

MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA: O PAPEL DA NARRATIVA NA CONEXÃO ENTRE DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL E PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS

Luciana Gomes Santos
Emanuelle Beserra de Oliveira

RESUMO

Este artigo, sob uma perspectiva benjaminiana, explora a importância da narrativa na transmissão de experiências, aproximando as práticas de realização do documentário audiovisual e da pesquisa científica em ciências humanas e sociais. Reconhece-se o potencial de ambas para a produção de conhecimento, propondo-se a enriquecer essa análise por meio de aproximações metodológicas e históricas com outros autores e realizadores. Investiga-se como a produção audiovisual atua como guardião da memória e da experiência humana. Com base nas reflexões de Walter Benjamin em *O Narrador*, enfatiza-se a necessidade de integração entre o sujeito pesquisador e o documentarista para preservar valores e tradições, garantindo sua transmissão às futuras gerações.

Palavras-chave: Narrativa. Memória coletiva. Pesquisa Acadêmica. Audiovisual.

MEMORY AND EXPERIENCE: THE ROLE OF NARRATIVE IN CONNECTING AUDIOVISUAL DOCUMENTARY AND HUMANITIES RESEARCH

ABSTRACT

*This article, from a Benjaminian perspective, explores the importance of narrative in the transmission of experiences, connecting the practices of audiovisual documentary production with scientific research in the humanities and social sciences. It recognizes the potential of both for knowledge production, aiming to enrich this analysis through methodological and historical approaches involving other authors and creators. It investigates how audiovisual production serves as a guardian of memory and human experience. Based on Walter Benjamin's reflections in *The Storyteller*, the article emphasizes the need for integration between the researcher and the documentarian to preserve values and traditions, ensuring their transmission to future generations.*

Keywords: Narrative. Collective Memory. Academic Research. Audiovisual.

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

Introdução

Para iniciar a discussão deste artigo, serão estabelecidas conexões históricas entre o sujeito pesquisador e o cineasta documentarista, focando nos métodos de produção imagética e nos processos que caracterizam suas práticas. Inicialmente, a produção audiovisual de documentários e a pesquisa acadêmica em ciências humanas e sociais desenvolveram categorias de sujeitos narradores que registraram, por meio de imagens, tanto os encontros com seus objetos de estudo quanto as narrativas relacionadas a eles. Essa aproximação no tempo e no espaço é mediada e promovida por metodologias compartilhadas, que evidenciam um ponto comum entre o pesquisador e o cineasta: o foco nos produtos das relações sociais como objeto de estudo. Embora atuem em campos distintos – um centrado na investigação acadêmica e o outro na criação audiovisual – ambos compartilham a responsabilidade de registrar e transmitir histórias que moldam a identidade e a cultura de um grupo social.

Produções realizadas no Brasil, especialmente aquelas que buscaram estabelecer um estilo de documentário genuinamente brasileiro, destacam o esforço dos próprios cineastas em reivindicar uma identidade nacional em determinado momento histórico. Esse movimento aproximou técnicas artesanais de produção cinematográfica brasileira das práticas imagéticas utilizadas por pesquisadores em ciências sociais. O resultado dessas duas abordagens revela questões metodológicas fundamentais para compreender e expressar a essência dos objetos de interesse narrados por ambas as práticas.

O ato de pesquisar é movido por uma inquietação, um sentimento de estranhamento que impulsiona o pesquisador a questionar e buscar afirmações. Roland Barthes (1980) exemplifica essa inquietação ao refletir sobre a Fotografia. Ele questionava se a arte fotográfica realmente existia enquanto prática com um “gênio” próprio, movido por um “desejo ontológico” de compreender o que ela era em si e qual traço essencial a distinguia de demais formas imagéticas.

Essa perspectiva nos permite ir além da visão simplista da pesquisa como mera comprovação de hipóteses. Ela desafia o paradigma que separa de forma rígida as

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

unidades de sujeito e objeto no processo de pesquisa científica em ciências humanas. Além disso, evidencia o caráter inesgotável das narrativas, tanto na prática artística quanto na acadêmica.

