



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**O DOCUMENTARISTA ENQUANTO ARTISTA DO COTIDIANO: A  
MIMESE, A GENIALIDADE E RELAÇÃO COM AS IMAGENS DA  
REALIDADE\***

Kamyla Faria Maia\*\*

Gênio ou imitador? Qual a melhor definição do artista contemporâneo? E mais, o documentarista, realizador cinematográfico ligado a um gênero que trata diretamente com o mundo histórico, cujo trabalho se assemelha ao do jornalista; pode ser entendido como um artista ou apenas como um profissional do audiovisual? E se considerarmos o documentarista um artista visual, quais serão as etapas de formação dele? De que forma ele apreende as noções da arte que pratica?

Antes de responder às perguntas levantadas na introdução deste trabalho, é preciso voltar alguns séculos e entender de que forma foi criada a noção de arte, separada do conceito de artesanato. Desde o Paleolítico superior já podem ser encontrados exemplos de arte rupestre, “imagens pintadas ou gravadas nas grutas e nas cavernas, o

---

\* Texto resultado de estudos realizados durante as disciplinas do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás e dos estudos na Rede Goiana de Pesquisa em Interartes: processos e sistemas interartísticos, intertextualidade, interculturalidade e estudos de performance, que será usado como base para a redação da dissertação de mestrado sob orientação do professor Márcio Pizarro Noronha.

\*\* Mestranda no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Especialista em Cinema e Educação pelo Ifiteg e graduada em Comunicação Social- Jornalismo pela UFG. Integrante da Rede Goiana de Pesquisa em Interartes: processos e sistemas interartísticos, intertextualidade, interculturalidade e estudos de performance. Pesquisadora de cinema documentário. Coordenadora de Jornalismo da Tv UFG.

que não exclui que, no mesmo período, surjam também objetos”. Esse tipo de arte possibilitou aos seres humanos expressar necessidades estéticas ignoradas até então, como lembra Greffe (2013, 26). Muitas são as hipóteses acerca da explicação para o surgimento dos interesses artísticos no homem. Uma delas é que esses interesses teriam evoluído ao longo dos séculos, principalmente depois que a caça de animais se tornou mais produtiva e o homem do Paleolítico passou a ter mais tempo para se dedicar ao lazer. Outros estudos apontam que as manifestações artísticas desse período também tinham caráter religioso ou mágico, uma vez que muitas estavam em locais escondidos, onde não seria possível a apreciação estética. Por outro lado, a evolução das capacidades artísticas do homem pode estar ligada à evolução do cérebro, que permitiu que os homens adquirir o sentido de memória, e também à diferenciação social das comunidades. Nesse momento inicial do campo artístico a produção de obras estava intimamente ao cotidiano das sociedades e por isso, não havia qualquer tipo de classificação em relação à arte.

Na antiguidade, por sua vez, foi sendo introduzida pouco a pouco uma diferenciação entre as atividades liberais, fundadas no uso da razão (gramática, retórica, matemática, etc.) e as servis (as artesanias) baseadas no uso da energia física. Ou, a partir de outra diferenciação, entre as obras artísticas consideradas úteis e as que tinham apenas objetivo de gerar prazer. Para os gregos, por exemplo, o artista, ou melhor, o artesão era visto como aquele que conseguia seguir um modelo ao mesmo tempo em que dava provas de certa inteligência, já que quem se dedicava às artes devia seguir um método adequado e rigoroso. No entanto, as obras de arte não existiam em separado das outras criações humanas.

O termo beleza era aplicado indiferentemente, fosse qual fosse o grau de funcionalidade das coisas, e traduzia um sentimento de satisfação. O que era belo correspondia à expectativa posta em um objeto ou em um discurso, inclusive no plano moral (GREFFE, 2013, 36).

Por sua vez, na Idade Média, ainda não é possível notar uma separação entre arte e artesanato ou entre as diferentes expressões artísticas. O artista é visto somente como um fazedor de arte, pois apenas Deus seria capaz de criar e ele seria o detentor de toda beleza. “Assim como outros trabalhadores manuais, os artistas são reunidos em ateliês, onde produzem e vendem, eles mesmos, o produto de suas atividades” (GREFFE, 2013, 37-38). Eles são, na verdade, técnicos que sabiam fazer de tudo: fabricavam seus próprios insumos, produziam e vendiam as obras e deviam conhecer todas essas etapas realizadas

pela empresa, que realizava obras em série e por encomenda. Naquela época eram raros os artistas vindos de camadas altas da sociedade; uma vez que a maioria dos jovens que entrava para os ateliês era de famílias ligadas à produção artística, pouco valorizada naquele momento.

