

1) Antropologia e Imagem - Breve Introdução

1.1) A Invenção da fotografia e do cinema.

- Ambos surgem no século XIX e causam frenesi.
- Tb é neste século que a antropologia virá uma ciência.
- Fotografia: *Surge no século XIX, com um inventor chamado Nicephore Niépce. Ele colocava uma caixa preta no patamar de uma janela, voltada para os telhados vizinhos. Retirava a tampa de um pq. orifício, novamente fechado 8 hrs depois. Com este processo, fixava imagens do mundo exterior (1826). Morreu sem perceber a importância de sua invenção.

* 1837: Quatro anos após a morte de Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre melhora o invento de Niépce, inventando o Daguerreótipo. Através dele, era possível reduzir o tempo de exposição para alguns minutos, fixando imagens numa placa de metal.

* Só em 1842 foi possível fotografar pessoas, mas estas tinham que estar bem ancoradas, pois o tempo de exposição ainda era muito lento.

- Cinema: Irmãos Lumière. (Ver Distinção Etienne Samain – Fotografia/cinema/televisão - + Conciso)

* Fotos em movimento.

* Imagens de trens e de estações. Numa das vezes, as pessoas saíram correndo, com medo.

* P/B e mudo.

- Tanto o cinema quanto a fotografia vão ser vistos com ressalvas por boa parte da população, pois acreditava-se que só Deus poderia criar as pessoas a sua imagem e semelhança, as imagens eram uma blasfêmia.
- Depois do impacto inicial, as imagens começarão a ser aceitas, mas por muito tempo vão ser pensadas como “a realidade em movimento”, “a reprodução do real”. A imagem não era pensada enquanto representação, mas sim como um testemunho da realidade.

1.2) Filme etnográfico.

- Nos anos 20, nasce o conceito de filme etnográfico: filmes que retratariam uma sociedade, como se fosse uma etnografia que em vez de ser feita num diário de campo, seria feita em imagens fílmicas.
- Deveriam ser fidedignos e retratar a realidade em tempo real. Era comum um filme inteiro mostrando a confecção de um artefato cultural, como por ex., a ponta de uma lança.
- Novamente, a idéia era que a imagem seria capaz de mostrar a realidade como ela era.

- Eram considerados chatos, primeiro porque eram longos e segundo porque ou eram cineastas que nada entendiam de antropologia, ou de etnólogos que nada entendiam de cinema, gerando filmes de péssima qualidade técnica.
- Quem teve mais destaque foi um inglês chamado Robert Flatherty, que nos anos 20, ficou famoso com o filme “Nanook of The North”, sobre um povo esquimó do Norte do Alasca.
- Suas imagens viraram um clássico em antropologia.
- Ele queria que seu filme desse uma idéia real da vida dos esquimós e, principalmente, da luta dos mesmos contra a natureza inóspita.
- Flatherty conhecia bem tanto os Nanooks quanto os procedimentos técnicos do uso da câmera e de toda sua linguagem, e toda sua intenção caminha no sentido de construir um discurso sobre os Nanooks com o auxílio da câmera de vídeo.
- Depois, soube-se que Flatherty pedia aos esquimós que estes encenassem fatos da vida, o que nos permite dizer que ele trabalhava no registro da etnoficção.
- De todo modo, como este procurava mergulhar na vida dos nativos, aprendendo tudo o que fosse importante para eles, como a caça às focas, seu trabalho não só possui muita legitimidade, como coloca de vez a etnografia aliada ao uso da imagem, sendo portanto, um dos percursos da hoje chamada antropologia visual.