Este artigo, portanto, centra-se na análise das possibilidades e motivações para aproximar essas duas práticas — a artística e a acadêmica — e seus métodos, explorando a potência da narrativa, especialmente em tempos de comunicação digital e economia da atenção, em que o foco recai mais sobre a transmissão objetiva e rápida de informações do que sobre a partilha de narrativas ricas em experiências e significados socioculturais.

1 Aproximações históricas – tipos de narradores e a relação com seus objetos

A autora Patrícia Monte-Mór em seu texto *Tendências do documentário etnográfico*¹ discute a aproximação histórica entre a pesquisa antropológica e o cinema já a partir do nascimento de ambos no séc. XIX, em meio à expansão de novas terras, mercados capitalistas e aprimoramento técnico e melhor portabilidade dos equipamentos de registro por meio da imagem e alguns registros de sons. Dessa forma, segundo a autora, viajantes, exploradores e pesquisadores puderam mais facilmente ir ao encontro de diferentes povos e registrar costumes e narrativas diversas a partir desse processo de estar em campo.

Monte-Mór apresenta “viajantes” e “pesquisadores” em uma mesma categoria de realizadores em audiovisual. Nesse contexto histórico, esses dois sujeitos saíram de suas zonas de conforto dos contextos citadinos e foram explorar narrativas, sons, imagens, histórias de outras culturas. No Brasil esse movimento aconteceu, principalmente, para a região nordeste do país. Eram viajantes e, também, pesquisadores assemelhados aos tipificados por Walter Benjamin² como o popularmente imaginado “alguém que vem de longe, ‘quem viaja tem muito o que

¹ Texto publicado em *Documentário no Brasil: Tradição e transformação* (2004).

² Tipos descritos no texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

contar', diz o povo" (1994, 198); e, também, como àquele "que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições" (idem).

Identificamos nesses dois tipos de narradores descritos por Benjamin a força da narrativa oral, as questões de como lidar com o que se sabe do outro e do próprio encontro com o outro. Para Benjamin (1994) o verdadeiro narrador é aquele que partilha experiências vividas ou ouvidas, transformando-as em histórias com profundidade e significado. Esse narrador não apenas relata eventos, mas confere a eles um caráter de sabedoria e aprendizado coletivo. Há uma forma de sabedoria intrínseca à oralidade que a ciência "oficial" não consegue alcançar. Como afirma Benjamin (1994, p. 200-201): "A arte de narrar está definindo porque a sabedoria, o lado épico da verdade, está em extinção.". Esses encontros geram questionamentos e são impulsionados por inquietações que representam uma dimensão pulsante das relações humanas e sociais, tal qual da produção artística.

Patrícia Monte-Mór (2004) afirma que o filme etnográfico tem sua origem marcada pela incorporação de equipamentos de fotografia e cinema ao arsenal de trabalho, com o objetivo de registrar o "real". Segundo a autora, o trabalho do pesquisador polonês Bronislaw Malinowski em 1922 - mesmo ano de realização do filme *Nanook of the north*, de Robert Flaherty, considerado, por muitos, como o primeiro filme documentário - introduziu a figura do "teórico-pesquisador de campo, desenvolvendo a etnografia como um gênero científico e literário, uma descrição da cultura sintética que tinha por base a observação participante" (2004, p. 101). Nesse contexto, a Fotografia desempenhou um papel crucial ao imprimir no trabalho de campo do pesquisador a noção de "eu estive aqui", como observa Monte-Mór, reforçando a conexão entre a experiência vivida e o registro visual no processo de construção do conhecimento e das narrativas.

Em 1890, no Brasil, o marechal Rondon e o fotógrafo, cinegrafista e major Luiz Thomas Reis registraram foto e cinematograficamente populações indígenas viajando em missão pela Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas. Para Monte-Mór (2004) a chamada *Comissão Rondon* tinha por objetivo apresentar às populações dos centros urbanos um Brasil grande e diversificado, a

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

partir do seu interior, além da divulgação de projetos e ações de integração nacional realizados pela própria Comissão. Segunda a autora, com a colaboração de vários fotógrafos e cinegrafistas, essas experiências de registros da Comissão Rondon continuaram por meio do projeto do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)³. Observe-se a apropriação institucional dos aparatos técnicos de registros audiovisuais. Esse tipo de apropriação aconteceu academicamente, no Brasil, em

filmes realizados por Claude e Dina Lévi-Straus, nos anos de 1930, são um retrato das primeiras difusões dos equipamentos cinematográficos na experiência acadêmica no Brasil. *Cerimônia funerárias entre os Bororo, Aldeia Nalike, Festa do Divino Espírito Santo* foram realizados quando Dina estava à frente da Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada em São Paulo, em 1936, por Mário de Andrade. (Monte-Mór. 2004, p. 104)

