

Cine y sociedad: La construcción de una "realidad ficcional"

Paulo Menezes¹

Professor da Universidade de São Paulo
Departamento de Sociologia – FFLCH

1) Filme e sociedade: imagens e o “real”

No Bilan du Film Ethnographique de Paris em 2000 foi projetado um documentário muito especial e bastante diferente dos filmes que compunham o restante das apresentações. Este documentário, chamado *Retour à Plozévet*², realizou-se na comuna de St. Demers, na costa da Bretanha, e buscava refazer o mesmo trajeto de uma pesquisa e de um filme etnográfico realizado por Edgar Morin na primeira metade da década de 60.

Até então, este documentário foi considerado um dos melhores retratos e uma das melhores documentações de um modo de vida em vias de desaparecer, mas até então preservado naquela distante e relativamente isolada comunidade. Um dos pontos centrais daquele filme etnográfico referia-se ao cuidado com o tratamento visual que as mulheres tinham consigo mesmas, ao cuidado com suas vestimentas ornadas com rendas e babados, e ao tratamento peculiar que davam aos seus penteados, considerados um elemento fundamental da constituição de suas próprias identidades. Estes penteados, que se elevavam sobre as cabeças como uma espécie de coque alto em forma de leque, armados e altivos, rígidos em sua configuração, apareciam nas mulheres nas mais variadas situações cotidianas, do café da manhã à cozinha do almoço, do trabalho diário na pequena fábrica à missa dominical, estando presentes portanto em praticamente todas as atividades desenvolvidas por aquelas mulheres no decorrer de suas vidas, constituindo-se em decorrência um documento etnográfico de alto valor de registro.

No documentário realizado recentemente, por Ariel Nathan, uma outra “realidade” teimou em se esgueirar por meio das comparações das imagens e dos depoimentos de então, com as imagens e os depoimentos de agora. Soube-se, agora, que, diferentemente do que sempre se imaginou, aquelas roupas e penteados nunca foram peças de uso diário e cotidiano daquelas mulheres, não sendo utilizados jamais no café da manhã e menos ainda durante o trabalho na pequena fábrica ainda quase artesanal. Apesar de parecer *a posteriori* absolutamente lógica a estranheza de tão elaborados penteados e vestimentas para o uso cotidiano e fabril, essa “realidade” foi tomada como verdadeira pela simples existência do filme documental, sem que se colocassem em dúvidas as possibilidades de se realizar na prática um penteado daqueles em tempo de ainda se preparar um café da manhã, e de suas possibilidades de sobreviver ao trabalho na fábrica durante toda uma jornada, sem pensar ainda em dias sucessivos. O que se descobriu, em 1999, foi que tudo não passava de uma encenação para as câmeras, sob o comando do realizador/pesquisador, que transportou para o uso cotidiano determinados hábitos que só faziam sentido e só possuíam existência concreta justamente durante as horas do não trabalho, durante os fins de semana.

As razões para isso eram de pelo menos duas ordens. A primeira, prática, dizia respeito ao tempo demandado para que aquelas “esculturas” capilares pudessem tomar forma, pelas palavras das senhoras de agora, algo entre duas a três horas. A segunda, mais prosaica e ao mesmo tempo mais significativa, que os maridos de então não queriam que suas esposas aparecessem no filme sem que estivessem devidamente paramentadas, justamente pelo que distinguia aquela comunidade das outras em suas relações com a tradição, o que lhes dava, portanto, dignidade e respeito.

¹ Agradeço à FAPESP e ao CNPq pelo apoio para a realização desta pesquisa.

² Direção de Ariel Nathan, França, 1999.

Assim, espremidas pelas necessidades da “pesquisa” por um lado e pelas necessidades matrimoniais e familiares por outro, as mulheres de Plozevet começaram a cozinhar e a trabalhar como nunca dantes jamais haviam feito. Neste sentido, premidas pelas circunstâncias, estas mulheres, que deveriam expressar a sobrevivência de uma tradição e sua importância para a constituição das comunidades, criaram para as câmeras uma “realidade” de segunda ordem, como verdade efetiva apenas enquanto verdade fílmica, distantes portanto das próprias tradições que em princípio deveriam estar ali expressando e reafirmando³.

Nesta direção, se isto em si não é novidade desde os primórdios do cinema, não podemos atualmente nos furtar de questionar este tipo de imagens em seus significados epistemológicos. Mais precisamente, não podemos deixar de perguntar por um lado, qual seria o sentido para o conhecimento destas “encenações” em meio a um “registro” de determinado grupo social, e, por outro, qual seria o critério para se pensar o tipo de imagem e de informação que estes filmes propõem para a investigação e para o pensamento.

Decorre destas proposições se questionar sobre os fundamentos da relação entre imagem e real e, mais propriamente, sobre que tipo de conhecimento, em termos de saberes, as imagens e, particularmente, *essas* imagens fundadas nestes tipos de atributos nos propõem.

2) O tema dos filmes

Questão pertinente: O que é o *real* ?