1.3) Imagem e Antropologia:

- Logo no início de sua gênese, a antropologia valeu-se da imagem, pois já que sua proposta sempre foi a de retratar de maneira mais fiel possível a realidade dos grupos estudados, acreditou-se que a imagem só facilitaria este processo.
- A imagem é usada de maneira sistemática no Brasil desde a metade do século XIX, principalmente por ocasião das expedições científicas, que procuravam retratar a diversidade natural e étnica do Brasil. Inúmeras coleções foram produzidas e pensadas como um reflexo de nossa sociedade, como uma via de acesso às nossas culturas e tradições.
- Um exemplo pioneiro do uso da imagem e do som no Brasil é o trabalho de Mário de Andrade, que a partir de 1920, começou a fazer todo um trabalho de resgate da cultura brasileira, que culminou não só na Semana de Arte Moderna de 1922, mas nas chamadas “Missões de Pesquisa Folclórica”, ocorridas em 1927 e 1929, e depois, em 1938.
- Em 1935 é convidado pelo então prefeito Fábio Prado para dirigir o recém criado Departamento de Cultura, primeira instituição brasileira do gênero. Além de um amplo acervo de imagens das mais variadas tradições brasileiras, Mário de Andrade foi também um

percursor do que hoje conhecemos como “etnomusicologia”, ou seja, a análise dos sons produzidos por variados grupos étnicos.

- Na perspectiva de Mário de Andrade, era fundamental retratar o que havia de “mais nacional” entre nós, já que no discurso da época, modernidade e nacionalismo imbricavam-se profundamente.

Jean Rouché (anos 40, França)

- Trabalhou principalmente com antropologia africana, estudando a inserção dos negros nas comunidades brancas.
- Modos de vida da população negra.
- Embora seja considerado como um misto de antropólogo e cineasta, nunca se considerou antropólogo.
- Os negros atuavam como sujeitos de seus atos, dando testemunhos e participando de todo processo do trabalho antropológico ⇒ Isto recebeu o nome de antropologia compartilhada.
- Produziu vários filmes de sucesso, alguns filmados na África.
- Recentemente esteve no Brasil, no grupo de antropologia visual da USP e foi feito um documentado do grupo sobre a vida e obra de Jean Rouché. Foi o primeiro documentário feito pelo Gravi e ganhou o prêmio de menção honrosa no festival do filme etnográfico de Paris.

1.4) Período de Vácuo.

- Por volta dos anos 50, até os anos 80, a antropologia visual deixou de existir enquanto possibilidade de campo.
- A maioria dos antropólogos relegou a imagem a último plano, ela entrava nas pesquisas no máximo como apêndice, no final do livro ou do capítulo.
- A imagem não era considerada nem como técnica de coleta nem como objeto de análise.
- Uma das possíveis explicações para este período de vácuo vem do fato de que as Ciências Sociais em seu conjunto foram extremamente influenciadas pelo pensamento racionalista, herdado de Descartes e do positivismo contiano, que entre outras coisas desejava imputar às Ciências Sociais um caráter de objetividade e cientificidade.
- A palavra imagem deriva de *image*, que remete à *magie* (mágica). A *magie*, para Descartes (XVII), é a instância intermediária entre o sensível e o inteligível. *Image* e *Magie* remetem também a imaginário enquanto fantasia, imaginação. Para Descartes a **imagem** foi a

grande fonte de ilusão e engano. A visão ilude e engana. Para consolidar uma ciência seria preciso antes de tudo, banir a imagem e servir-se unicamente da ordem, do pensamento, da razão.

- Segundo a filósofa Olgária Mattos, ocorrerá com Descartes uma verdadeira separação entre Palavra=razão X Imagem=Fantasia
- Talvez venha daí parte de nossa dificuldade de lidar com a imagem. O discurso falado ou escrito é associado de imediato à faculdade da razão, enquanto que a imagem é associada à sensibilidade, ao sensível.