Cronologicamente, no campo das artes, destacam-se alguns realizadores audiovisuais brasileiros que, em um período marcado por um modo industrial de produção cinematográfica paulista, produziram de forma independente. Ou seja, livre de financiamento de grandes produtoras e distribuidoras. Esses filmes tornaram-se precursores de um movimento nacional, político e ideologicamente comprometido com o conteúdo (enunciado) e a forma (enunciação) brasileira de fazer cinema.

Como descreve Fernão Ramos (1987) em oposição ao *cinema industrial* que se desenvolveu em São Paulo, no início da década de 1950, surgiu o chamado *cinema independente*, acompanhados pelos Congressos de cinema realizados nas capitais paulista e carioca. Durante esses congressos, foram apresentadas teses que discutiam a prática cinematográfica e estimulavam a busca por uma “brasilidade” nas produções nacionais.

De modo geral, alguns realizadores e pesquisadores, oriundos da região economicamente mais favorecida do Brasil, ampliaram seus olhares e interesses, direcionando suas pesquisas para as áreas econômica e socialmente conflituosas. Dessa forma, o cinema independente nacional passou a explorar as idiosincrasias de um país multicultural, tal qual o Brasil, tanto como campo de estudos quanto como

³ Instituído no governo do presidente Nilo Peçanha, em 20 de junho de 1910.

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email: luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

espaço para produções filmicas.

Afirma Fernão Ramos (1987) que durante a realização desses Congressos de cinema fortes críticas foram feitas ao sistema de dominação e manutenção do mercado brasileiro pelo cinema norte-americano. Cineastas denunciaram tratados e convênios entre Brasil e Estados Unidos, que favoreciam a importação do produto norte-americano; a distribuição em lotes de filmes do audiovisual estrangeiro, que segundo Ramos obrigava o exibidor a comprar vários filmes em detrimento de um único que o interessava exibir. Dessa forma, a partir desses congressos, foram pautadas e encaminhadas ao Congresso Nacional Brasileiro propostas de proteção ao cinema nacional; a regulamentação do futuro Instituto Nacional do Cinema e uma legislação cinematográfica que ajudasse o filme nacional a conquistar o mercado interno.

Cineastas e pesquisadores brasileiros juntos construíram uma proposta de consolidação do mercado nacional que passava pela questão do conteúdo dos filmes, da representatividade, do próprio espectador se reconhecer nos produtos fílmicos. A estratégia era a busca de uma brasilidade apresentada cinematograficamente. Dessa forma,

o cinema deveria se constituir em 'meio de expressão' a serviço da criação de uma cultura autenticamente brasileira, onde seria utilizado como uma forma de questionamento da realidade. (...). Em suma, propunha-se que o cinema ajudasse a formar uma nova cultura, apoiando-se na preexistente para enriquecê-la e transformá-la. (RAMOS, 1987, p. 276)

Fernão Ramos (1987) aponta, como exemplo que reuniu insatisfações dos realizadores, a tese escrita por Nelson Pereira dos Santos – considerado o pai do movimento *Cinema Novo* –, intitulada *O problema do conteúdo no cinema brasileiro* e apresentada, em 1952, no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Segundo Ramos, o texto propõe analisar os empecilhos e dificuldades de nosso cinema no plano econômico-financeiro, de maneira a superar uma “situação de dependência” por meio do aumento da produção e de criação de um mercado consumidor interno.

Sobre o conteúdo dos filmes brasileiros, Nelson P. dos Santos considerou fundamental para a aceitação pública a enunciação de costumes e tipos nacionais. Ele ainda afirmou que o público dava apoio ao cinema nacional à medida que nele via

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

o reflexo de sua vida. Esse aspecto factual do cinema brasileiro desenvolvido a partir da memorização de uma tipologia própria da terra é identificada por Walter Benjamin como o aspecto épico que a narrativa absorve como material seu. Ele diz que “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1994, p. 210).

