse (1977), que a obra de arte representa, assim, a realidade, ao mesmo tempo em que a denuncia. E ele ainda considera que obra de arte é autêntica e/ou verdadeira “não pelo seu conteúdo (i. e., a representação ‘correta’ das condições sociais), não pela ‘pureza’ da sua forma, mas pelo conteúdo tornado forma” (MARCUSE, 1977, p. 21).

Fischer (1987) também apresenta algumas características estéticas que são inerentes à arte: a tensão e a contradição dialética, já que o fazer artístico não precisa somente originar de uma profunda experiência da realidade, visto que também necessita ser construído e ganhar forma por meio da materialidade. A partir deste aspecto, o livre resultado da obra artística é manifestado.

Para que a obra de arte seja manifestada, é preciso levar em consideração que o trabalho realizado pelo artista é “um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante” (FISCHER, 1987, p. 14). Desse modo, quando se acredita que o fazer artístico ocorre por algum tipo de possessão alucinante das emoções, essa maneira de observar o trabalho do artista é considerada fetichista; mas, nem por isso, se desconsidera as emoções.

O domínio, o controle e a transformação da experiência em memória, da memória em expressão, do conteúdo expressivo em forma são procedimentos necessários para que alguém consiga ser artista. Fisher (1987) ressalta, sobre a realização do produto artístico, que:

a emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte (FISCHER, 1987, p. 14).

Em relação à razão de ser da arte, ou seja, sua motivação, é preciso perceber que ela se modifica, não permanece a mesma por completo. Numa sociedade, permeada pela luta de classes, a função atual da arte pode diferir da função original da arte – ser engajada, mostrar o mecanismo de aprisionamento que a realidade social se situa – em várias características.

Além disso, há uma afirmação categórica que evidencia a autonomia da arte: “as coisas têm de mudar” (MARCUSE, 1977, p. 25). Mesmo assim, a arte impregna-se de pessimismo, com certa frequência, interliga-se com a comédia, pois serve

“para advertir contra a ‘consciência feliz’ da práxis radical: como se tudo o que a arte invoca e denuncia pudesse resolver através da luta de classes” (MARCUSE, 1977, p. 26).

Segundo Marcuse (1977), uma humanidade concreta e universal é visionada pela arte que “não pode ser personificada por uma classe particular, nem mesmo pelo proletariado, a “classe universal” de Marx” (MARCUSE, 1977, p. 28). Isto porque

o caráter progressista da arte, a sua contribuição para a luta pela libertação não se pode medir a partir das origens do artista nem pelo horizonte ideológico da sua classe. Tão pouco pode ser determinado pela presença (ou ausência) da classe oprimida nas suas obras. Os critérios do caráter progressista da arte são dados apenas na própria obra como um todo: no que diz e no modo como diz (MARCUSE, 1977, p. 30).

Considerando a maior presença de uma das funções da arte em determinado momento, o estágio alcançado pela sociedade é posto em evidência. Dessa maneira, pode haver predomínio da sugestão mágica, em outro momento da racionalidade, do esclarecimento; outras vezes a intuição, o onírico se fará mais forte, depois pode ser a vontade de aumentar a percepção.

Quanto ao aspecto da arte como conhecimento, Bosi (2000) esclarece que o produto artístico se estabelece profundamente a partir do “que se convencionou chamar ‘realidade’ (natural, psíquica, histórica) e este vínculo entre arte e realidade é, à sua maneira, cognitivo” (BOSI, 2000, p. 27). Dessa forma, a ideia de arte como efeito perceptivo que faz analogia de certos perfis da experiência foi aberta pelo conceito de mimese.

A mimese estabelece, assim, “vínculo estreito de tradição e normatividade (o que já foi bem realizado aplica-se às obras futuras)” (BOSI, 2000, p. 30). Contudo, ao se conviver com o “saber sensível” e a “idealização formal” (BOSI, 2000, p. 31) é alterada a noção de mimese, pois aflora outro aspecto: a estilização, que é a representação de um conteúdo transformado em estilo.

Esse ato de estilizar o mundo pela arte não é feita de maneira idêntica em todas as épocas e para todos os povos. Para tanto, é citada a existência de “uma corrente da historiografia moderna, cujos nomes centrais são Wölfflin, Riegl, Worringer e Panofsky, que nega por inadequadas todas as soluções conceituais que reduzem a arte à esfera da pura imitação” (BOSI, 2000, p. 31).

A partir do pensamento estético moderno, compreendido desde o Romantismo aos dias atuais, houve a descoberta de um princípio formal básico nas grandes obras de arte chamada de imaginação construtiva. Portanto, “o trabalho do artista se desenvolve, ao mesmo tempo, no plano do conhecimento do mundo (ainda a mimese) e no plano da construção original de um outro mundo (a obra)” (BOSI, 2000, p. 36).

Conforme afirma Bosi (2000, p. 41), “a arte é manifestada pela percepção aguda das estruturas, mas que não dispensa o calor das sensações”. Pode-se inferir a partir disso que:

o trabalho estético é uma invenção de figuras; e o fato de nestas predominarem ora traços ora manchas não significa opção exclusivista entre duas correntes históricas inconciliáveis, mas resulta de atos perceptivos diferenciados cuja matriz se deverá sondar na relação entre o olho (físico-mental) do artista e o que se convencionou chamar a sua realidade (BOSI, 2000, p. 41).

Quando se introduz o caráter histórico-formal para analisar a arte, há entre os modos de compor e os períodos culturais uma relação significativa. Assim, compreende-se a primeira constatação dos estudos de Panofsky sobre a perspectiva na arte: “o olho imóvel e centralizador do artista não é eterno, ele é um olhar histórico” (BOSI, 2000, p. 43), ao se constituir no corpo de uma cultura antropocêntrica. Ou seja, segundo Bosi (2000, p. 43), “para valores diversos, perspectivas diversas”.