Para não permanecer muito próximo, desde os primórdios da sociologia seus pais fundadores já propunham três reais absolutamente diversos, nenhum deles, além de tudo, passível de ser apropriado diretamente pelos olhos, nem mesmo os dos positivistas. Para Durkheim, vale lembrar, se os fatos sociais estão inscritos no real é somente por meio do método que delimita com ele uma relação de *objetividade* que se pode eliminar do trajeto as personalidades indesejáveis que nos impedem de descobrir as *verdadeiras* causas dos fenômenos sociais.⁴ Seria como se a sociedade fosse um grande tapete sujo, de onde o sociólogo, e por que não, o etnólogo, com seu aparato bem calibrado saberia retirar tudo que não lhe pertence para fazer brotar em todas as suas dimensões os padrões ali inscritos em sua organicidade sem que se corresse o risco de esgarçar-se a sua tessitura.

Tanto para Weber como para Marx, o método aparece como a única possibilidade de se constituir um real apreensível ao conhecimento. Para o primeiro, o mundo como se apresenta é um caos, composto por uma infinidade de fenômenos que se sucedem e se superpõem incessantemente, não sendo portanto passível de ser conhecido e menos ainda compreendido sem o recorte direcionado e intencional do investigador, que seleciona para compreender o mundo que se apresenta sempre como uma configuração de possibilidades⁵. Para o segundo, o visível nada mais é do que formas de manifestação que no seu incessante aparecer e desaparecer, na sua constante mutação, elidem os processos que as fazem aparecer como tais, não se permitindo que se compreendam como são os

³ “Pior ainda, sabemos que, em todas as guerras, sobretudo durante as batalhas nas ruas das cidades, os combatentes são estimulados, pela presença da câmera. Eles se oferecerão prontamente para um repórter, para correr até uma esquina e disparar uma rajada de balas. Portanto, até alguns desses filmes são simulações. Volker Schlöndorff conta que, em Beirute, quando filmava *Die fälschung* (O ocaso de um povo), alguns soldados que ele tinha contratado como figurantes se ofereceram para atirar de uma janela e matar – ao acaso – algum passante na rua.” (Carrière, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 62)

⁴ Lembre-se, por exemplo, de *O Suicídio*, onde a estatística é utilizada para que as causas individuais de tal ou qual suicídio seja desprezada em direção de *causas sociais* que façam com que, em determinados momentos da história, mais pessoas se matem do que o que era sociologicamente normal para aquelas condições (cf. Durkheim, Émile, *O Suicídio*. São Paulo, Martins Fontes, 1992).

⁵ Cf. a introdução e o primeiro capítulo de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, São Paulo, Pioneira, 1981, p. 1-27, bem como “A ‘objetividade’ do conhecimento nas Ciências Sociais”, in: *Weber*. São Paulo, Ática, 1979, p. 79-127.

processos de reprodução do capital, e os processos de exploração aí inscritos, compreensíveis apenas e tão somente pelo processo de pensamento⁶.

Se para estes três autores não existe um *real imediato*, para o que é então que nós olhamos diretamente? Para Durkheim, as pré-noções, os pré-conceitos, para Weber, o caos, para Marx, a ideologia e os fetiches.

Benjamin, em sua Pequena História da Fotografia, alerta-nos que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”⁷. Com isso pretende ressaltar a diferença entre o que olhamos no mundo e o que podemos olhar nas imagens. De naturezas distintas, essas imagens são percorridas pelos olhos de maneiras diversas. Benjamin resalta o que para ele seria a grande peculiaridade das imagens fotográficas: que, diferentemente de serem objetos da mais pura reprodução mecânica, nos termos de Bazin⁸, seriam veículos primordiais para se ver justamente aquilo que os olhos não conseguem ver: o movimento das mãos, os componentes de um passo, os reflexos das coisas, etc. Com sua capacidade de deslocar o olhar do comumente visto, as imagens fotográficas nos colocariam frente a um mundo estranhamente inédito, imerso e disperso no aparentemente sempre visto. Assim, diferentemente do que propõe a percepção vulgar, uma fotografia nunca seria uma reprodução do real, uma “representação” do real⁹, pois o que ela apresenta é sempre diferente do que antes era para os olhos.

O que vemos por esta proposição de Benjamin é um deslocamento do que seria “semelhante” no filme – não importa se entendido como “reprodução”, “duplo” ou “representação” do real – de sua relação imediata entre imagem e coisa fotografada para o caráter *construtivo* desta mesma imagem. Francastel já nos apontava que a imagem “existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não um ponto de referência na realidade”¹⁰. Com isso Francastel acentua que o diálogo primeiro de qualquer imagem não é, como se poderia supor, um “diálogo” com a “realidade” física que a fez nascer. Ao contrário, a partir destas idéias e das de Benjamin, podemos perceber um desvio analítico na investigação das imagens, que se deslocaria de sua própria realidade como imagem, e de qualquer “real” exterior a ela que lhe serviria de “modelo” ou estímulo, para os valores e as perspectivas que orientaram a sua própria constituição enquanto imagem.

Como, neste contexto, relacionar-se-iam com isso os “gêneros” que tentam dar conta e “classificar” as diferenças possíveis das relações entre Imagem e Real?

Invertendo-se a pergunta: quais seriam os elementos diferenciadores entre filmes que se propõem ou são vistos como etnográficos, antropológicos, sociográficos, sociológicos, documentários, documentários sociais, ficção baseada em fatos reais, ficção e, por fim, ficção científica?¹¹

Subliminarmente, existe uma ordem decrescente do poder de “verdade” de cada uma destas categorias. Entretanto, para procurarmos respostas, proponho um ligeiro deslocamento da forma de enfrentar questão.