Para Benjamin (1994), o épico na narrativa está intrinsecamente ligado à capacidade de rememorar e transmitir experiências que, ao serem compartilhadas, tornam-se parte de um saber coletivo. No caso do cinema brasileiro, a recuperação e a representação das especificidades culturais, sociais e geográficas do país podem ser vistas como uma manifestação desse caráter épico. Ao capturar as histórias da terra e de seu povo, o cinema não apenas preserva a memória, mas também a transforma em uma narrativa que dialoga com o presente e perpetua as tradições.

Na realização audiovisual, destacamos dois cineastas e suas obras que deram início a uma proposta de olhar influenciada pelos Congressos de Cinema. Essa proposta defendia a saída do conforto das grandes cidades e a ruptura com o modelo industrial das grandes produções cinematográficas paulistas. Esses realizadores voltaram seu olhar para os modos de vida, as condições sociais e as culturas diversas de um Brasil muitas vezes ignorado pelas instituições, especialmente, a região Nordeste.

Referimo-nos aos documentários *Arraial do Cabo* (1959), dirigido por Paulo César Saraceni, e *Aruanda* (1960), dirigido por Linduarte Noronha. Ambos os filmes, tais quais seus diretores, são amplamente considerados precursores do movimento Cinema Novo, marcando uma virada estética e temática no cinema brasileiro. Essas obras abriram caminho para um cinema que buscava refletir as realidades sociais do país de forma crítica e poética, trazendo à tona as idiossincrasias de um Brasil invisibilizado até então.

Arraial do Cabo (1959) trata da vida de uma comunidade de pescadores em conflito com a uma indústria instalada nas redondezas, como descreve Fernão Ramos (1987), a narrativa faz um contraponto da produção industrial com a pesca artesanal. Já *Aruanda* (1960) aborda a vida rural numa comunidade esquecida de antigos escravos, no interior da Paraíba. De forma relacional, a busca por descentralizar e

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

interiorizar a produção cinematográfica levou à formulação de uma linguagem técnica fundamentalmente artesanal, sem a produção dos grandes estúdios e aparatos técnicos das grandes produções. Ramos destaca que, nesse modo de produção,

a precariedade de meios aparece como uma de suas principais qualidades: realizado por mãos quase amadoras, revelava a imagem autêntica do Brasil – de um Brasil que vai ser especialmente caro à geração cinema-novista: o do sertão nordestino. (1987, p. 319)

Em virtude da experiência política dos Congressos de Cinema realizados no Brasil, a partir de 1960, como descreve Patrícia Monte-Mór (2004), vários realizadores foram instigados a produzirem documentários que tentavam dar conta da diversidade cultural brasileira, e muitas dessas produções cinematográficas tiveram a participação de pesquisadores acadêmicos como consultores. “A experiência da Caravana Farkas é um desses projetos, resultando dentre outros títulos, no longa-metragem *Brasil Verdade*.” (2004, p. 108).

O *Brasil Verdade*, lançado em 1968, foi um projeto que reunia quatro médias-metragens idealizado por Thomaz Farkas – entre os anos de 1964 e 1965 – produtor, fotógrafo e diretor que interessou-se em especial pelo Nordeste brasileiro. Os médias-metragens de *Brasil Verdade* são: *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Nossa Escola de Samba*, de Horácio Gimenez; *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla; e *Memórias do Cangaço*, de Paulo Gil Soares. Thomaz Farkas foi, por vezes, o produtor, o distribuidor e ou o fotógrafo desses filmes que compunham o projeto *Caravana Farkas*, intitulado em sua homenagem.

Sem dúvida, a experiência da *Caravana Farkas* evidencia como os Congressos de Cinema influenciaram não apenas a estética e a narrativa dos documentários brasileiros, mas também a forma como essas obras foram concebidas. Ao integrar os olhares artístico e acadêmico, esses projetos ampliaram a capacidade do cinema de servir como um meio de preservação da memória e de reflexão crítica sobre as dinâmicas sociais brasileiras. Dessa forma, os Congressos e suas consequências reafirmaram o cinema documental como um espaço de resistência cultural e de produção de conhecimento, essencial para compreender e valorizar a diversidade do Brasil.