1.5) Claude Lévi-Strauss e a “recusa” da imagem

- Claude e Dina Lévi-Strauss, que recém chegaram ao Brasil, na década de 30, por ocasião da “Missão Francesa”, documentaram um amplo acervo fotográfico de nações indígenas, unindo definitivamente imagens e etnologia.
- Mas apesar destes inegáveis avanços na relação entre antropologia e imagem, muitas vezes, a segunda foi vista apenas como um ótimo apêndice, uma forma de “ilustrar aquilo que era dito pelo texto” ⇒ uso meramente instrumental da imagem.
- 1994: Lévi-Strauss publica o Saudades do Brasil e em 1996, o Saudades de São Paulo.
- Mas a relação meramente instrumental com a imagem se mantém.
- Ele trata suas fotografias com desdém, considera a foto como apenas um documento, uma arte menor.
- Para ele, os documentos fotográficos só provam sua existência, mas não testemunham ao seu favor e nem o sensibilizam.
- Os nomes dos livros, evocando a palavra e a sensação “saudade”, já sianilizam esta associação entre fotografar = captar o passado.
- Ele privilegia a etnografia (o anotar) dos aspectos culturais, pois considera que eles estão mais próximos da razão.
- Como Lévi-Strauss concebe a arte? Qual a diferença entre arte e fotografia?
- A arte é um signo do objeto e não uma reprodução literal. Ela é uma representação:
 - linguagem que diferentemente da verbal (que é arbitrária – a cadeira poderia se chamar mesa e a mesa se chamar cadeira), estabelece uma relação sensível entre o signo e o objeto e fornece um guia, um meio de instrução e aprendizagem da realidade ambiente.
 - arte: saber + reflexão. + sensibilidade.

Arte	Fotografia
- representação	-

<ul style="list-style-type: none"> - ordena através dos sentidos as informações do mundo exterior - ela tem estilos porque o artista pode omitir ou evidenciar aspectos, pode manipular o que desenha, pode escolher entre modelos 	<ul style="list-style-type: none"> - fotógrafo está sujeito às limitações físicas e mecânicas do aparelho, aos produtos químicos para revelação do filme.
--	--

- Sylvia obviamente questiona esta colocação simplista e ingênua: “Lévi-Strauss parece não perceber que há estilos que podem ser reconhecidos em diferentes fotografos, há sim seleção, recortes e atribuição de significados, mesmo sem entrarmos nas possibilidades de manipulação e ordenação introduzidas recentemente pela informática”
- Para LS, a fotografia capta apenas o tangível, ela não é capaz, como a arte, de unir o modelo, a matéria-prima, as leis ou propriedades do que é representado e a sensibilidade do próprio artista.

Provocações minhas:

- 1) Será que realmente a fotografia só capta o tangível?
- 2) Caso isto seja verdadeiro, será que Etienne não tem razão quando diz que o único modo de superar este impasse é juntando as possibilidades heurísticas da fotografia e da palavra? Sozinhas, ambas seriam limitadas.

Pg 10: A imagem fotográfica é uma inscrição, uma marca, sempre o **índice** de um real, e que não existiria sem o seu referente. Ela é um golpe, um corte

nosso referente é um sujeito que fala, que pensa e que mais do que ser fotografado pelos olhos o antropólogo, vai fotografar o que é importante para ele. Ainda assim, será uma representação, mas o que fazemos em antropologia não são sempre representações? A fala não é um corte, é o resgate de uma memória.

- Susan Sontag: a fotografia é simultaneamente
 - uma pseudopresença
 - um signo de ausência
- Mas Lévi-Strauss assume que as fotografias também:
 - nos ensinam um novo código visual
 - transformam e ampliam nossa visão do que devemos olhar
 - são uma gramática
 - uma ética visual

- Para LS a fotografia tem uma relação dual com o tempo e o espaço: é menos irreversível que a música e o mito: podem ser resignificadas pelo espectador. Mas para ele, ainda são o reflexo de algo que passou.

[pergunto eu: mas o que não passa? Ele próprio afirma que mesmo a etnografia sempre retrata aquilo que será ineroxavelmente apagado pelo tempo]

[a imagem reflete o que passou ou é memória? Até que ponto ela pode ser também um resgate?]

- A fotografia e as narrativas de viagem são semelhantes pois são ambas testemunhos de um tempo pretérito e irreversível
- É a etnografia que o atrai
- Ele não percebe a grandeza de suas fotos, ao contrário de Malinowski, que dá ao elemento pictórico um papel que complementa, mais do que ilustra o texto verbal (Samain – texto que a gente vai ver na próxima discussão).
- Sylvia diz que é mais importante ver o que Lévi-Strauss faz com a fotografia do que o que ele pensa sobre ela.