Dessa maneira, quando se faz referências a visões de mundo, espírito da época e/ou ideologias de classe e de grupo, todos eles são “universos de valores, complexos superestruturais que se fazem presentes e ativos na hora da criação artística” (BOSI, 2000, p. 43). Por isso, quando se realiza uma leitura contextualista de arte, o pressuposto, de modo geral, é “de que nenhum período da História é vazio: cada época é qualificada, rica de conteúdos próprios, constituída de sistemas de significação, universos de valores que a distinguem das outras épocas” (BOSI, 2000, p. 44).

Pelo encontro interligado entre forma, estética, autonomia e verdade, declara Marcuse (1977, p. 22) que “a arte está comprometida numa emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão em todas as esferas da subjetividade e da objetividade”. Por ser o universo da arte regido por outro princípio de realidade, o de alienação, ela pode cumprir uma função de comunicar verdades que, em outras

linguagens, não são comunicáveis (MARCUSE, 1977). Ao se interconectar entre a afirmação e a denúncia de uma existência real, entre a ideologia e a verdade, uma obra artística pode pertencer “à verdadeira estrutura da arte” (MARCUSE, 1977, p. 23).

Por desafiar o monopólio da realidade que estabelece o que é real, a arte cria um mundo fictício que, todavia, é “mais real que a própria realidade” (LOWENTHAL *apud* MARCUSE, 1977, p. 33). Quando se atribui as qualidades não conformistas e autônomas da arte à forma estética, a arte desobscurece a realidade por meio de sua própria linguagem, “uma dimensão que não se pode coordenar com o processo social de produção” (MARCUSE, 1977, p. 33).

Em se tratando do aspecto de arte como construção, Bosi (2000) oferece alguns elementos paralelos para reflexão, em que “qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística” (BOSI, 2000, p. 13). Assim, é recorrido o exemplo de Platão que considerava artístico “tanto o músico encordoando a sua lira quanto o político manejando os cordéis do poder” (BOSI, 2000, p. 13).

Outro ponto posto em evidência é a relação da arte e a produção do artista, o que pressupõe trabalho. Esta manifestação, intitulada pelos gregos de *techné*, era o “modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos nossos dias” (BOSI, 2000, p. 13). Porém, devido ao sentido econômico-social concedido às artes, havia uma distinção durante o Império Romano entre arte e artesanato, em que:

as artes *liberales* eram exercidas por homens livres; já os ofícios, artes, *serviles*, relegavam-se a gente de condição humilde. E os termos *artista* e *artífice* (de *artifex*: o que faz a arte) mantêm hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e o trabalho manual (BOSI, 2000, p. 14).

Considerando a concepção tecnopoética de arte, Bosi (2000) interpreta que alguns autores a vinculam com as tendências imaginativas e de jogo humanas, em outras palavras ao ato lúdico do homem. Tal conceito da arte como jogo foi idealizada na obra *Crítica do juízo* (KANT *apud* BOSI, 2000). Assim, para o teórico acima, o prazer estético que anima o jogo da criação é, para Kant, puramente subjetivo, pois se exerce com representações e não com a realidade do objeto. Outra questão neste jogo é a de que “na arte a liberdade de formar atenderia a leis

de necessidade interna; leis adequadas ao cumprimento de um objetivo universal: no caso da arte, a Beleza, ou Harmonia” (BOSI, 2000, p. 15).

Com isso, o jogo estético se proporia a resolver a contradição entre a liberdade de criação e sua vontade interior para o juízo estético, que coordena a produção artística e visa o equilíbrio das formas. Contudo, a “liberdade exige e cria uma norma interna”, ou seja, “o fazer do artista é tal que, enquanto opera, inventa o que deve fazer e o modo de fazê-lo” (BOSI, 2000, p. 16).

Devido às possibilidades técnicas oferecidas pela liberdade artística, constrói-se a noção de *bricolage*, ou seja, da “concepção da arte como jogo e recombinação dos dados perceptivos” (BOSI, 2000, p. 17), a partir da comparação entre o pensamento artístico ao pensamento selvagem, uma vez que a arte é percebida “como jogo e recombinação dos dados perceptivos” (BOSI, 2000, p. 17). Por isso, as informações oriundas da arte seriam distintas das que são propriamente naturais, pois elas se configuram em culturais. Isto é, a arte se realiza com signos; suscitando, assim, o objeto estético.

A partir do núcleo normativo da antiga Retórica, que se originou para atender as necessidades práticas de instruir o orador nas artes de comover e persuadir, surgiram os gêneros de acordo as suas especificidades e regras próprias. A eles eram atribuídos as convenções de estilo, o qual a tradição aprovou e fixou, e tinham “suas finalidades e regras próprias, os seus temas e motivos específicos e os seus modos de dizer correspondentes” (BOSI, 2000, p. 20).

Sobre a questão do estilo na arte, uma linha de repetidores conhecida por epígonos apareciam no período final de grande parte dos grandes estilos conhecidos. Como elenca o autor acima, produzir algo por repetição do “que já deu certo é, evidentemente, uma das tendências mais fortes dos seres vivos”, e diferentemente do artista, o “artífice vive da aplicação de regras ou receitas bem logradas nas quais a variação é mínima e a constante é máxima” (BOSI, 2000, p. 23). Contudo, a concepção da arte, ao trazer em si um dinamismo expressivo, vai além do artesanato e da indústria mecânica.