No final da Idade Média começaram a ocorrer algumas mudanças na sociedade e no campo artístico, como a urbanização das cidades, a ampliação do mercado das artes e consequente criação de uma clientela, e, em seguida, um início de hierarquização dos tipos de arte, tendo no topo a pintura como cânone. Com isso, a forma como a arte era encarada foi sendo alterada. Os artistas ganham maior importância na sociedade e com o aprimoramento das noções de perspectiva eles começaram a se voltar mais para os estudos teóricos e não apenas para a produção. Outra importante evolução no campo das artes ocorreu no Quattrocento, com o início do processo que daria origem à história da arte, por meio das biografias dos artistas (BAZIN, 1989).

Depois das mudanças ocorridas durante o período medieval, o Renascimento marca o surgimento das primeiras classificações que prefiguram as noções modernas de arte. Nesse período surge a noção de estética, momento em que as obras são “consideradas em si mesmas, independentemente do papel que elas possam ter na satisfação de necessidades concretas” e em que há a separação entre arte, artesanato e ciência (GREFFE, 2013, 41). Os ateliês, que antes faziam um trabalho de formação, passaram a contratar artesãos já formados e os artistas passaram a estudar em Academias. No final desse período já havia uma separação consistente entre as artes liberais, “aquelas em que o lado especulativo predomina sobre o lado físico” e as artes mecânicas e a ciência, mas uma coisa permanece, a pintura como a mais nobre das artes. A posição do artista também muda, pois surge a noção de artista da corte, que se desloca como quer e não tem mais que respeitar as normas das guildas. Esse artista é patrocinado principalmente pela política de mecenato e passa a sentir-se no mesmo nível da aristocracia, escolhendo os temas de seu interesse e não apenas executando sob encomenda.

## **1. O TRABALHO DO ARTISTA: MIMETISMO E GENIALIDADE**

Da mesma forma que o conceito de arte, o reconhecimento do artista, enquanto ser criativo levou séculos para se firmar. Na antiguidade aqueles que se dedicavam ao trabalho artístico recebiam pouca consideração, assim como qualquer homem que



trabalhasse com as mãos. Durante a antiguidade a maior parte dos artistas, deixava seu legado apenas a partir de suas obras; pouco se conhecia de suas biografias. Esse desprezo permaneceu no período medieval, momento em que as artes manuais eram definidas como servis e no qual pesava a doutrina cristã, que via o homem como paciente e não agente da história (BAZIN, 1989, 03). Entretanto, no final do período medieval, o artista começa a ter seu papel reconhecido por meio de escritores e historiadores que se dedicaram a divulgar a vida deles e a construir uma história da arte.

A forma como o artista cria sua obra também foi compreendido de diversas maneiras. Inicialmente o trabalho de criação artística era visto com uma forma de imitar a natureza, ou, como destacava Kant, de criar “uma outra natureza a partir da matéria real lhe dá” (LACQUE-LABARTHE, 2000, 227). Por isso, para Platão a arte seria inferior à Natureza, pois seu objeto elabora-se como uma cópia do mundo sensível; como cópia da cópia. (BRANDÃO, 2000). Por isso, o artista não era bem visto. A crítica ao platonismo, no entanto, adverte que a arte não atua como mera cópia, pois seria na verdade como um terceiro grau da realidade, uma comunhão entre a natureza objetiva e sensitiva. Já para Aristóteles a arte seria superior à Natureza, uma vez que abstrai as imperfeições dela. Ele destaca que a *tékne* realiza o que a *physis* é incapaz de efetuar. Assim a mimeses aristotélica seria um ato de produzir- ato poético- mais do que reproduzir e representaria um objeto mental, inspirado por um entusiasmo divino.

Já na Idade Média o conceito de mimeses é abolido, e a inspiração ou fantasia da arte passam a ser vistas como uma forma de revelar o divino, em uma concepção espiritualista do processo artístico (BRANDÃO, 2000). A partir do Quattrocento, a arte começa a ser considerada não mais a imitação da natureza, mas a imitação dos mestres. Inicialmente os ateliês eram as escolas, o meio de formação, mas com a emancipação da arte, não só como técnica, os artistas vão se separar das corporações e formar academias. Nesses espaços os artistas não se formam mais aos pés de um mestre, mas com a apreciação do exemplo dos mestres (BRANDÃO, 2000). Se os antigos imitavam a natureza os artistas modernos imitam os antigos, tentando completar o que naturalmente parece incompleto (LACQUE-LABARTHE, 2000, 10). Por sua vez, no Renascimento, a mimeses surge com o um processo racional para a imitação interpretativa de uma natureza que opera segundo regras gerais que devem ser estudadas. O artista, então, passa do papel de imitador para o papel de inventor. Como inventor, o artista acrescenta à obra de arte

algo que vai além da técnica, como lembra Kant (LACQUE-LABARTHE, 2000, 259), que aponta a existência de um princípio vivificante no ânimo, uma alma na obra de arte.