⁶ Cf. Marx, Karl. *O Capital*. Livro I, volume I. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d., em especial o primeiro capítulo, A mercadoria, p. 41-93.

⁷ Benjamin, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

⁸ Cf. Bazin, André. Ontologie de L’image Photographique. In: *Qu’est-ce que le cinéma?*, op. cit., p. 9-17.

⁹ Sobre esta polêmica dos primórdios da fotografia consulte Rudolf Arnheim (*A arte do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, s./d.), Beaumont Newhall (*The History of Photography*. New York, The Museum of Modern Art, 1964) e Paulo Menezes (*A trama das imagens*. São Paulo, Edusp, 1997).

¹⁰ Francastel, Pierre. Les mécanismes de l’illusion filmique, In: *L’image, La Vision et L’imagination – de la peinture au cinéma*. Paris, Denöel/Gonthier, 1983, p. 193.

¹¹ Essas classificações não são exaustivas nem totalizantes, variando de autor para autor. Veja-se, por exemplo, Erik Barnouw (*Documentary - a history of the non-fiction film*, op. cit.) e Luc de Heusch (*Cinéma et sciences sociales – Panorama du film ethnographique et sociologique*, Unesco, 1962). Bill Nichols propõe uma classificação transversal: o modo expositivo, o modo observacional, o modo interativo e o modo reflexivo, para dar conta dos diferentes modos de abordagem utilizados pelos cineastas, um outro assunto que não cabe nos limites deste trabalho. (Cf. *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press, 1991)

Não seria de se espantar que o cinema, inventado no fim do século XIX, acabasse por espelhar este duplo problema, incorporando ainda um terceiro, relativo à questão da Verdade¹². Como, neste registro, pensar a questão da Verdade nas imagens, na relação entre Imagem e Real?

Guy Gauthier nos dá uma resposta emblemática: o *objeto teórico documentário* (aqui recortado como critério amplo para englobar também os filmes sociológicos e etnográficos) tem como critério definidor fundamental a “ausência de atores”, definição esta que se aplicaria “sem muitas dificuldades à obra de grandes documentaristas (Rouquier, Ivens, Flaherty, Vertov, Marker, Perrault, Rouch, Wiseman, Dindo, etc.), ao menos à parte de suas obras consagradas explicitamente ao documentário.”¹³ Associado a isto é claro está, então, a ausência também de qualquer “encenação”, de qualquer roteiro detalhado, do qual se teria apenas “orientações”. Mas isto por si só bastaria para transpor, nos termos de Bazin, a realidade da coisa para a realidade da “representação”?¹⁴ Luc de Heusch nos diz que “a autenticidade de um tal filme dito ‘documentário’ depende, no fundo, inteiramente da boa fé do realizador que afirma, por meio de sua obra: aqui está o que eu vi.”¹⁵ E Gauthier sacramenta: “A ética do documental é talvez o que sobre quando tudo concedemos ao resto”¹⁶. Aqui, nesta acepção, o problema da Verdade é transferido de maneira inequívoca do campo da Ciência para as teias da Moral, o que é imensamente problemático pois transfere o problema da credibilidade das imagens para a fé numa pretensa “consciência individual”. Como vimos, o surgimento do documentário é também o surgimento da falsificação documental, o que torna a questão proposta nestes termos absolutamente insustentável.

Perguntando em outra direção, existiria algum critério interno às próprias imagens que poderia ser tomado como base para distinguir estas várias *classificações* dos filmes?¹⁷ Dentre os que vimos até então, o critério “conteúdo” explícito – sociedades industriais x sociedades não-industriais, trabalho fabril, etc. – é extremamente fraco. Quanto ao critério “ético”, nem se fala.

É aqui que retornamos ao problema causado pelo filme de Morin. Um documentário não é obrigatoriamente fruto de pesquisa científica mesmo que possua uma ética fundada no “real”. Nesta confusão entre documentários e “documentários”, entre público e documentarista, acaba-se por fazer desaparecer os elementos constitutivos da percepção deste discurso como *construção*, sempre como construção, e, portanto, como sendo sempre parcial, direcionado, e, no limite, interpretativo.

Mesmo que possamos argumentar que para o cineasta documentarista, etnólogo ou sociólogo isto não seja assim, que eles têm plena percepção da construção de real que estão fazendo (mas será que têm mesmo?)¹⁸, para o senso comum, para o público em geral, se a ficção nos mostra uma construção imaginada do real, o documentário, reproduz o real, mostra a verdade sobre um tema ou um fenômeno qualquer¹⁹. Ou seja, ela é percebida pelo público como REAL. Nesta direção, o pressuposto de uma “realidade” do filme associada à “realidade” da coisa filmada, não é possível de ser aniquilado por uma mera operação intelectual, por um mero ato da “consciência”. Ela só pode se basear, portanto,

¹² Embutido em toda a discussão herdada da fotografia a respeito da “reprodução”. Veja-se notas 17 e 18.

¹³ Cf. Gauthier, Guy. *Le documentaire – un autre cinéma*, op. cit., p. 5, 7.