Ao aprofundar-se o pensamento sobre este assunto em específico, “começam a distinguir-ser com clareza os *recursos instrumentais* (comuns à arte e ao artesanato) e a *forma significante*, cada vez mais individualizada, própria da arte” (BOSI, 2000, p. 24). Quando se põe o testemunho de grandes inventores, tanto os antigos quanto os modernos, pode se evidenciar que “a *práxis estética* é mais rica

do que a habilidade retórica: ela aciona potências lúdicas, críticas e, em última instância, existenciais” (BOSI, 2000, p. 25).

Considerando o conceito de expressão, é importante percebê-la como “intimamente ligada a um nexos que se pressupõe existir entre uma fonte de energia e um signo que a veicula ou encerra [...] que se exprime e uma forma que a exprime” (BOSI, 2000, p. 50). Em outras palavras, pode-se dizer que, quando se pensa a arte como expressão, é preciso entender que o corpo é animado. Portanto, ao se falar de expressão artística é preciso também que se atente para a “fenomenologia do corpo” (BOSI, 2000, p. 50).

Todavia, o fenômeno expressivo possui uma análise diferencial para que se ultrapassem determinadas posições de puro intimismo e as de derivação da forma poética a partir das sensações e sentimentos do poeta. Desse modo, um “grito de dor pela morte de um ser amado e uma oração fúnebre recitada em sua memória não são formas expressivas da mesma qualidade” (BOSI, 2000, p. 51). Quando se há expressão direta, imediata, como no primeiro caso, pode-se dizer que se trata de “*projeção ou efusão emocional*” (BOSI, 2000, p. 51). Porém, como o exemplo segundo, quando a expressão é movida pela “escrita de frases nas quais um determinado ponto de vista compõe as imagens e a sintaxe: a expressão obtida será *simbólica*” (BOSI, 2000, p. 52).

Através da dinâmica relação estabelecida entre forças e formas na obra artística que nasce o ato expressivo no interior desse movimento. Sendo assim, a “energia persegue formas que a liberem e, ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem” (BOSI, 2000, p. 56). Por isso, explica o autor, que o “empenho expressivo é capaz de desentranhar do tema variações que irisam a atmosfera tonal dominante” (BOSI, 2000, p. 60).

Partindo da teoria kandinskyana, em que “todos os procedimentos são sagrados desde que satisfaçam a uma necessidade interior” (BOSI, 2000, p. 65), é importante interpretar, de forma sensível, que “a vontade de estilo busca apanhar a identidade profunda dos seres, mas é um rosto ferido de morte que ela nos devolve, sejam místicos ou políticos os seus horizontes de redenção” (BOSI, 2000, p. 66). Com efeito, isto quer dizer que tudo é tocado pela poética da expressão ou se desfigura ou se transfigura, porque a arte em si mesma não é vida, mas uma forma de manifestar a profunda essência da vida e, conseqüentemente, dos seres e suas percepções, sensações e sentimentos, no qual a realidade se constitui.

Desse modo, e em conformidade com Marcuse (1977), infere-se de maneira sensata e esperançosa que,

enquanto a arte preservar, com a promessa de felicidade, a memória dos objetivos inatingidos, pode entrar, como uma “ideia reguladora”, na luta desesperada pela transformação do mundo. Contra todo o feiticismo das forças produtivas, contra a escravidão contínua dos indivíduos pelas condições objetivas (que continuam a ser as do domínio), a arte representa o objetivo derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo (MARCUSE, 1977, p. 75).

Embora exista a declaração em tese de que já é chegada a hora de mudar o mundo, a “arte declara o seu *caveat*” (MARCUSE, 1977, p. 74); ou seja, a arte emite a mensagem de advertência, de aviso. Logo, ao mesmo tempo em que a arte manifesta, comprovadamente, a necessidade de libertação, ela “também atesta os seus limites” (MARCUSE, 1977, p. 74).

Pode-se inferir, diante do exposto, que a discussão sobre a dimensão estética na arte está correlacionada com a história que, por sua vez, é vista como processo de produção de sentidos, cuja noção em Arte só pode progredir e desenvolver, se remetida à perspectiva de transcendência. Portanto, a sua função compreende as relações sociais, cooperando com o reconhecimento e com a transformação da realidade social pelo homem.

### 3 PELAS TRAMAS DE BELÉM JÚNIOR: POSSÍVEIS INTERSECÇÕES NO CAMPO ARTÍSTICO

No capítulo 01 (um), destacou-se o contexto histórico do primeiro cinema, do documentário brasileiro e suas categorias, numa tentativa de situar os seus pressupostos teóricos para a análise fílmica, bem como sua possível contribuição para as narrativas produzidas no gênero documentário. Já, no capítulo 02 (dois), apresentou-se uma definição de arte e sua reflexão estética, com o intuito de levantar uma discussão sobre a dimensão estética da arte e com a finalidade de demonstrar a relação do homem com a arte.

Aqui, no capítulo 03 (três), descreve-se a compreensão sobre o filme *Autonomia* (BELÉM JR., 2006), numa relação entre o documentário e a arte, dentro da análise do *corpus* coletado, com a finalidade de apontar os possíveis aspectos de interconexões do documentário no campo artístico, a partir do conceito de arte estudado anteriormente.

#### 3.1 Análise descritiva do documentário *Autonomia*

O filme *Autonomia* (BELÉM JR., 2006) configura-se no gênero documentário, cuja obra intelectual foi realizada, em 2006, pelo cineasta e psiquiatra goiano Lourival Belém Jr. O local escolhido para a captação de cenas foi o município de Goiânia, situado no estado de Goiás, região Centro-Oeste do Brasil.