Heidegger, por outro lado, aponta que é preciso deixar clara a distância entre a arte e a verdade, pois a mimese do artista produz fenômenos ou reflexos desviados do real. A essência da mimese seria então, segundo Lacoue-Labarthe uma violência efetiva que remete à realidade básica e essencial da identidade, ou melhor, da falta de identidade básica e essencial (2000, 15). E nisso está a sublimidade da arte, a desfamiliarização e o choque causado pela recepção da obra; como o jogo de velamento e desvelamento da verdade. Mas claro, o sublime depende da técnica para a produção da obra, que chega a seu ápice por meio da genialidade, do talento natural que dá regra à arte. Genialidade esta, adquirida por meio de um contato mimético com grandes obras, como em uma herança artística. “A regra deve ser, portanto, ‘abstraída’ das grandes obras, ao contato com as quais o gênio pode despertar” (2000, 260).

## 2. A ARTE DO DOCUMENTÁRIO

Assim como ocorreu no campo artístico de forma geral, o cinema e mais especificamente o cinema documentário, também levou certo tempo para ser percebido enquanto obra de arte e não apenas mera artesanaria. O aparato cinematográfico foi criado com um instrumento científico para apreender o movimento. Os inventores da primeira câmera filmadora, os irmãos Lumière, acreditavam que as imagens geradas por aquele equipamento teriam fins apenas científicos e que o interesse popular gerado sobre elas seria momentâneo. Estavam enganados, já que a tradição cinematográfica passa de um século. O primeiro a perceber um pouco das possibilidades de construção de narrativas por meio do equipamento recém-inventado foi o ilusionista francês Méliès, na última década do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Ele havia assistido à primeira exibição realizada pelos irmãos Lumière e anos depois, quando ganhou um protótipo de cinematógrafo de outro inventor, começou a fazer filmes ficcionais em curta-metragem. Seus filmes eram uma espécie de *vaudevilles* filmados, cheios de efeitos obtidos pela trucagem de imagens.

Por outro lado, a história do cinema mundial guarda vestígios de produções não ficcionais desde seu início. As primeiras imagens produzidas foram de trabalhadores saindo de uma fábrica e de um trem chegando à estação de trem. Imagens de fatos

corriqueiros, um registro do mundo histórico sem narratividade. Nos anos seguintes, durante a consolidação do cinema como entretenimento das massas, as imagens “reais” permaneceram nas telas, como os *newsrell*, os *travelogues*, os filmes publicitários e de propaganda política, etc. O documentário, como uma tipificação específica do cinema, por sua vez, surgiu anos depois pelas mãos do cineasta estadunidense Robert Flaherty. Ele foi o realizador da primeira obra classificada como tal: *Nanook of the North*. No entanto, o nome documentário foi citado pela primeira vez apenas em 1926, em uma crítica feita por John Grierson ao filme *Moana*, também de Robert Flaherty.

No início não havia um conjunto de convenções comuns ao documentário. Segundo Francisco Elinaldo, as convenções dominantes do gênero estavam ligados mais a questões epistemológicas, de como conhecer, formar e educar com os meios à disposição (TEIXEIRA, 2006, 254). Ou como aponta Gauthier:

“Tudo o que não era o cinema dominante foi empurrado para as margens e etiquetado como documentário, daí um amontoado heteróclito onde encontramos outros cinemas minoritários, eles também em busca de um campo de acolhimento: o cinema experimental, o ensaio, o poema, o panfleto, a reportagem, etc (2011, 195).

Foi Grierson quem, a partir de sua escola de documentaristas britânicos, começou a delimitar as marcas do documentarismo durante o cinema mudo, sempre sob uma premissa pedagógica de abordar os problemas sociais e o trabalho coletivo. As obras do grupo encabeçado por Grierson compreendiam em sua maioria filmes com abordagem clássica do real, em que as imagens eram usadas para a construção de um discurso acerca do mundo em que vivemos. No outro extremo estava o russo Dziga Vertov, que usava a técnica do cinema documental e a montagem para alcançar sensações que o olho não acessa. O cineasta russo é ainda hoje um dos principais nomes da produção experimental de documentários, já que produzia obras que iam além do visível.