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

Este tipo de fazer cinematográfico vai na contramão da indústria da cultura que, para Benjamin (1994, p. 190), atualmente produz uma quantidade enorme de episódios grotescos e que são amplamente consumidos constituindo um índice impressionante de perigos que ameaçam a humanidade, pois resulta das repressões que a civilização traz consigo. O autor nos mostra que os filmes dos Estados Unidos e os filmes de Disney produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin, como figura histórica.

Lançando um olhar para o Documentário nacional mais contemporâneo e inteiramente regional, na pesquisa e na produção, o filme *As Vilas Volante – O Verbo Contra o Vento* (2005) é um exemplo relevante da produção cearense de documentário pelos aspectos abordados, neste artigo, de manter viva a memória e a narrativa de um povo.

O processo de criação e realização desse filme partiu da dissertação de mestrado defendida (no início dos anos de 1990) pelo professor, pesquisador e cineasta Ruy Vasconcelos. Um registro acadêmico sobre as vilas de pescadores na costa noroeste do Ceará que pelo deslocamento constante de dunas e mudança do fluxo das marés são obrigadas a mudar de lugar para garantirem suas sobrevivências.

Em 2004, o cineasta cearense Alexandre Veras propôs a adaptação da dissertação de Ruy Vasconcelos para documentário longa-metragem. Filme que foi produzido por meio do Edital público de incentivo, o DOCTV, em 2005. Os personagens da pesquisa de Vasconcelos e do filme de Veras têm uma grande capacidade de narrar o passado das vilas. Ruy Vasconcelos participou ativamente dessa transposição de sua pesquisa acadêmica para outro meio, permitindo a fruição do processo autoral de Veras, como diretor e proponente da obra fílmica.

Exemplos como os apresentados possibilitam a observação e destaque das interseções e atravessamentos entre o fazer da pesquisa acadêmica em ciências sociais e a pesquisa e modos de produção da criação artística audiovisual. Ambas com seus devires de agenciamento que são interessados, assim políticos e, sobretudo, produtores de conhecimento, inventores de conceitos, técnicas e

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

linguagens compartilhados social e culturalmente. Esta é uma micropolítica dessa relação que estabelecemos na presente discussão.

2 Aproximações epistemológicas – motivação, agenciamento e método

O que está no devir da realização de documentário audiovisual, criação artística, e da pesquisa acadêmica, criação científica? Vamos olhar primeiro para um elemento que é anterior ao ato de criar e singular ao sujeito-pesquisador: a motivação criadora. Essa motivação, nos termos do filósofo Anthony de Giddens (2002), revela formas inconscientes de afetos, angústias e estímulos conscientes. Para Giddens a motivação implica “numa antecipação cognitiva de um estado de coisas por vir (...)” (2002, p. 64).

O sujeito-pesquisador com suas motivações é destacado aqui como aquele tipificado por Félix Guattari (2005) como um indivíduo que vive sua subjetividade em uma relação de “expressão e criação”, na qual o indivíduo se “reapropria dos componentes da subjetividade”, produzindo um processo (...) de *singularização* (2005, p. 42). Para Guattari a subjetividade é essencialmente social, assumida e vivida pelo indivíduo em sua existência particular.

Dessa forma, identifica-se na ontologia do fazer documentário as motivações intrínsecas do realizador. As quais têm origem no campo de reapropriações subjetivas. Por essas motivações estarem no plano das vivências e relações socioculturais, vemos surgir, também, as formas de agenciamentos políticos (enunciados) dentro do processo de criação e realização fílmica, principalmente, no gênero documentário. Como afirma Fernão Ramos “(...) o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que essa intenção cabe em nosso entendimento do que ela se propõe” (2005, p. 27).

Benjamin (1994) ao destacar a memória como a mais épica de todas as faculdades, permite concluir que as histórias do passado se tornam vivas no presente e conectam as gerações. No contexto do documentário, o dispositivo câmera se torna um mediador entre o passado e o presente, capturando a essência de um grupo social

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

e lugar, traduzindo suas relações por meio de imagens e sons. Esse registro vai além da mera documentação factual: ele incorpora a subjetividade e as emoções que tornam as histórias verdadeiramente humanas. Registro que enriquece e promove uma conexão mais profunda entre quem narra e o espectador.