No tocante ao formato da película, configura-se em Beta (GOSCIOLA, 2010) que é um tipo analógico de gravação em fita. O filme é colorido e possui duração de 26 (vinte e seis) minutos. Deste modo, o documentário *Autonomia* (BELÉM JR., 2006) se encontra pertencente à categoria de filmes com pequena duração conhecida por curta-metragem, pois está na compreensão estabelecida pelo conceito de “filme com duração de até 30 (trinta) minutos, de intenção estética, informativa, educacional ou publicitária”, conforme Houaiss (2001, p. 206).

Cabe, aqui, descrever, mesmo de forma sucinta, o documentário para situar melhor o leitor sobre o *corpus* que será analisado. Trata-se de um documentário experimental sobre a luta de educadores, loucos e trabalhadores informais pela autodeterminação e pelo direito à vida. O enredo do curta se baseia na narração

factual dos próprios participantes nos eventos que vivenciam; promovendo, assim, a reflexão a cerca deles próprios e do ambiente em que eles transitam através daquilo que se é dito e/ou não dito. O documentário registra, portanto, a história de dificuldades de educadores, de homens e mulheres considerados psicologicamente e socialmente loucos, além de trabalhadores informais. A partir de suas singularidades, transparece um ponto comum a todos eles, que é o engajamento íntimo e social de busca pela autodeterminação e também pelo direito à vida.

Nesse caso, o documentário *Autonomia* (BELÉM JR., 2006) tem como caráter por essência o modo poético, que é estudado a partir das classificações de Nichols (2005) à cerca da película documental, e também estabelece proximidade com o cinema experimental, pessoal ou de vanguarda. Neste sentido, conforme se caracteriza o modo poético no documentário, pode-se perceber como caráter distintivo estabelecido pelo respectivo teórico as justaposições visuais, as qualidades de ritmos temporais, as passagens descritivas, a organização formal, a representação fragmentada e ambígua da realidade, o estado de ânimo, o tom e o afeto.

Mediante o exposto, percebe-se que pelo formato, pela duração, pelo gênero, e pela intenção do documentário é um tipo de produção audiovisual que não procura expor ações persuasivas ou demonstrações de conhecimento, tornando a obra em determinados pontos como abstrata e sem especificidade aparente. Estas particularidades tendem a evidenciar “as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (NICHOLS, 2005, p. 141).

Sobre a atividade teórica do cinema vale ressaltar que, antes mesmo da análise fílmica propriamente mencionada, “não existe uma teoria unificada para nenhum deles” (AUMONT, 2004, p. 14). Tanto o modo teórico quanto o analítico de um filme têm em comum “uma maneira de explicar, racionalizando os fenômenos observados nos filmes; [...] é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais explicativa” (AUMONT, 2004, p. 14).

Portanto, partindo desse princípio de Aumont (2004), é relevante observar que em análise fílmica o modo teórico e o analítico têm um estilo específico de interpretar, de esclarecer os elementos detectados na película. É o trabalho que tentar-se-á no subtópico a seguir.

### 3.2 Análise fílmica *Autonomia*

Para tecer a análise fílmica que será realizada, neste capítulo, leva-se em consideração a análise de conteúdo e a análise da imagem e do som. Portanto, tenta-se concatenar a teoria estudada no capítulo anterior, com o intuito de associar teoria e prática nos estudos de filmes do tipo documentário, pelo reconhecimento de que a teoria auxilia a conhecer a realidade histórica, social e política na qual este tema está inserido, e para qual deseja transformação.

O documentário *Autonomia* (BELÉM JR., 2006) se inicia com a legenda de um trecho do livro *Pedagogia da Autonomia*, de autoria de Paulo Freire (1997):

Gosto de ser homem, de ser gente, porque sei que a minha passagem pelo mundo não é predeterminada, preestabelecida. Que o meu “destino” não é um dado, mas algo que precisa ser feito e de cuja responsabilidade não posso me eximir. Gosto de ser gente porque a História em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidades e não de determinismo.

Nesse fragmento, o autor deixa claro no seu enunciado o tom de subjetividade, na ótica do cineasta Lourival Belém Júnior, tendendo querer perpassar durante a película: o prazer em ser humano, a vida como responsabilidade individual, o destino a partir do que é necessário a ser feito e a possibilidade de com o(s) outro(s) interagir e ser construído pelas relações sociais, e não pelo determinismo.

Embora a subjetividade seja “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo” (REVEL, 2005, p. 85), ela sobressai à luta para que seja libertada. Ou seja, a voz do documentarista foi, desta forma, posta em evidência, e nota-se um caráter estético que o documentário pode adquirir por ser um ato de expressão e criação, já que “a voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva” (NICHOLS, 2005, p. 73). Além disso, “transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme” (NICHOLS, 2005, p. 76).

Assim, é possível perceber na voz de Belém Jr. (2006), ao apresentar o seu produto: *Autonomia*, uma preocupação em romper “com a realidade social mistificada (e petrificada), abrindo os horizontes da mudança (libertação)” (MARCUSE, 1977, p. 13). Neste sentido, a arte, ao exercer um papel revolucionário,

proporciona uma representação de mudança na compreensão e percepção da sociedade. Isto é evidenciado no apelo dos professores, dos loucos e dos trabalhadores informais, numa tentativa questionadora da própria realidade, em busca da autonomia, de mudança, de libertação social.