¹⁴ Cf. Bazin, André. *Ontologie de L’image Photographique*. In: *Qu’est-ce que le cinéma?*, op. cit., p. 14.

¹⁵ Heusch, Luc de. *Cinéma et sciences sociales – Panorama du film ethnographique et sociologique*, op. cit., p. 36.

¹⁶ Cf. Gauthier, Guy. *Le documentaire – un autre cinéma*, op. cit., p. 6.

¹⁷ e aqui o conceito de *classificação* é preciso.

¹⁸ Vale a pena lembrar aqui das ilustrativas discussões, que chegaram às portas do bisonho, de intelectuais e historiadores à respeito da (in)“fidelidade” da minissérie da rede Globo, *O Quinto dos Infernos*, 2001, indignados com a forma pela qual se construiu a família real, sempre questionando os autores pela diferença entre os personagens e a “realidade” daqueles que os inspiraram. D. João não era assim, D. Pedro não era assim, etc., o que mostra que a confusão entre “real” e ficção pode entrar pela porta dos fundos dos mais insuspeitos e culturalmente preparados espectadores.

¹⁹ No lado oposto, vale lembrar por exemplo do programa *Linha Direta* da Globo, que várias vezes fez os telespectadores denunciarem o ator que encenava como sendo o criminoso de quem se falava na história. Ou dos atores de novela que são xingados pelas ruas quando estão interpretando um personagem ruim e malvado.

e ao contrário, na aplicação rigorosa de um método interpretativo por meio do analista, que busque compreender relações, hierarquias e valorações mais do que coisas e semelhanças.

Referências Bibliográficas

- Arnheim, Rudolf. *A arte do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, s./d.
- Barnouw, Erik. *Documentary - a history of the non-fiction film*. New York, Oxford University Press, 1993.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Ed. du Cerf, 1985.
- Benjamin, Walter. A Imagem de Proust. In: *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 36-49.
- Benjamin, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 108-113.
- Benjamin, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 91-107.
- Cardoso, Irene. Foucault e a noção de acontecimento. *Tempo Social*, São Paulo, 7(1-2): 53-66, outubro de 1995, p.59.
- Carrière, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 62
- Carvalho, Vladimir. Perfil publicado na Revista de Cinema, nº 16, agosto de 2001, p. 74-75, Ed. Krahô.
- Durkheim, Émile, *O Suicídio*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- Foucault, Michel. *História das Sexualidades II – o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 1985, p. 13.
- Francastel, Pierre. Les mécanismes de l'illusion filmique. In: *L'image, La Vision et L'imagination – de la peinture au cinéma*. Paris, Denöel/Gonthier, 1983, p. 191-206.
- Gauthier, Guy. *Le documentaire – un autre cinéma*. Paris, Nathan, 1995.
- Heusch, Luc de. *Cinéma et sciences sociales – Panorama du film ethnographique et sociologique*. Unesco, 1962.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of film*. Oxford, Oxford University Press, 1960.
- Marx, Karl. *O Capital*. Livro I, volume I, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d., em especial o primeiro capítulo, A mercadoria, p. 41-93.
- Menezes, Paulo. A questão do herói-sujeito em *cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho. *Tempo Social*, São Paulo, 6(1-2): 107-126, 1994 (Ed. em jun. 1995).
- Menezes, Paulo. *A trama das imagens*. São Paulo, Edusp, 1997.
- Menezes, Paulo. Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade, em Ramos, Mourão, Catani e Gatti (orgs.). *Estudos de Cinema 2000 SOCINE*. Porto Alegre, Sulina, p. 333-348.
- Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Les Éditions du Minuit, 1985.
- Newhall, Beaumont. *The History of Photography*. New York, The Museum of Modern Art, 1964.
- Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Piault, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan, 2000.
- Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1984.

Film and Society: The constitution of a fictional reality”²⁰

Paulo Menezes**

1) Film and society: images and the « real ».

In 2000, the Bilan du Film Ethnographique of Paris projected a documentary that was very special and very different from other films in that year’s exhibit. That documentary, called *Retour à Plozévet* (1999, France),¹ by Ariel Nathan, filmed in the commune of St. Démet on the coast of Brittany, aimed to retrace the steps of the research and ethnographic film made by Edgar Morin in the first half of the 1960s. The result was, at once, highly provocative and deeply alarming. Many of the interviews in Nathan’s documentary were made with the same people filmed decades before. As those followed, they gradually brought to the fore a latent reality underlying the earlier documentary.

To that date, Morin’s film had been considered one of the most carefully documented records of a way of life on the verge of disappearing, but still preserved in that distant and relatively isolated community. One of the core points in that ethnographic film concerned the care given by the women to their own appearance: from their own garments, adorned with ruffles and laces, to the peculiar treatment given to their hairdos, regarded as a fundamental element of their own identities. Those hairdos – which rose above the head in a kind of high bun that spread in a fan-shaped style, lofty and proud, rigid in their configuration – were worn by women in the most diverse situations, from preparing breakfast to cooking lunch, from everyday work in a small factory to the Sunday mass, being present, therefore, in virtually all activities performed by those women throughout their lives. The film, at least it seemed, constituted an ethnographic document of high value as a register.