Com evolução da tecnologia cinematográfica, o documentário passou por mudanças decisivas. A principal foi a possibilidade de incluir uma faixa sonora ao filme, a qual permitia a criação de discursos e a inclusão da voz da personagem representada. Posteriormente veio a captação do som direto, por meio de gravadores portáteis, e as filmagens mais fáceis, com câmeras móveis e mais sensíveis. Essas mudanças alavancaram a produção de filmes documentais. A partir do final dos anos 1950, essas e outras novidades confluem para a transformação e a percepção do que até então se



conhecia como documentário, como a proliferação das denominações, a evolução da base técnica, diferentes métodos de filmagem e novo circuito das imagens objetivas e subjetivas (TEIXEIRA, 2006, 268). Neste momento surgem diferentes estilos de abordagem do real, como o *Cinema Direto* e o *Cinema Verdade*, que trouxeram novas contribuições para o cinema documentário.

Entretanto, não é possível apontar definições claras sobre o cinema documental. Sob este conceito ainda estão reunidos inúmeras maneiras de produzir obras cinematográficas, das mais conservadoras às mais experimentais. Há apenas um encargo auto imposto de representar o mundo histórico; compartilhando problemas diferentes, mas comuns (NICHOLS, 2005, 53). Por isso, é difícil até mesmo definir o que é documentário ou, mais profundamente, conceituar o documentário como um gênero. Gauthier afirma que documentário não é um gênero e que o que o distingue o da ficção não é “nem o tema, nem o conteúdo, nem a quantidade de informações exatas que o filme oferece. É uma questão de método” (GAUTHIER, 2011, 37). Como enuncia Da-Rin o termo documentário não tem uma essência, mas apresenta uma tradição (2011, 18). Como não há regras claras a seguir, os documentaristas se baseiam nessa tradição, no *corpus* de obras que representam o gênero para fazer suas obras ou, até mesmo, para transgredir o que está dado.

### **3. A MIMETISE DOS DOCUMENTARISTAS- ENTRE O JORNALISMO E A ARTE**

Trabalhando nesse meio babélico, que é o cinema documentário, o documentarista também é atingido pela dificuldade de definição. Como cineasta ele pode ser considerado um artista do audiovisual, pois trabalha com imagens e sons para criar uma narrativa. No entanto, por lidar diretamente com fatos e personagens da realidade, pode ser visto, não sem certo preconceito, como um profissional mais próximo do jornalismo do que do cinema.

Em certa medida essa aproximação do jornalismo com o documentário se deve a grande quantidade de profissionais daquela área que decide se dedicar ao cinema para criar suas narrativas sobre o real. Muitos realizadores, que começaram no cinema documental, se dedicaram ao telejornalismo, principalmente no período da ditadura militar, momento em que tratar de certos temas da realidade poderia ser considerado subversão. O programa Globo Repórter, da Rede Globo, foi uma iniciativa propícia para

que muitos documentaristas, como Eduardo Coutinho e Wladimir Carvalho, aperfeiçoassem seu trabalho durante os anos 1970. Por outro lado, os equipamentos, como os gravadores, e as técnicas usadas pelos documentaristas, como a entrevista, foram sendo aperfeiçoadas ao longo dos anos pelo telejornalismo.

O gênero documentário foi sendo aperfeiçoado ao longo dos últimos cem anos por meio das iniciativas de diferentes diretores que se dedicaram ao documental e foram aprendendo e ensinando ao longo do caminho. Dessa forma, o documentarista apreende os métodos do gênero por meio da imitação dos grandes nomes nacionais e internacionais, principalmente porque as escolas de cinema se dedicam mais ao cinema ficcional e usam, muitas vezes, o documentário apenas como mero exercício. A mimese dos modelos ocorre também nos festivais de cinema, momento em que eles podem assistir à obras documentais e conhecer outros realizadores, com quem podem trocar experiências.

Além da imitação de exemplos e práticas, o trabalho dos documentaristas está envolvido de forma ainda mais intensa com o conceito da mimese; com o conceito de mimese trazido por Aristóteles e mais anteriormente com o conceito de arte debatido por Platão. Isso porque o cinema documentário, assim como a definição platônica de arte e a mimese aristotélica, lida diretamente com a representação da realidade, do verossímil; em uma relação conturbada, indefinida e embaçada com o real. Os filmes documentais ainda são interpretados como um espelhamento da realidade, como se a verdade fosse algo imerso na espessura do mundo, e a qual se tem acesso pela visão límpida e direta do cinema documental (DA-RIN, 2004, p. 225). Essa interpretação está ligada à noções comprobatórias presentes na primeiras imagens não-ficcionais e até mesmo no nome do gênero. Mas, por outro lado, os próprios documentaristas assumem a postura de que suas obras são um acesso à realidade e nos encorajam a acreditar nelas, “já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível aos outros” (DA-RIN, 2004, p. 27).