Se a voz do documentarista é uma forma de expressão, através da dinâmica relação estabelecida, é entre forças e formas na obra artística, que nasce o ato expressivo no interior desse movimento. Sendo assim, a “energia persegue formas que a liberem e, ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem” (BOSI, 2000, p. 56). Por isso, explica o autor, que o “empenho expressivo é capaz de desentranhar do tema variações que irisam a atmosfera tonal dominante” (BOSI, 2000, p. 60). Isto é, pelo modo de o documentário “Autonomia” ter a direção e argumentação de Belém Júnior, mais a parceria de outros integrantes nesta produção, foi que este vídeo resultou em um caráter de expressão também subjetivo, fazendo com que o documentário fosse modulado com esta determinada intenção e não outra, o que, possivelmente, mudaria, se fosse formulado por outro cineasta e/ou grupo de profissionais audiovisuais.

A partir deste ponto, a análise fílmica será dividida em sequências, estratégia utilizada para melhor entendimento das etapas do documentário, já que o autor da película retrata vários temas em um só produto: educação, loucura e trabalho informal.

De início, as primeiras cenas são de uma feira e seus integrantes em um bairro de Goiânia não especificado. O *camera-man*, que é a pessoa que filma o vídeo, não faz interferência durante a filmagem, o que possibilita a interação mais natural dos filmados ou atores sociais. Mas como assinala Nichols (2005): “o ato de filmar altera a realidade que pretende representar” (NICHOLS, 2005, p. 31).

O áudio natural foi mantido, mas percebe-se outro som estranho às filmagens durante as cenas, que é o barulho sugestivo de um relógio. Tal efeito foi propositalmente fabricado pelo responsável da trilha sonora, o que demonstra uma preocupação formal e estética, no qual o conteúdo do documentário nos é transmitido. Também, a utilização da mistura de sons dos espaços filmados pressupõe uma linha tênue entre o convencional aceito pela sociedade com a loucura – o corre-corre e o estresse do dia-a-dia.

Sem que qualquer correlação seja previamente estabelecida entre uma cena e outra, a montagem sugere, visualmente, que as diferentes pessoas estão ligadas

entre si, não pela história que contam, mas pelo ambiente que vivenciam, cujo espaço é visto como um espaço de intersecções, de relações, de contradições, de confrontos e de conflitos e, neste caso, evidencia-se a loucura cotidiana que suscita no indivíduo o desajuste social.

Isso implica que “o fazer do artista é tal que, enquanto opera, inventa o que deve fazer e o modo de fazê-lo” (BOSI, 2000, p. 16). A escolha inicial em não interagir com os filmados, a manipulação do áudio e a montagem são exemplos de um fazer preocupado com a forma do documentário. Ainda, sobre o fazer do artista, em uma das cenas o autor aparece para orientar um *camera-man*, demonstrando uma função da metalinguagem, isto é, um tipo de linguagem utilizada para fazer referência dela própria. Com isso, o jogo estético propõe em resolver a contradição entre a vontade interior para o juízo estético, que coordena a produção artística, visando o equilíbrio das formas, e a liberdade de criação, que possibilita novas formas de agir, interagir e construir um experimento na linguagem audiovisual.

Na segunda sequência, tem-se uma reunião promovida, em prol de pessoas consideradas, psiquiatricamente, loucas. Vê-se a dificuldade em constituir a mesa para debates, apesar do esforço em realizar o evento. Opta-se pelo plano geral, evidenciando certo tumulto, e o plano americano, quando se deseja detalhar o falante em cena e/ou entrevistado.

Se o documentário em questão conseguiu evidenciar o conflito, entre a ação dos seus agentes, destacando seus principais envolvidos, através dos planos americanos e direcionando o olhar do espectador para determinado recorte; sugere-se, portanto, que se trata de um recurso estilístico, que tal como a obra de arte, “representa assim a realidade, ao mesmo tempo em que a denuncia” (MARCUSE, 1977, p. 21).

De supetão, a terceira sequência começa com um homem tocando, de improviso, usando como instrumento musical enxadas. Depois, aparece um jardineiro solitário em segundo plano, na Praça do Relógio, em Goiânia, ao som da trilha sonora inicial do documentário, que sugere o som de um relógio. As cenas não possuem interligação aparente entre si, mas, ao se verem juntas, subentende nova interpretação de sentidos ao filme, possibilitando o seguinte questionamento: até que ponto o próprio documentário *Autonomia* apresenta mecanismos ‘autônomos’ de representação da realidade?

Estas justaposições dão ao vídeo seu aspecto experimental. E por ser o universo da arte regido por outro princípio de realidade, o de alienação, ela pode cumprir uma função cognitiva. Neste sentido, a arte comunica “verdades não comunicáveis noutra linguagem” (MARCUSE, 1977, p. 22). Então, o experimento visual do vídeo comunica outras possibilidades de entendimento, que vão além da lógica informativa que coordena a organização do documentário, cabendo a associação das imagens não verbais e independentes entre si, com o significado de autonomia proposto desde o início pelo vídeo, conforme a subjetividade do espectador.

Na cena seguinte, vê-se um feirante de 54 (cinquenta e quatro) anos explicando o porquê de ser um trabalhador autônomo: a dificuldade em encontrar um emprego devido à idade. Em outra cena, vê-se um debate de professores universitários em busca de autonomia e citam como problema para este intento a dependência do capital estrangeiro, o que acarretou no dilema da cobrança de mensalidade nas universidades públicas argentinas. Todas estas cenas foram filmadas em plano americano, o que acarreta maior foco no ator social. Nota-se que as ações tanto do trabalhador autônomo quanto dos professores se assemelham com a busca por autonomia dos pacientes em estado de loucura, haja vista que são atores sociais insatisfeitos com o proposto pelas regras e preceitos do sistema capitalista.