Entende-se a pesquisa acadêmica em ciências sociais como um agenciamento de inquietações, conceitos, teorias e métodos que são ressignificados pelo pesquisador na própria produção desses modos de conhecer e dos cruzamentos entre outras instâncias e relações. O que seria a construção enunciativa de um documentário se não um agenciamento entre narrativas, modelos e métodos de conhecimento e criação? O documentarista é um sujeito investido de poder de ressignificação do discurso produzido por seu enunciado (quem ou o que é narrado). Ele não é só um ouvinte, um observador como, de modo geral, propõe o difundido *modelo sociológico* de produção de documentário.

Olhamos para esse modelo como parte da relação dicotômica, cientificamente instaurada e paradigmática, entre sujeito e objeto da pesquisa. Como esclarecem Laura de Barros e Virgínia Kastrup (2012), a distinção entre as duas unidades serviu para garantir que o saber produzido fosse legitimado pela comunidade científica, sendo essa separação entre sujeito e objeto do conhecimento uma configuração histórica. Um paradigma metodológico transposto pelas ciências humanas e sociais.

O *método sociológico* de produção de documentários reflete uma abordagem que busca intervir minimamente na realidade observada pelo cineasta e sua equipe audiovisual, adotando um posicionamento observacional. Essa proposta metodológica emergiu nos anos 60 nos Estados Unidos, por meio do *Cinema Direto*, um movimento que, como afirma Andrés Di Tella (2005), buscava diminuir a intervenção do cineasta na narrativa, apresentando a realidade em sua forma mais autêntica. O autor afirma ainda que essa “fantasia foi possível pela criação de novos aparelhos portáteis, mais leves, assim como de um filme mais sensível, que permitia filmar com a câmera na mão e som sincronizado, com menos luzes artificiais, em praticamente qualquer lugar” (2005, p. 73).

Um contraponto, outra proposta declarada de relação entre sujeito-pesquisador

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

e seu objeto de pesquisa, faz-se em: “Escrevemos o Anti-Édipo a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. (...). Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.” (1995, 11). Nesse trecho do texto *Rizoma em Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia* (1995), Deleuze e Guattari, já de início, apontam para a posição de mediação, agenciamento de várias ideias, pensadores e subjetividades, na própria escrita acadêmica de ambos os autores.

A mediação é um devir da atividade do sujeito-pesquisador, assim como, reforçam os referidos autores: “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (1995, 13). Nesse sentido, o método cartográfico possibilita o estudo do *como olhar* para nossos objetos, objetivando o encontro com as intenções e as motivações, mais do que a obtenção de respostas na busca da legitimação do ato de pesquisar cientificamente. Este é mais um potente encontro com o modo de produção no campo da arte.

Silvio Da-Rin, em seu livro *Espelho Partido* (2006), nos fala sobre a formulação de um método de realização de documentário, o *modo interativo de representação*. O autor destaca o etnógrafo e documentarista Jean Rouch como um representante deste *método* e afirma que o “filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*, 1960), realizado conjuntamente com Edgar Morin, pode ser considerado o protótipo de uma nova configuração do documentário” (2006, 149). Jean Rouch lançou, segundo Da-Rin (2006), o deslocamento do documentarista e da equipe dos bastidores para a “superfície” da enunciação. Jean Rouch encontrou no posicionamento claro e direto da sua condição de realizador uma forma de discutir as atribuições comuns ao gênero documentário. Posição que se refletia na própria narrativa de seus documentários. Uma legítima metalinguagem do *fazer* documentário, um exercício cartográfico de pesquisa e realização fílmica.

Com o filme *Chronique d'un Été* (1960), Rouch e Morin criticam aquele *modo observacional* (modelo sociológico), que é relacionado à “pureza” do gênero documental. Tal filme apresenta depoimentos em que os realizadores interagem com

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

os demais atores sociais do filme (os personagens); em seguida, assistimos críticas aos trechos desses depoimentos feitas coletivamente por Rouch, Morin e seus personagens; “por fim, a autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera.” (Da-Rin, 2006, p. 150).

A metalinguagem presente nessa obra – por meio das cenas de discussões do processo criativo por parte dos realizadores e as cenas de autorreconhecimento dos agentes filmados – revela a crítica aos lugares comuns impostos ontologicamente às imagens dos filmes do gênero documentário. Nesse processo, produção artística e pesquisa de um método caminhando juntas.

Para o pesquisador Da-Rin, “Nada disso seria possível no modo observacional puro, em que uma invisibilidade utópica era perseguida em nome da pureza do documento” (2006, p. 156-157). O filme *Chronique d’un Été* (“Crônica de um Verão”, 1960) recolocou em uso o termo *Cinema-Vérité* (*Cinema-Verdade*), esse em oposição ao movimento do *Cinema-Direto* surgido nos EUA, na mesma época.

Uma comparação entre as duas práticas está no posicionamento do documentarista diante do seu exercício de direção. Enquanto que no *Cinema-Direto* o realizador aspirava um papel de observador distante e neutro, o realizador apoiado no *Cinema-Verdade* era assumidamente participante da narrativa. Segundo Andrés Di Tella, “no cinema verdade não se brinca com a invisibilidade da câmera. Ao contrário, parte-se do princípio de que um documentário não é mais do que o encontro entre aqueles que filmam e os que são filmados” (2005, p. 76).

Jean Rouch e Edgar Morin discutiram, por meio do movimento *Cinema-Verdade*, esse conceito de “verdade” atribuído comumente às imagens do gênero documentário. Rouch encontrou, neste questionamento, uma forma de posicionar-se enquanto documentarista (sujeito-pesquisador) e experimentar um método de realização artística.

Ao atuar como um mediador entre o passado e o presente, o documentarista, pode utilizar a linguagem audiovisual para dar vida às narrativas de grupos e indivíduos que, de outra forma, poderiam ser esquecidos ou segregados. A pobreza de experiência diagnosticada por Benjamin (1994) enfatiza que a narrativa tem a

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

capacidade de transmitir não apenas fatos, mas também o sentido profundo dessas experiências.

Portanto, o documentário, ao contar histórias que capturam a essência da vida e das tradições, ajuda a combater a descontextualização da experiência humana e contribui para a construção de uma memória coletiva mais consistente. Ao capturar e representar a realidade de diferentes povos e sociedade, o documentário pode proporcionar uma visão mais rica e complexa das experiências humanas, transformando a pobreza de experiência em um espaço rico em memórias.

O pesquisador etnográfico enfrenta questões ontológicas da posição assumida e de sua relação com os coparticipes do processo de pesquisa. Esses questionamentos são alimento para o não esgotamento das inquietações do devir acadêmico e, também, do artístico sendo ambos políticos em alguma medida pois são também motivados e discricionários.

CONCLUSÃO

Nessa aproximação entre produção artística (documentário) e produção científica (pesquisa científica) está a motivação de pensar o poder de mediação dos sujeitos criadores, em meio à riqueza dos repertórios culturais, sociais, econômicos, entre outros, em que os objetos dessas duas práticas se apresentam. Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup (2012) ressaltam que com o aparecimento do dispositivo experimental como possibilidade de colocar à prova as hipóteses ou “ficções do cientista”, a Ciência começa a admitir que uma pesquisa ao entrar no processo de experimentação está sujeita a ser desmentida pelo próprio método. Têm-se, dessa forma, um processo em que a Ciência se expõe ativamente ao mundo e aos seus riscos.

Ampliando a ideia de processo relacional da produção de conhecimento, pela pesquisa e pela arte, indicamos a defesa de Vera França (2001), em seu texto *Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê?*, ao processo comunicativo como lugar

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

não apenas onde os sujeitos dizem, mas assumem papéis e se constroem socialmente, criando espaços de realização e renovação da cultura e de suas práticas. “Penetrar o homem para, assim, penetrar a obra” (Di Tella, 2005, p. 237). A defesa de Vera França sobre o processo comunicativo como um espaço de construção social e renovação cultural complementa essa visão, mostrando que a produção de conhecimento não é um ato isolado, mas uma prática relacional.

Barros e Kastrup (2012) apontam um caráter inventivo que coloca a Ciência em constante movimento de transformação que proporciona revisão de enunciados, abertura de novas formas de ver e práticas originais de investigação. É a partir dessa afirmação que as autoras propõem um olhar sobre a *cartografia*, como método, que olha o objeto a partir de suas *articulações históricas* e suas *conexões com o mundo*.