- Várias reificações sobre a imagem:
 Descartes: ela é fonte de desilusão e engano
 Antropólogos “tradicionais”: ela é só testemunho
 Para Lévi-Strauss: é também testemunho e uma arte menor
 Sammain: ?
 E para nós, o que ela é?

2) A retomada da Antropologia Visual aos os anos 80

2.1) A noção de documentos visuais e a importância da imagem.

- Estou usando a discussão que fiz no capítulo 3 da minha tese.
- É referente a filmes ficcionais e não a fotografia ou ao filme etnográfico.
- Pode ser uma estratégia antropológica para se pensar a fotografia, ou seja, olhando as especificidades do filme, por contraste podemos pensar a fotografia.
- Samain diz na página 11 (“Questões heurísticas em torno do uso das imagens em antropologia visual”):

O que cada suporte comunicacional pressupõe em termos de *maneira* de ver e de *modo* de pensar? “Ver um filme não é olhar para uma fotografia. São atos de observação, posturas do olhar muito diferentes. “Assiste-se a um filme, mergulha-se numa fotografia. De um lado, um olhar horizontal, do outro, um olhar abissal. Enquanto as imagens projetadas levam o espectador num fluxo temporal contínuo, que procura seguir e entender; as fotografias, por sua vez, o fixam num congelamento do tempo do mundo e o convidam a entrar na espessura e uma memória. Diante da tela, somos viajantes e navegadores; diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos. Posturas diferentes do olhar sobretudo maneiras diferentes de ver e de pensar o mundo. No primeiro caso, pensa-se o mundo na sua continuidade, no seu fluxo, na sua dinâmica; no segundo, sua descontinuidade, na sua fragmentação, no seu recorte”

[ele diz que o filme possui uma narrativa contínua e a foto não. Tudo bem, se pegarmos fotos isoladas. Mas se pensarmos nas fotos como uma narrativa visual sobre uma experiência, será que a narrativa fotográfica será necessariamente descontínua e o documentário, por exemplo, contínuo?

Será impossível sermos também navegadores de uma narrativa fotográfica? Jacques Aumont (e muito antes dele Eisenstein e Griffith- Povlov (cientista) desenvolve trabalhos sobre como certos estímulos desencadeiam reações. Eisenstein vai pensar o mesmo no cinema: A função da montagem seria produzir um sentido. Mas este sentido não estaria nos planos em si, mas no ENCADEAMENTO destes planos) diz que o que dá sentido ao fotograma de um filme é a montagem, ou seja, o sentido só se constrói em narrativa, na seqüência de vários fotogramas. Mas se não tomarmos apenas algumas fotos e tentarmos, ao contrário, recriar uma história pelo encadeamento de fotografias, isto também não será verdadeiro? Ainda mais hoje, com todas as técnicas fornecidas pelo computador]

Por **documentos visuais** entende-se registros fotográficos, filmes (sejam eles etnográficos ou não), vídeos, desenhos, pinturas e imagens televisivas, entre outros.

- A abordagem da antropologia visual, embora muito devedora ao filme etnográfico clássico, não se reduz à tentativa dos mesmos em “conservar” ou “preservar” culturas específicas através do registro imagético de suas práticas culturais.
- Ela procura questionar ao mesmo tempo sua abordagem e os objetos a que ela se dedica: ou seja, sua natureza, sua especificidade e as relações que se desenvolvem entre si e com aqueles que observa dentro das condições particulares desta observação.
- Ou seja, seu objeto é o Homem, não procurando cristalizá-lo em um registro fílmico, mas sim procurando, através do registro fílmico, criar acervos que registrem momentos, idéias, atitudes, etc, que não poderiam ser tão ricamente descritos de outra forma. Trata-se mais de **procurar pelos sujeitos de uma cultura** do que de perseguir exaustivamente o registro verídico ou absolutamente fiel dos povos estudados e cristalizá-los em imagens. A Antropologia Visual procura resgatar o sentido que grupos culturais dão à sua existência, ofício fundador da antropologia enquanto disciplina, e enriquecido, cada vez mais com a densidade de sentidos que a imagem fornece.
- A **imagem** possui uma dinâmica própria: o poder da imagem é algo incontestável e passível de apreensão imediata. A imagem toca diretamente aos sentidos, é imediatamente captada não só pelo olhar, mas também pela emoção e pela razão. Ela sugere uma variedade de coisas que só com dificuldade uma outra forma de apreensão do real e do imaginário percebe e transmite, além de ter um grande poder de síntese. A imagem condensa uma série