In the documentary recently made by Ariel Nathan, another « reality » persistently crept in, as the comparison arose between the recent images and statements and those made decades before. What this brought to light was that, differently from what people had imagined, those clothes and hairdos had never been of daily use for those women, had at no time been used at breakfast and, least of all, in the course of the strenuous work in the sweatshops of the small factory. On hindsight, the « factuality » of using such elaborated hairdos and garments for household chores and factory work seems absolutely odd. However, it was taken for granted as « fact », due to the mere existence of a documental film: no question was raised over the practicalities of doing such hairdos in time to still be able to prepare breakfast, or over the possibilities of keeping them through the whole working day in a factory, not to mention doing the same day after day. What was realized in 2000 was that all that was staged for the cameras, under the supervision of the filmmaker/researcher, who transposed to ordinary life some practices that had their concreteness and meaning exclusively related to the non-working hours of the weekends.

The reasons for this were of two kinds. The first one, of a practical kind, related to the time needed to shape such « hair sculptures », what, according to the women interviewed, would take from two to three hours. The second reason, at once more trivial and meaningful, was that, in the 60s, their husbands did not want them to appear in the film without being duly ornamented. These hairdos and dresses were specifically what distinguished that community from others in their relation to tradition; hence, something from which they derived their own dignity and deference.

Squeezed between the needs of the « research », on the one hand, and by the matrimonial and familial demands, on the other hand, the women of Plozévet started cooking and working as they had never done before. What was intriguing in the 1999 film was precisely the detachedness with which those same women, thirty years afterwards, simply told the researcher « of course we did not work

²⁰ I acknowledge the CNPq for the financial support for this research.

** Professor of the Department of Sociology of the University of São Paulo, Brazil.

dressed like that, because we had no time... But the researcher asked us... », « And our husbands did not want us to look untidy, to appear disheveled in the film. » Constrained by circumstances, these women, who were supposed to express the survival of a tradition and its importance for the constitution of the communities where it was effective, created, in a sense, a second order « reality » for the cameras. A « reality » whose truthfulness can be effective only as filmic truth, and which is distant, then, from the same traditions that it would, theoretically, convey and reaffirm.²

Although, in a sense, this is no novelty – since it has been present from the beginnings of cinema – today we cannot avoid questioning this kind of image in its epistemological meanings. More specifically, we cannot avoid asking, on the one hand, what would be the relation between these « enactments » and knowledge, once they play the part of a « register » of a social group. On the other hand, what would be the criterion to think on the kind of image and information that those films propose to investigation and thought.

Testing these propositions means inquiring on the foundations of the relation between image and the real. More to the point, it means enquiring about the kind of knowledge – in terms of the formations of sciences – proposed by images, particularly those images based on such attributes.

2) The subject of films.

First relevant question: What is real?

Let us get some distance from the recent debates, and let us try unraveling them from their origin. From the beginnings of sociology, its founding fathers proposed three completely diverse concepts of real: In none of them was the real susceptible of being directly apprehended by the eyes, not even by positivist eyes. It's worth reminding that, for Durkheim, if social facts are inscribed in the real, it is only through the method, that establishes with it a relation of objectivity, that one is able to filter out the undesirably biased personal views which hinder us from uncovering the true causes of the social phenomena.⁸ It is as if society were a large dirty carpet, from where the sociologist, and why not, the ethnographer, by using a finely tuned apparatus, would be able to remove anything that does not belong to it and let emerge all the patterns there inscribed without running the risk of fraying the threads of the tapestry.

Both for Weber and for Marx, method is the only possibility of constituting the real that can be apprehended through knowledge. To Weber, the world presents itself as chaos, consisting of innumerable phenomena that incessantly follow and overlap one another. It is not, therefore, susceptible of being known and, least of all, understood without intentional criteria-guided selection. A researcher selects in order to understand the world, which always presents itself as a myriad of possibilities.⁹ To Marx, the visible is nothing but manifestation forms, which in their unremitting appearance and disappearance, in their constant mutation, conceal the processes that cause them to appear as such. The visible precludes direct apprehension of the processes of reproduction of capital, and the exploitation processes in them. They are comprehensible solely through thinking.¹⁰

If for those three authors, there doesn't exist an immediate real, at what do we look directly? For Durkheim, we see pre-notions, preconceptions, for Weber, the chaos, and, for Marx, ideology and fetish.

Benjamin, in his « Little history of photography », warns that « it is another nature which speaks to the camera rather than to the eye ». ¹¹ With this he intended to stress the difference between what we see in the world and what we can see in images. Being images of diverse nature, they are swept by our gaze in different ways. Benjamin emphasizes what to him would be the great peculiarity of photographic images, that rather than being the outcome of pure mechanic reproduction, in Bazin's terms, ¹² they would be fundamental vehicles to help us see precisely what our eyes cannot distinguish: the movement of hands, the components of steps, the reflex of objects, etc. With its capability to

displace our look from the commonly seen, the photographic image would place us before a strangely new world, immersed and dispersed in the one we, apparently, have always seen. Differently to what is commonsense perception, a photograph would never be a reproduction of the real, or a « representation » of it.¹³ For, what it presents is always different to what is presented to the eyes. « Insight into the realms of the ‘similar’ is of fundamental significance for the illumination of major sectors of occult knowledge. Such insight, however, is gained less by demonstrating found similarities than by replicating the processes which generate such similarities ».¹⁴