Por último, têm-se a cena de um feirante, montando sua barraca em meio à chuva, com a trilha sonora do relógio, mais um som em *off* da voz do professor, já que este não aparece em cena e expõe mais exemplos de buscas por autonomia na América Latina. Ao mesmo tempo em que os personagens se identificam, eles se contrastam, pois a imagem elucida um ser que está excluído da sociedade, ou seja, marginalizado, que é o trabalhador autônomo. Simultaneamente, há uma voz em *off* do professor que conclama por mudanças sociais: “Nós queremos que esta autonomia ocorra num mundo sem exclusão, num mundo sem opressão, sem exploração. Num mundo onde caibam todos. [...] Nós precisamos fazer uma grande revolução, porque o mundo atual não admite reformas. Esse mundo não quer reformas. [...] Criar um mundo completamente novo. Este é o trabalho da autonomia” (BELÉM JR., 2006).

Assim, percebe o caráter emancipatório e potencial político do documentário nesse trecho. A partir da estética marxista, Marcuse (1977) elucida “o potencial

político da arte na própria arte, na forma estética em si” (MARCUSE, 1977, p. 11). Embora se trate de dois atores sociais e de classes sociais distintas, observa-se uma relação transcendente entre eles: ambos buscam pela autonomia humana, causa mais do que política, é também social e histórica. Deste modo, “a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais existentes” (MARCUSE, 1977, p. 11).

A quarta sequência tem-se como entrevistado um feirante explicando a relação de sua classe com a polícia, que trata os autônomos como bandidos, porém são trabalhadores informais. Em outra cena, segue abruptamente para reunião, que foi promovida em prol de pessoas consideradas psiquiatricamente loucas e enfocando, em plano americano, um senhor que se apresenta cantando e pedindo cooperação dos colegas na cantoria. Mostra-se o *camera-man* filmando, evidenciando que esta produção é uma representação da realidade, de como ela pode ser vista e não necessariamente a realidade nua e crua, pois, como afirma Fischer, “a arte jamais é uma mera descrição clínica do real” (FISCHER, 1987, p. 19).

Isto também implica que o documentário é uma construção com finalidade de possibilidade artística. Neste sentido, em se tratando do aspecto de arte como construção, há alguns elementos paralelos para reflexão, em que “qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística” (BOSI, 2000, p. 13).

Seguindo as cenas da quarta sequência, seguem os depoimentos da mesa daqueles com problemas de sanidade e seus familiares. Primeiro, apresenta-se uma mulher que declara que viveu cinco anos em um manicômio, falando de seus problemas por ser institucionalizada como louca e os dilemas da interdição; demonstrando, assim, uma forte determinação em manter sua autonomia, sem abdicar-se dela. Em seguida, mostra-se a declaração de uma mãe que cita como exemplo de superação o próprio filho que ganha autonomia, a partir do momento em que ele se integra ao centro de convivência.

Por último, evidencia um representante do Conselho Federal de Psicologia que se diz orgulhoso em nome do conselho em oferecer apoio ao evento, e, rapidamente, dá um plano detalhe da câmera que filma o psicólogo e também a trilha sonora do som de relógio. Ele alerta para o preconceito que os sujeitos declarados como loucos enfrentam e, mesmo assim, seu poder de organização e

mobilização para os eventos ano após ano, que por si só demonstraria que tal preconceito não tem razão de existir.

Todos os depoimentos foram filmados em plano americano. Esta sequência termina com uma cena muda de um motoqueiro andando por uma rua sem asfalto, em plano geral, oferecendo amplitude da paisagem, mas também o descaso com a sociedade que não conta com uma malha asfáltica, ao mesmo tempo em que a mesma tem que continuar seguindo em frente. O sentido gerado pelas falas e pela cena do motoqueiro é conforme a subjetividade do espectador, todavia demonstra um engajamento social por parte do cineasta em produzir uma obra intelectual que vai ao encontro do que Marcuse (1977) declarava ser pertencente à verdadeira estrutura da arte, quando a obra se interconecta “entre a afirmação e a denúncia do que existe, entre a ideologia e a verdade” (MARCUSE, 1977, p. 23).

Já, na sequência seguinte, é posto em plano americano o professor universitário que explica o porquê de a universidade expulsar o diferente: pois não foi feita para a maioria da população, que é o motivo de revolta e de luta por parte dos professores. Logo, em seguida, corta a cena com um plano detalhe e distanciamento da câmera (*zoom out*), perante os coqueiros localizados junto às barracas dos feirantes com a trilha sonora do relógio. Volta-se à fala do professor, que faz críticas ao sistema capitalista: “que transforma todos nós em mercadoria e a doença em mercadoria e faz o manicômio”. A cena é novamente cortada, desta vez, tem como imagens três planos diferentes de relógios da capital goiana, juntamente com a trilha sonora do relógio, mais o final de uma feira, com as barracas já desmontadas e sendo transportadas pelos feirantes nas ruas.

A sexta sequência temos uma entrevista com um feirante e explica como alguns dos autônomos se comunicam, por meio de jornais impressos, sobre os policiais responsáveis de fecharem as bancas devido às irregularidades, conhecidos popularmente como ‘rapas’, e sua ação efetiva. Tem-se, em seguida, a cena de um artista de rua cantando e tocando acordeom e mostra, em primeiro plano, uma mulher simples que o contempla compenetradamente.

Por isso, é possível e importante “sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmo” (BOSI, 2000, p. 8); pois, tanto a informação do feirante quanto a mera contemplação do artista de rua pelo vídeo ao serem perpassadas pela subjetividade do espectador,

ganham uma determinada conotação, devido o efeito psicológico, a consequência da percepção, o sentido e a apreciação do receptor diante do objeto artístico.