de elementos e diz muito sobre a percepção do real que a pessoa que a registrou ou criou possui. Ela pode ser apropriada das mais diferentes formas: pode ser um instrumento político, lúdico, artístico, etc.

- Através dos múltiplos elementos que põem em cena (e também dos múltiplos elementos que deixam de pôr em cena), as imagens constroem mitos, contam histórias, enfim, registram tempos, lugares, sentimentos, condensando uma série de eventos e representações.
- As **imagens** são formas privilegiadas de condensar e veicular **representações sociais**. Através da ambigüidade que lhe é inerente, uma só imagem pode conter e suscitar uma série de representações, inclusive contraditórias. Ela é uma potente forma de recorte, apreensão e organização do real e do imaginário. Por meio dela, pode-se sintetizar uma série de visões de mundo, muitas vezes não tão bem veiculadas através de palavras faladas ou escritas.

2.2) A Mudança de perspectiva: Imagem e representação

- Hoje em dia, há todo um cuidado para não se reificar a questão da imagem postulando-a como uma forma de apreensão da verdade e, menos ainda incorrer no erro de achar que a imagem "captura o real como ele é". Uma coisa é dizer que a imagem condensa representações. Outra, mais perigosa, é dizer que a imagem representa o real, no sentido de mostrá-lo tal como ele é. Primeiro, porque o real não existe de forma objetiva para ser exposto: ele é sempre uma construção e, portanto sua apreensão é sempre algo subjetivo. Segundo porque a imagem não diz nada por si própria, ela precisa ser lida, interpretada, ter o seu sentido construído e reconstruído incessantemente. É esta **interpretação das imagens** que busco fazer através do meu trabalho, reconhecendo o poder da imagem, mas dentro das limitações acima colocadas.
- Samain, pg 12: o signo visual é, antes de mais nada, um signo de recepção, um signo dado para ser visto.
- Não há, ao contrário dos que pensavam os teóricos da "codificação iônica", um código de leitura universal: "a recepção das imagens depende essencialmente de nosso saber do mundo, sempre individual, diferente de uma pessoa para outra, e não possuindo nenhum dos traços de uma codificação".
- Assim, do mesmo jeito que um filme precisa da narração ou das legendas para ser compreendido, uma foto também necessita delas. A antropologia visual não prescinde da palavra, ao contrário, como Samain vai mostrar nos próximos textos, sua riqueza vem justamente das potencialidades interativas entre imagem e palavra (seja escrita, seja falada)