Em dois gêneros essa tentativa de convencimento acerca do real é explicitada nas próprias premissas propostas por seus criadores, mas a partir de vertentes bem diferentes. No *Cinema Direto*<sup>1</sup> a ideia central é captar o real por meio das câmeras, usando

<sup>1</sup> Escola de cinema documentário surgida no final dos anos 1950 e que busca representar a realidade tal como ela é, sem interferências, como uma mosca na parede. Um dos pioneiros dessa escola foi Robert Drew nos Estados Unidos



da não intervenção. Os cineastas apenas filmavam os acontecimentos como testemunhas da história, ou, como preferiam dizer, como moscas na parede. Em contraposição a essa ideia surgiu o *Cinema Verdade*<sup>2</sup>, a partir do qual seus idealizadores acreditavam ser possível gerar um outro grau de realidade, a partir da intervenção consciente dos cineastas e das próprias personagens retratadas. Como seria impossível acessar o real, assim como ele é, seria preciso gerar uma realidade a partir da tensão do momento de filmagem. A mosca voa da parede e cai na sopa; as ondas provocadas no líquido, no real, seriam a verossimilhança possível ao cinema.

No entanto o real nos escapa e surge para o documentário mais como um desafio do que como uma meta. O desafio de criar a partir do mundo histórico uma obra artística; de não apenas fazer uma colagem de imagens captadas da realidade e de depoimentos verossímeis, mas de escavar a realidade e de mostrar um discurso pessoal e compartilhado. De não se deixar iludir, como fazem muitos jornalistas, de que é possível refletir a realidade por meio de imagens audiovisuais. Nesse ponto podemos apontar a maior diferença entre o jornalista e o documentarista. O primeiro usa a realidade como fonte de trabalho, para construir um discurso informativo e verossímil. O último tem que ir além disso, tem que criar uma narrativa atraente e criativa, assim como uma obra ficcional.

Mais do nos escapar, o real nos provoca e nos atinge, gerando subjetivações e interpretações que se deslocam do real e atingem outro patamar para o realizador e para o espectador. A obra documental nos olha no momento em que estamos olhando para ela. Quando estamos frente a frente com um filme documental é como se estivéssemos “face a face com o túmulo, que nos olha, em uma espécie de esvaziamento”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37) Ao estar em face do real documental estamos, espectadores e realizadores, frente a vários sentimentos que tentamos evitar: o medo, a morte, a incerteza, etc. Esse talvez seja um dos principais chamarizes para ambos: a atração que as imagens reais provocam e as tensões geradas por elas em nós. Por isso, o vereossímil é apenas um dos quesitos do cinema documental, às vezes até irrelevante. O que mais importante nesse gênero é o que surge a partir de diferentes interpretações do real.

<sup>2</sup> Escola de cinema criada nos anos 1960 por meio das obras produzidas por Jean Rouch na França, que buscava acessar a realidade por meio da intervenção consciente no mundo histórico e da interação com as personagens representadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente a um real inatingível e ao mesmo tempo hipnotizador o documentarista evolui em meio a um trabalho mimético e pode ser considerado uma mistura de diferentes profissionais. “O exibidor de atrações, o contador de histórias e o poeta da fotogenia concentram-se na figura do documentarista como orador que fala com uma voz toda sua do mundo que todos compartilhamos” (Nichols, 2005, 134). Ou como prefere Gauthier, “é um mediador que consegue ser aceito, sem ser dono de uma situação que, às vezes, ele provocou, cujo curso ele tenta modificar, mas da qual ele espera, antes de tudo, o imprevisível.” (Gauthier, 2011, 138)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BRANDÃO, Carlos A. L. **Mimeses e História**. In: \_\_\_\_\_. Quid Tum? O combate da arte em Leon Batista Alberti. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000. Pp. 137-195
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro. Azougue Editorial, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, o que nos Olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GAUTHIER, Gay. **O Documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011.
- GREFFE, Xavier. **Arte e Mercado**. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural: 2013.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **A Imitação dos Modernos: ensaios sobre arte e filosofia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LINS, Consuelo. **Filmar o Real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008. p. 82.
- MELO, Cristina Teixeira Vieira de. **O Documentário como Gênero Audiovisual**. In: *Comum. Inf*, vol. 5, nº ½, pag. 25-40, jan./ dez. 2002. p. 25.
- NICHOLS, Bill. Tradução de Mônica Saddy Martins. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário Moderno**. In: MASCARELO, Fernando (org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.