Na sétima sequência, volta-se ao ambiente de reunião das pessoas com problemas psíquicos, nela mostra-se um senhor que por meio do microfone se esforça em organizar os participantes e adverte-os que “a televisão está registrando tudo isso”, como forma de incentivá-los a um comportamento mais adequado à mesa. Em seguida, um depoimento com uma técnica do centro de convivência, que mostra que apesar da vontade dos usuários do centro em realizar o evento de forma independente, há contradições, pois há dependência dos técnicos na organização e intermediação de tal evento. A filmagem do plano foi em plano americano, o que denota também um tom formal ao relato. Para ilustrar a fala, mostrou-se a mesma técnica, em plano conjunto, tentando organizar a mesa e depois a contagem de votos.

Logo, depois, há cenas intercaladas da paisagem urbanística de Goiânia, uma feira e seus personagens, reaproveitando algumas imagens do início e meio do vídeo que retratem a mesma abordagem, sempre com a trilha sonora do relógio. No off, o cineasta optou por mostrar um muro de um residencial, enquanto ouvia-se o depoimento de um interno do centro de convivência explicando sobre o projeto de instalação dos pacientes da instituição para que eles voltem ao convívio em sociedade. Após, o interno é mostrado em plano americano, continuando o seu relato e falando também de sua vida pessoal.

Em outra cena, em plano americano, outro paciente é mostrado, este pede espaço para cantar uma música do Michael Jackson e o *camera-man* autoriza. Quando ele começa a cantar, introduz ao mesmo tempo a trilha sonora do som do relógio, mas desta vez, o compasso do som do relógio se altera aceleradamente, aparecendo mais uma música. Tal música se estende para a cena seguinte sem o som do relógio, porém, com a imagem imponente do relógio do prédio da antiga estação ferroviária de Goiânia, rodando, apressadamente, os ponteiros, pois o efeito de câmera foi o de acelerar a cena.

Mesmo o cantor não tendo tanta perícia técnica no ato de vocalizar uma melodia, seu momento foi eternizado pela filmagem do documentário, seu ato de expressar pode provocar naquele que viu a cena alguma reação, algum sentimento. Se na visão de Coli (2004, p. 08), “a arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo”, isto possibilita que o

documentário “Autonomia”, ao alcançar estes requisitos, também seja considerado um material artístico.

Além disso, a obra, ao ser produzida pelos constituidores da dialética do Belo, como a afirmação, a negação, a consolação e a tristeza, a formação estética é seguida. E como “o Belo representa o princípio do prazer” (MARCUSE, 1977, p. 70), ele rebela-se contra a realidade de domínio, uma vez que a “obra de arte fala a linguagem libertadora” (MARCUSE, 1977, p. 70), sendo este o elemento de emancipação na afirmativa estética presente no documentário “Autonomia”, ao se propor experimentar novas formas de narrativas imagéticas.

Ao buscar o experimentalismo, o cineasta Lourival Belém Junior não só se preocupou em mostrar, de maneira engajada, a realidade social, política e histórica dos seus respectivos atores sociais, mas também uma maneira autônoma e poética de retratá-los, até mesmo representar e denunciar algumas engrenagens por trás da câmera.

Entrecruzaram, assim, histórias de pessoas que lutavam por autonomia *versus* loucura tanto coletiva quanto individual. Evidenciou, também, o próprio esforço do documentário em se mostrar experimental, quanto às perspectivas comuns da narrativa documental, conferindo uma possibilidade artística a sua obra intelectual, ao permitir que o homem conheça, subjetivamente, o mundo que lhe cerca, um fazer com finalidade igualmente estética e a expressão de uma voz que denota um tom de engajamento social.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palavra conclusão pode parecer muito definitiva para um tema tão abrangente como o que se discutiu neste estudo. A própria reflexão sobre esse termo faz-se sentir, ao longo dessa pesquisa, o peso substancial de cada palavra, de cada sentido “em seu poder de palavra e seu poder de silêncio”, como diria o poeta Drummond de Andrade (2004). Opta-se na confiança da crença acadêmica que o valor efetivo de uma investigação científica é penetrar o objeto investigado, construí-lo ou desconstruí-lo para analisar suas partes constitutivas e desvendar-lhe um ou mais sentidos; pois, que se diga de passagem, não há texto acabado. Sendo assim, a expressão ‘considerações finais’ se ajusta a este trabalho, já que, para proceder a uma conclusão, seria necessário fazer o caminho inverso ao percorrido até este ponto; igualmente, na tentativa de enunciar a ‘última palavra’, pode-se sofrer a perda irremediável de ‘todas’ as palavras já ditas até aqui. E, reiterando, mais uma vez, Andrade (2004): “o problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente”.

Neste trabalho, procurou-se analisar os possíveis efeitos de sentido da relação entre documentário e arte num processo cinematográfico, enfocando a escolha de um referencial teórico-metodológico que nos possibilitou abordar algumas considerações sobre o filme analisado, fundamentando-nos na teoria da Arte e do Documentário.

Consoante Santos (2004, p. 109), “o trabalho acadêmico com a análise do texto não pode existir sem que se aborde a natureza de significação dos sentidos”. Por isso, é que analisamos os efeitos de sentido no filme em estudo, ressaltando a interação sujeito-sentido e seus traços sócio-ideológicos. Assim, entendemos que a linguagem representa um papel relevante como veículo de comunicação e expressão; sendo, sem dúvida, um importante instrumento a ser considerado para análise de qualquer texto.

Destacou-se, portanto, para este estudo, recurso material como o documentário: *Autonomia*, do cineasta Lourival Belém Jr. Deste modo, uma criação metodológica – a análise do material concreto – permitiu-nos interpretar e compreender de perto as estratégias que constituem os aspectos do gênero

documentário, em vez de ressaltar, como em outras pesquisas, o produto em fase de construção.