- A questão da representação, em ambos os sentidos citados, desembocará na relação representação/representado, levando à discussão da relação ficção/realidade.
- Ao pensarmos a relação ficção/realidade, algumas questões colocam-se. Por que o cinema fascina o espectador? Em que medida a representação visa confundir-se com o que representa? Em que medida o cinema manipula a realidade? Até que ponto é possível considerar a dicotomia ficção x documentário? Diante dessas questões, como o antropólogo deve se posicionar?
- Máximo Canevacci diz que o cinema possui um *"enigma mítico em seu poder de atração"* (Canevacci, 1984). Ele afirma que *"A representação mimética sempre se deu à formas de duplicação, na medida em que sua ambição consiste em reconciliar numa síntese mágica a separação entre sujeito e objeto (...) Desde a sua origem, as imagens pretenderam não apenas capturar, mas também ser a realidade. (...) Toda mímese é uma tentativa de anular a cisão originária, e as imagens foram sempre o instrumento da mímese para realizar sua paixão."* (Canevacci, 1984:25, grifos do autor).
- Esta ambigüidade e fascínio da imagem fílmica levaram-me a pensar sobre o estatuto da imagem em movimento, sobre o modo como as imagens fílmicas são construídas pelos cineastas (qual a incidência da luz e que efeitos ela produz, quais as imagens selecionadas, etc) e, principalmente, sobre a dinâmica de representação do real e do imaginário.
- O fascínio exercido pelo cinema pode ser explicado por vários motivos, entre eles, a identificação do espectador com os papéis representados no filme, a possibilidade da catarse, o fato de que o filme coloca uma série de questões relevantes para o seu público e, em certa medida, aponta a sua solução.
- Canevacci nos dá mais algumas pistas para lidarmos com estas questões. Ele defende a idéia de que a atração que aparecer em um filme exerce vem menos do desejo de "ser famoso", admirado publicamente, do que de uma vontade de alcançar a imortalidade. Astros e estrelas pretendem, através de seus filmes, brilhar no céu da imortalidade, perpetuando-se. Um mecanismo semelhante é engendrado pelo público, cada vez que um espectador identifica-se com um herói, com um vilão ou com outros tipos de papéis ideais. Cada espectador estabelece um tipo de relação específica com os atores, identificando-se ou não com um ou outro. De certa forma, os papéis que o espectador não esquece são aqueles que ressoaram de forma mais significativa para si, de acordo com os valores que considera fundamentais. **Através dos valores inerentes ao processo de socialização dos espectadores, estes avaliam o filme; e a recíproca é verdadeira. O filme coloca questionamentos às pessoas que o assistem, fazem com que as pessoas reflitam sobre o que estão vendo.** Canevacci diz que *"em todo filme, repercute - no interior da psicologia,*

da natureza e da cultura do espectador - toda a história das mímeses humanas (...); o cinema venceu, teve êxito (...) na tarefa de criar um mundo modelado pelos seus próprios valores espirituais, conquistando a consciência pública" (Canevacci, 1984: 28).

- O espectador identifica nas imagens certos traços que lhe chamam a atenção. Identificar é reconhecer alguma coisa numa imagem, trabalho este que se apoia na memória: “*a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos*”. Reconhecer é “*achar invariantes da visão, já estruturados, para alguns, como espécies de grandes formas*”. O prazer do espectador estaria, então, no “*reencontrar uma experiência visual em uma imagem*”, rememorar. (Aumont, 1995: 82/83).
- O efeito catártico se dá no encontro entre a identificação e o distanciamento, ou seja, na unidade entre a atitude de **pensar o filme** e uma outra de **se pensar** no filme.

[Como isto se processaria com a fotografia? Embora fotografia e filme ficcional sejam suportes comunicacionais distintos e que instauram diferentes visões de mundo, como Etienne Samain afirmou, até que ponto algumas destas conclusões podem ser validadas no caso da fotografia?]

- Segundo Betton, os filmes revelam uma imagem que o espectador percebe a partir de suas experiências. “*A imagem fílmica suscita no espectador um sentimento de realidade, do que resulta uma participação ‘ativa’.* (...) *Pelo poder do fato fílmico, vivemos um simulacro de realidade*” (1995: 101).
- **A principal intenção do cinema é tentar transpor o real para obras de arte. Antes de se perceber o filme enquanto filme, ele é percebido enquanto realidade, uma vez que suas imagens são percebidas enquanto verdades. E mais do que percebidas como verdades, elas também são construídas enquanto tais.** Lebel (1989) afirma que a ideologia dominante utilizou essa “impressão de realidade” para fazer do cinema uma “fábrica de sonhos”.
- O cinema, através de recursos específicos, cria uma ilusão de realidade. A união da montagem, do som e da luz pode assustar o espectador que vê uma criança ser atingida durante um tiroteio; a estilização de um personagem (através de maquiagem, técnicas de interpretação e iluminação própria) pode aterrorizar o público. Esta **ilusão de realidade** será a base para a construção da **ficção** do filme. Daí viria a problemática da confusão entre o real e o filme ficcional, que deve ser esclarecida por aqueles que queiram pensar criticamente o filme ficcional. Quem trabalha com imagens corre o risco de interpretar as imagens como o real. Espero ter esclarecido desde o início que vejo as imagens - no caso, o **filme ficcional** - como veículo de **representações culturais**. **O cinema não é o duplo da realidade, é um signo:** “*Quando analisamos um fenômeno como o do cinema, estamos a*