What Benjamin proposes is to disconnect the so called « similar » in the film – it does not matter if understood as « replication », « reproduction », « double » or « representation » of the real – from its immediate relation between image and the object photographed towards the constructive character of the same image. In the words of Francastel, an image « exists in itself, it essentially exists in our spirit, it is the reference point of culture rather than a point of reference within reality » (1983, p. 193). Thus, Francastel emphasizes that the prime dialogue of any image is not, as one would suppose, a « dialogue » with the physical « reality » that brought it into being. On the opposite, departing from this and from Benjamin’s idea, we can draw an analytical alternative to the investigation of images, dislocating them from their reality as image – and from an exterior « real » that would act as its « model » or stimulus – to the values and perspectives that guide its own constitution as image. Values that underpin the choices among different possibilities in the constitution of the pair form/content.

How would this relate to the « genders », which try to « classify » and account for the possible distinctions in the relations between Image and Real? Or, if we invert the question: What would be the distinguishing elements in the films intend or seen as ethnographic, anthropologic, sociographic, sociologic, documentary, socio-documentary, fiction based on real facts, fiction and, finally, science fiction?¹⁵

A decreasing order of « truth » is implicit in each of these categories. Both sociology and anthropology, therefore, share common roots as sciences forged for domination and for the perpetuation of « civilized » order where it was already existent – in urban and industrial societies – or to establish it where it was « inexistent » – in the societies named primitive or exotic, or any other name they may go by.

It is not surprising, then, that the cinema, invented in the late 19th century, ended up mirroring this twofold dilemma, and adding a third problem, related to the matter of Truth.²⁷ On those grounds, how may we throw a light on the matter of Truth in images, on the relation between Image and the Real?

Guy Gauthier gives us an emblematic answer: documentary, considered as a theoretical object, (here defined as to include sociologic and ethnographic films) has, as its defining criterion, the « absence of actors ». Such definition would apply « without too many difficulties, to the work of great documentarists (Rouquier, Ivens, Flaherty, Vertov, Marker, Perrault, Rouch, Wiseman, Dindo etc.), at least to the part of their work explicitly devoted to documentary » (Cf. Gauthier, 1995, pp. 5 and 7). It is clear that, associated to this, is the absence of any kind of « staging », of any detailed script giving « guidance ». But this would be enough, in accord with Bazin, to transfer the reality of the thing to the reality of « representation »? (Cf. Bazin, 1967, p. 14). Luc de Heusch says that « the authenticity of such a film named ‘documentary’ ultimately depends on the good faith of the filmmaker who, through their work, states: here is what I saw » (1962, p. 36). Gauthier affirms that « The ethics of the documental is, perhaps, what remains, when all is conceded to the rest » (1995, p. 6). In this sense, the problem of Truth is unequivocally transferred from the field of Science to the threads of Moral, what is very problematic, for it transfers the question of credibility from the image to the faith on an intended « individual conscience ». As we have seen, the emergence of documentary is also the emergence of documental fakery, what renders the question proposed in these terms absolutely unsustainable.

Still, looking at it from another angle, would there be any criterion intern to images themselves that could be used as a base of distinction between these many film classifications?²⁸ Among the ones

we have seen as far, the criterion of explicit « content » – industrial societies versus unindustrialized ones, factory work, etc – is extremely weak. Not to speak of the ethical criterion.

Let us return, then, to the polemics over Morin's film. A documentary is not necessarily the outcome of a scientific research even if its ethics is based on « the real ». The confusion between documentaries and « documentaries », between spectators and documentarists, eventually blurs the perception of the elements of construction of this discourse as construction, for it is always a construction, hence, it is always partial, guided, and inherently interpretative.

Even if we claim that for the documental filmmaker, the ethnologist or the sociologist, things do not happen that way, because they have complete understanding of the construction of reality they operate (but do they, really?),³³ for the common sense, for the general audience, it is taken for granted that if fiction shows an imagined construction of the real, documentaries (seen by the audience without much distinction among ethnographic and sociologic films) reproduce the real, showing the truth about a theme or phenomenon.³⁴ So, they are perceived by the public as real. Consequently, the presupposition of a « reality » of the film associated to the « reality » of the thing filmed cannot be suppressed by means of a mere intellectual operation, or a simple act of « conscience ». It relies on the application of an interpretative method by the analyst that searches relations, hierarchies and valuations instead of things or similarities.

NOTES

2 « Even worse, we know that, in every war, most of all during battles in the streets, combatants are stimulated by the presence of a camera. They will promptly offer a reporter to run to a corner and shoot a burst of gunfire. So, even some of these films are simulations. Volker Schlöndorff tells that in Beirut, when filming *Die Fälschung* (Circle of Deceit), some soldiers he had hired as figurants offered to shoot from a window and kill – randomly – some passerby in the street » (Carrière, 1995, p. 62).

3 *Bridewealth for a Goddess*, Papouasie-Nouvelle-Guinée, 1999.