Cartografar é pesquisar o acontecimento “acontecimentalizando” (2012, p. 46), que nos indica o tempo e o espaço propícios para pensarmos como lançar um olhar para as práticas sociais de produção de conhecimento, narrativas sociais, por meio da mediação de linguagens (científicas e artísticas) e de contextos históricos:

Escrever, filmar, fotografar, dançar, encenar, pintar, pensar com o que acontece: dar corpo a um acontecimento se relacionando com este através da ciência, da arte e da filosofia. A linguagem ajudando a dizer daquilo que lhe ultrapassa, traçados sempre provisórios e frágeis de um 'sempre em processo', o inacabado de *um como* (BARROS; KASTRUP, 2012, p.46).

Olhar para os acontecimentos históricos da realização de documentários audiovisuais e para o devir da própria pesquisa científica na área das ciências sociais é uma tentativa de erguer uma aproximação entre o pesquisar acadêmico e o pesquisar/realizador artístico, a partir da motivação para ambos, possibilitando modos de criação, métodos de conhecer e (re)apresentar subjetividades (narrar).

Benjamin (1994) argumenta que a narrativa tradicional está intrinsecamente ligada à experiência compartilhada e à sabedoria acumulada ao longo do tempo. Um documentário que aborda um povo não apenas informa, mas transmite a sabedoria presentes em suas práticas culturais, em seus modos de vida e em sua luta pela sobrevivência. Ele oferece uma visão íntima e profunda que contrasta com a

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

superficialidade da informação de massa, destacando o valor da narrativa como um meio de resistência ao esquecimento.

Portanto, ao pensar sobre o poder de mediação dos sujeitos criadores e a importância de integrar as práticas artísticas e científicas, este artigo propõe um olhar abrangente que reflete sobre a produção de conhecimento nas referidas áreas. É uma reflexão sobre por quê e como escrever, filmar e engajar-se com o que acontece ao redor, gerando um entendimento significativo das narrativas sociais, contribuindo para a preservação da memória coletiva e a valorização da diversidade artística e cultural. Dessa forma, sob a luz do pensamento de Benjamin, é evidente que a ciência e a arte, quando relacionadas, não apenas têm o poder de narrar, mas também de (re)construir e preservar as experiências humanas e sociais, tornando-se aliadas essenciais na busca por um conhecimento mais original e inclusivo.

Uma aproximação em Artes e Ciências Humanas apresenta-se como um terreno fértil para a produção de conhecimento, ressignificação, possibilidades conceituais, atravessamentos e aprofundamento das questões metodológicas nas duas práticas relacionadas no presente artigo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**; tradução Júlio Castanõn Guimarães. - [Ed. especial]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In:___ **Caderno de Pesquisa**, São Paulo, v. 42, n. 146, p. 215-232, jan./abr. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras Escolhidas; v. 1).

CAIAFA, Janice. Aventura das cidades. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007. In:___ **Pistas do método cartográfico, pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 2012.

CARVALHO, Ruy Vasconcelos de. **O verbo contra o vento: as vias volantes**.

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email: luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br

1991. 177f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Mestrado em Sociologia, Fortaleza (CE), 1991. Disponível em: < <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/35489> >. Acesso em 18/07/2024 21:05.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Introdução: rizoma**. In: ___ **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: ___ **Cinema do real**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 13-26.

FONSECA, Tânia Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do e MARASCHIN, Cleci (org). **Pesquisar na diferença: um abecedário** – Porto Alegre: Sulina, 2012.

FRANÇA, Vera. **Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê?**, 2001. Disponível em: < <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36784/21359> >. Acesso 06/06/2024 12:02.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**; tradução Plínio Dentzien. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GUATTARI, Felix. **Micropolítica: cartografias do desejo** / Suely Rolnik. – 7. Ed. Ver. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (org). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação** – São Paulo: Summus, 2004.

Mestre em Comunicação (UFC). Brasileira, residente em Fortaleza – CE. Email:

luciana.cine@gmail.com

Doutora em Filosofia da Educação (UFC). Professora EBTT de Filosofia (IFCE). Brasileira, residente em Fortaleza-CE. Email: emanuelle.beserra@ifce.edu.br