realizar uma análise da função do imaginário (...) A imagem tem uma existência autônoma, é essencialmente mental, sendo um ponto de referência cultural e não um ponto de referência da realidade” (Francastel, 1983: 175/177).

- E quanto à relação entre realidade e ficção? Já salientei que a ilusão de realidade é a base através da qual se constrói a ficção do filme. Mas o que significa mesmo falar em **ficção**? Lebel afirma que a ficção é a realidade imaginária criada através dos elementos do filme: o universo para onde se prolonga tudo que nos é mostrado pelo *écran*, não é a generalidade do mundo, mas um mundo imaginário, que vai procurar a sua realidade na ficção do filme, e no modo de funcionamento desta ficção. O cinema reflete uma realidade determinada. Podemos dizer que de certo modo **o filme é a imagem da realidade que serviu precisamente para fabricar as suas imagens e sons**. No entanto, como afirma Lebel, *“estas imagens e sons que são a imagem da realidade que lhe deu origem vão transformar-se nos elementos base, no material do filme; material a partir do qual vai ser criada uma realidade imaginária, que é a ficção do filme” (Lebel: 93.)*
- O autor ainda enfatiza que **a problemática idealista em torno da impressão de realidade** se baseia numa **mistificação**, quando emite seus julgamentos estéticos e ideológicos sobre a diferença entre o filme na sua realidade imaginária e o real induzido por ele.
- Este idealismo entre o que é ficção e documentário pode ser causa de muitos problemas. Rondelli (1995) nos mostra que a **separação total entre o que é real e o que é ficção é ilusória**. Ela cita um exemplo interessante, ao dizer que os diversos gêneros dos discursos televisivos, ao se construírem, tomam o real como referência para sobre ele produzirem aproximações ficcionais ou jornalísticas. Assim, no caso da televisão, os telejornais e documentários deveriam ser do reino do discurso sobre o real, enquanto as telenovelas e seriados, o lugar da ficção. No entanto, ela acredita que estes gêneros não são puros, e que as fronteiras entre eles muitas vezes se dissipam. Ela cita como exemplo a minissérie *Decadência*, exibida pela Globo, que se baseou em telejornais. Já o telejornal *Aqui-Agora* transmite as notícias como se elas fossem tramas de novelas, onde o telespectador chega a torcer por uma das partes envolvidas. **Não é possível estabelecer barreiras rígidas entre o que é ficção e o que é realidade, assim, julgar um filme pela maneira como ele se refere ao real induzido por ele, ou pretender que o filme espelhe a realidade é uma falácia**. Lebel nos lembra que o universo para onde se prolonga tudo que nos é mostrado pelo *écran*, não é a generalidade do mundo, mas um mundo imaginário, que vai procurar a sua realidade na ficção do filme, e no modo de funcionamento desta ficção. *“A prodigiosa riqueza expressiva do cinema é, não a reprodução da vida, mas o poder extrair da vida aquilo de que tem necessidade para fabricar a matéria-prima da sua ficção” (Lebel: 98).*

- Mas, segundo ele, o que seduz o espectador é o sonho social que serviu de origem para a construção do filme e não a própria impressão de realidade. A **impressão de realidade** seria apenas um **pretexto** e um meio de se atingir os objetivos do cinema, entre eles, a fascinação do público. A essência ideológica presente nos sonhos que dão origem aos filmes é social e não cinematográfica. **O cinema seria, então, uma ocasião para a ideologia dominante criar os modelos de que tem necessidade.** Talvez seja por isso que antes de se perceber o filme enquanto filme, ele é percebido enquanto realidade, uma vez que suas imagens são percebidas enquanto verdades. E mais do que percebidas como verdades, elas também são construídas enquanto tais. Não que os filmes representem verdades, não é disto que se trata: o cinema, como qualquer forma de representação é algo construído. Mas, se o cinema não estivesse ancorado nesta “ilusão de realidade”, não precisaríamos do cinema: nossa tela seria a própria vida. O que é importante perceber é que **o cinema, ao manipular imagens, manipula organizações e interpretações do real.**
- Mas a grande mágica que o cinema produz vem do fato que nenhuma imagem é manipulada no abstrato: a imagem só é eficaz quando diz alguma coisa para quem a vê. Ou seja, **só ocorrerá a “fascinação” e a “impressão de realidade” se houver reciprocidade entre o filme que está sendo passado e o espectador que o estiver assistindo.** A imagem deve ressoar dentro da pessoa, estar em consonância com o universo simbólico desta pessoa. **Fazer história das imagens é, também, fazer história das psicologias e das representações. O que está em jogo no cinema é, justamente, a eficácia das representações.**
- Weakland (1974) afirma que os filmes refletem padrões de sentimento e pensamento, podendo inclusive influenciar o comportamento das pessoas. Segundo ele, os filmes são análogos às histórias, mitos, rituais e cerimônias. Ele se pergunta como o filme representa o comportamento humano e a interação social. Para Weakland, o filme se relaciona com os seus produtores, com sua audiência e com o tema representado, situação esta que é ainda mais fácil quando produtores, receptores e o assunto são todos similares. Por esta razão, os filmes ficcionais são bons para o estudo de padrões gerais de cultura. Os filmes apresentam uma interpretação de um segmento da vida por selecionar, estruturar e ordenar imagens de comportamento. Por isso são bons para o estudo de sociedades complexas. O conteúdo destes filmes pode diferir muito de acordo com o gênero e a escola cinematográfica do qual ele faz parte, mas de modo geral, podemos afirmar que os filmes problematizam como sua audiência vive ou deveria viver.

3) Novas possibilidades de estudo:

3.1 – A imagem como uma das técnicas de coleta e análise.

Uma das possibilidades no uso da imagem é como técnica de coleta dos dados. Ou seja, pode-se ter um tema qualquer – por ex. as condições de vida e o acesso a direitos políticos, econômicos e sociais no Capão Redondo- e usar a imagem como uma das fontes de documentação. O trabalho em questão não será sobre imagem, mas sobre a periferia. A imagem entra como mais um dos recursos na busca de uma maior compreensão da realidade (isto seria algo próximo do que fez Malinowski. Seu interesse não estava na imagem em si, mas na vida dos trobriandes. A imagem serviu como um complemento. Mas, mesmo neste caso, convém dar ouvidos a Malinowski e **NUNCA ISOLAR AS FOTO COMO APÊNDICE**. Este procedimento esvazia o conteúdo da dissertação e proclama a imagem como o último plano da pesquisa. Se for assim, é melhor nem usá-la. O melhor é fazer uma narrativa que estabeleça uma **SIMBIOSE** entre **IMAGEM** e **TEXTO**.

3.2 – A imagem enquanto objeto de reflexão.

Aqui, temos um horizonte muito rico de possibilidades. De todo modo, a imagem fílmica, televisiva, fotográfica, etc, vai para o centro do trabalho. Todo e qualquer trabalho nesta linha deve começar, necessariamente, da seguinte maneira:

- definição do tema (apresentação), dos objetivos, justificativa.
- histórico do meio imagético escolhido: fotografia, cinema, televisão.
- importância da imagem enquanto objeto de reflexão.
- questões representação/realidade/ficção.
- metodologia de análise das imagens.

Trabalhos nesta linha:

a) Análise Fílmica, b) Análise Fotográfica; c) Projeto Vídeo nas aldeias.