4 « Even in the official history books historians are allowed to lie. All the peoples behave in that manner, naively and consciously. About the battle of Poitiers – the famous victory of the Franks over the Arabs in the eighth century, a secular pillar of the French notion of national superiority and of its contempt for other races – a professor of Sorbonne once told me: ‘We know now that the battle of Poitiers didn’t happen. And, if it happened, it was not in Poitiers. And if it happened at another place, we’ve lost it’ » (Carrière, 1995, pp. 137-138). See also note 2 above.

5 Here, we are using the distinction between cinematographer and cinema through the introduction of narrative as language construction and discourse, that has been discussed by many authors such as André Bazin (1985), Edgar Morin (2005), Siegfried Kracauer (1960), Ismail Xavier (1984), among others, without dwelling on their differences in respect to their emphases: while some depart from the meanings created by the montage, others, on the contrary, emphasize the construction of meaning within one-shot sequences.

6 It does not matter, just now, to discuss the possible differences between them both.

7 Naturally, I do not disregard all the epistemological questions raised by the work of the « post-modern » anthropologists, such as Taussig, as well as the adjectival alterations, of doubtful fruitfulness, by authors like Geertz, on the constitution of such relative concepts as « thick description ». What I suggest is that these new approaches do nothing to alter the departing presuppositions in the constitution of the subject as a field of knowledge.

8 We can recall Durkheim’s book *Suicide*, in which statistics is used in order to disregard individual causes of one suicide or another so as to identify social causes that, in certain historical moments, could lead to more suicides than normal for the same conditions (Cf. Durkheim, 2002).

9 Cf. the introduction and the first chapter in *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Weber, 1992, pp. xxviii – 50, as well as « ‘Objectivity’ in Social Sciences », in: Weber, Max *The Methodology of Social Sciences*. Illinois, The Free Press of Glencoe, 1949, p. 50-112.

10 Cf. Karl Marx, *Capital*, (1982.) see, in special, the first chapter, « The Commodity », p. 125-177.

11 Walter Benjamin, « Little history of photography », in *Selected Writings*. Volume 2, part 2, 1931-1934, 2005.

12 Cf. André Bazin, « The Ontology of the Photographic Image », in *What is Cinema?*, pp. 9-16.

13 On this controversy around the beginnings of photography see Rudolf Arnheim (n.d.), Beaumont Newhall (1964) and Paulo Menezes (1997).

14 Walter Benjamin, « Doctrine of the Similar », in *Selected Writings*. Volume 2, part 2, 1931-1934, 2005. , p. 694.

15 These classifications are neither exhaustive nor totalizing, being different for each author. See, for instance, Erik Barnouw (1993) and Luc de Heusch (1962). Bill Nichols (1991) proposes a classification that crosses those borders: the expository mode, the observational mode, the interactive mode, and the reflexive mode, to account for the different modes of construction used by filmmakers, another subject that is not within the scope of this work.

16 The referred work is published as « Problematizando a « representação »: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade », in Ramos, Mourão, Catani and Gatti (orgs.), *Estudos de Cinema 2000 SOCINE*, 2001, pp. 333-348.

17 Not a term created by Gombrich.

18 See the chapter « The Figuration of the Invisible and the Psychological Category of the Double: The Kolossos », pp. 321-332.

19 *Idem*, p. 322.

20 See, for example, the controversy around the painting by Caravaggio, (*The Inspiration of Saint Matthew?*) in which Saint Matthew was represented standing, with his leg contracted, leaning his knee on a coarse wooden bench, and whose face had a frown, as if he is making an effort to decipher the scriptures. This was interpreted by the church as a way of raising doubts on the truth transmitted to the congregation by this scriptures, that should, on the contrary, be portrayed as absolutely transparent and above all doubt.

21 Cf. Gauthier (1995), Barnouw (1993), Heusch (1962) and Piault (2000).

22 Cf. Piault (2000, p. 83), among others.

23 Cf. Barnouw (1993, p. 33), Gauthier (1995, p. 41) and Piault (2000, p. 69).

24 Cf. Barnouw (1993, pp. 87-91) and Piault (2000, p. 101).

25 An example is the book adopted by the Alliance Française of São Paulo, for the course given by Nancy, de Marc Blancpain and Jean-Paul Couchoud, *La civilisation française* (1984).

26 Département D'Outre-Mer. I think of Guadalupe and Martinique, specifically.

27 Embedded in the whole discussion concerning « reproduction » inherited from photography. See notes 10 and 11.

28 Here the concept of classification is accurate.

29 Cited as an opinion of Luc de Heusch's. Piault, on the contrary, finds the birth of filmed ethnography in the films of Thomas Reis, the Brazilian photographer and filmmaker who followed the Rondon expeditions (Cf. Piault, 2000, pp.68, 40-42).

30 Paul Rotha, cited by Luc de Heusch (1962, p. 33).

31 Cf. Barnouw (1993, pp. 36-38). One of the stories told about Nanook is that during the scene of the hunting of the walrus – one of the moments of great tension of the film and of the filming – at a certain moment the hunters and Nanook himself started shouting, asking Flaherty to be allowed to use the riffles to end that, because they feared being dragged to the water. Flaherty would have pretended not to have heard and with this he made them finish the struggle without riffles, despite the risks they went through. Nevertheless, for those who are observant, it is possible to notice what the stories do not tell: a riffle on the shoulder of one of the hunters appears at the moment they run towards the animals that were lazily resting on the shore.