Por isso, ao se pensar o documentário como representação da realidade, também se faz referência à linguagem deste cinema, pois possui características peculiares de forma que produz imagens e sons articulados, para que seus conteúdos comuniquem, expressivamente, ao espectador uma mensagem por meio da técnica audiovisual.

Permeado de subjetividade, a própria visão humana não produz registros mecânicos do mundo exterior, mas organizam criativamente o material em bruto fornecido pelos sentidos, de acordo com os princípios de simplicidade, regularidade e equilíbrio que dirigem o meio de recepção (ARNHEIM, 1957).

Isso acarreta dizer que o documentário, quanto possibilidade artística, não pode ser considerado como uma simples imitação ou reprodução de um recorte da realidade, e sim “a tradução das características observadas sob a forma de um determinado meio” (ARNHEIM, 1957, p. 13).

No documentário analisado, percebe-se como conteúdo do filme uma narrativa que pretende informar ao espectador sobre as condições históricas, sociais e políticas de um grupo de pessoas formado por professores universitários, feirantes e pacientes considerados, psiquiatricamente, loucos. Mas, para que o vídeo atinja tal intencionalidade, a voz do documentário é perpassada por seus realizadores; aludindo, desta maneira, que, mesmo não se tratando de uma obra de ficção, a narrativa é realizada a partir de como os profissionais do audiovisual manipulam as informações obtidas da realidade, evidenciando, por meio de escolhas estilísticas e estéticas da técnica audiovisual, a (des) construção de significações.

Nesta análise, “a intencionalidade do artista vai plasmando, graças ao domínio das técnicas aprendidas, o seu próprio modo de formar que, a certa altura, pode alcançar o nível de estilo pessoal” (BOSI, 2000, p. 24). A preocupação de como as cenas são filmadas em determinados planos, ângulos, focos, movimentos (ou não) de câmera, dentre outros efeitos visuais para compor a perspectiva de uma imagem, selecionando a forma *de como* e *o quê* deve ser visto no vídeo; a montagem ligando sequências que não se veriam em um espaço-tempo reais, retomando a noção de bricolagem, quando os dados perceptivos são recombinaados, resultando numa composição de signos que “resulta o objeto estético” (BOSI, 2000, p. 17); a recombinação de elementos sonoros através da trilha sonora e da

introdução de sons em *off*, que reformulam a percepção filmada do real são exemplos de processos sensivelmente criativos e também preocupados com a forma, demonstrando um domínio técnico em que resulte na estética visual e sonora no documentário *Autonomia*.

Outrossim, independentemente da ambição artística ou não do cineasta, nota-se, neste trabalho, que ele “é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento” (AUMONT, 2004, p. 7). Mesmo em um tempo em que a arte é mais direcionada ao consumo do que propriamente a fruição estética, pensar o documentário quanto à possibilidade artística sugere, também, o papel engajado deste tipo de obra perante a sociedade, podendo “contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (MARCUSE, 1977, pp. 42-43).

Num sentido de fazer cinema pelo cinema, construir conhecimento em que o filme comunica e se compromete “numa emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão em todas as esferas da subjetividade e da objetividade” (MARCUSE, 1977, p. 22), o documentário *Autonomia* se configura como uma possibilidade estética marxista-marcusiana, tornando-se revolucionário, ao romper “com a realidade social mistificada (e petrificada) e abrindo os horizontes da mudança (libertação)” (MARCUSE, 1977, p. 13). Em outras palavras, o filme procura fazer uma ruptura da realidade convencional, corroborando para uma transformação histórica social.

Assim, com esta pesquisa, pôde-se observar que o vídeo analisado, ao representar a realidade social, também a denuncia, indo além de uma representação histórica de seus atores sociais; todavia, sobretudo, denuncia a realidade em que vivem, demonstrando, por meio de uma linguagem audiovisual, o caráter social e emancipatório que o documentário pode adquirir.

Portanto, o filme, aqui analisado, pode ser considerado como uma obra intelectual com possibilidades artísticas, ou seja, com possibilidades de forma de trabalho e como uma habilidade humana que desperta sentimento apreciativo.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme*. Lisboa: Editora Texto e Grafia, 2009.
- \_\_\_\_\_. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa-PT: Edições 70, 1957.
- BELÉM JR, Lourival. *Autonomia*. Goiânia: 2006. <<http://vimeo.com/62925428>>.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CARLONI, Paola Regina. *As (im)possibilidades de constituição da subjetividade no mundo do trabalho: reflexões sobre (des)sublimação no contexto educacional* (Dissertação de Mestrado). Goiânia: UFG, 2010.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In.: *História do cinema mundial*. Org.: Fernando Marcarello. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.
- DILLINGER, Mike. *A Pesquisa e o Projeto de Pesquisa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Trad. Anna Bostock. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 43. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- GERALDI, João Wanderley. *Tópico, comentário e orientação argumentativa*. São Paulo: IEL, UNICAMP, 1981.
- GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2010.
- HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. FRACO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1977.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.

RODRIGUES, Flávia Lima. *Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro*. CES Revista. Vol. 24. Juiz de Fora: CES/JF, 2010.

SANTOS, João Bôsko Cabral dos. Uma reflexão metodológica sobre Análise de Discursos. In.: *Análise do Discurso: unidade e dispersão*. Orgs.: Cleudemar Alves Fernandes e João Bosco Cabral dos Santos. Uberlândia: EntreMeios, 2004.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In.: *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. Org.: Francisco Elinaldo Teixeira. São Paulo: Summus, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In.: *História do cinema mundial*. Org.: Fernando Marcarello. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

WEFFORT, Francisco C. e *et al.* Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001.