32 Some tell that, actually, the dead animal wasn't even a seal.

33 It is worth recalling the exemplary discussions, verging on the bizarre, on the part of intellectuals and historians concerning the « (in)fidelity » of a Brazilian TV series called *O quinto dos infernos*, 2001, broadcasted by Globo network. Outraged by the manner in which the royal family was constructed, they questioned the authors about the difference between the characters and the « real » people who inspired them. Don John was not like this, Don Peter was not like that, etc. This shows that the confusion between « real » and fiction can steal in through the most unsuspected backdoors, even from the most culturally prepared spectators.

34 It is worth mentioning what takes place on the other side of the camera: for example, the program « *Linha Direta* » by Globo TV network (which bears resemblance to « *America's Most Wanted*»), on several occasions had their own actors denounced by viewers as if they were the criminal characters they played in the story. Alternatively, we could mention the soap opera actors, who get called bad names in the street when they interpret an evil character.

35 Cf. Walter Benjamin, « *The Image of Proust* », in *Illuminations*. pp. 201-216.

36 In this respect, see discussion in Menezes (1995).

37 This is a topic objected by many peers, social scientists, colleagues from cinema courses and documentarists who work on the assumption that every documentarist knows that their films are based on a selection and imply a partial viewpoint on the world, rather than expressing some truth. To punctuate my position, I quote the interview given by the documentarist Vladimir Carvalho, published in *Revista de Cinema*, 16, august 2001, pp. 74-75, whose clarifying title is « *O documentário* »

como verdade » (documentary as truth), where he affirms that « the poetry of documentary is the truth ». Thus, even if for some (which, I insist, are not many) this partiality is very clear, this interview strengthens the idea that for many people, from journalists to filmmakers, and for the layman, documentary is indeed a synonym of truth.

Translated by Flavia P. Brites Martins.

References

- ARNHEIM, Rudolf. (s. d.), *A arte do cinema*. São Paulo, Martins Fontes.
- BARNOUW, Erik. (1993), *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York, Oxford University Press.
- BAZIN, André. (1967), *What is Cinema? Vol 1*. Berkeley, University of California Press.
- BENJAMIN, Walter. (2005), « Doctine of the Similar » in Jennings, M. W. (ed.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol 2, part 2, 1931-1934*. Massachusetts, Harvard University Press.
- BENJAMIN, Walter. (2007) « The Image of Proust » in *Illuminations*. New York, Schocken Books, pp. 201-216.
- BLANCPAIN, Marc & COUCHOUD, Jean-Paul. (1984), *La civilisation française*. Paris, Hachette.
- CARDOSO, Irene. (1995), « Foucault e a noção de acontecimento ». *Tempo Social*, 7 (1-2): 53-66, São Paulo, out.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. (1995), *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- CARVALHO, Vladimir. (2001), Perfil publicado na *Revista de Cinema*, 16, ago., Ed. Krahô.
- DURKHEIM, Émile. (2005), « The Rules of Sociological Method », in Thompson, K. (Ed). *Readings from Émile Durkheim*. New York, Taylor & Francis e-Library.
- DURKHEIM, Émile. (2002), *Suicide: A study in sociology*. London, Routledge Classics.
- FOUCAULT, Michel. (1990), *The History of Sexuality. Vol 2. The Use of Pleasure*. New York, Vintage Books.
- FRANCASTEL, Pierre. (1983), « Les mécanismes de l'illusion filmique », in _____. *L'image, la vision et l'imagination: de la peinture au cinéma*. Paris, Denoël/Gonthier, pp. 191-206.
- GAUTHIER, Guy. (1995), *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris, Nathan.
- GOMBRICH, E. (1984), *Art and Illusion*. London, Phaidon Press.
- HEUSCH, Luc de. (1962), *Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique et sociologique*. Unesco.
- KRACAUER, Siegfried. (1960), *Theory of film*. Oxford, Oxford University Press.
- MARX, Karl. (1982), *Capital: A Critique of Political Economy. Vol 1*. Penguin Books.
- MENEZES, Paulo. (1995), « A questão do herói-sujeito em cabra marcado para morrer, filme de Eduardo Coutinho ». *Tempo Social*, 6 (1-2): 107-126, São Paulo.
- _____. (1997), *A trama das imagens*. São Paulo, Edusp, 1997.
- _____. (2000), « Problematizando a 'representação': fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade », in Ramos; Mourão; Catani e Gatti (orgs.), *Estudos de cinema 2000 SOCINE*. Porto Alegre, Sulina, pp. 333-348.
- MORIN, Edgar. (2005). *The Cinema, or the Imaginary Man*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- NEWHALL, Beaumont. (1964), *The history of photography*. Nova York, The Museum of Modern Art.
- NICHOLS, Bill. (1991), *Representing reality*. Bloomington, Indiana University Press.
- PIAULT, Marc Henri. (2000), *Anthropologie et cinéma*. Paris, Nathan.
- VERNANT, Jean-Pierre. (2006) « The Figuration of the Invisible and the Psychological Category of the Double: The Kolossos », in _____. *Myth and Thought among the Greeks*. New York, Zone Books. pp. 321-332.

WEBER, Max. (1992), *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York, Routledge.

XAVIER, Ismail. (1984), *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra.