

## O CINEMA DOCUMENTÁRIO PARA ANDRÉ BAZIN E O DIALECTICAL PROGRAM: DIALÉTICA E ÉTICA

Eduardo Tulio Baggio \*

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é apresentar as ideias do teórico do cinema André Bazin sob a perspectiva dos programas de pesquisa propostos por David Bordwell e relacioná-las com os modos de representação do cinema documentário. A partir dos conceitos da *Nouvelle Critique* e do *Dialectical Program*, proponho a reflexão sobre filmes documentários e sobre o caráter teórico do documentarismo.

Palavras-chave: cinema documentário, André Bazin, *Nouvelle Critique*, *Dialectical Program*.

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es presentar las ideas del teórico del cine André Bazin desde la perspectiva de los programas de investigación propuestos por David Bordwell y relacionarlas con los modos de representación del cine documental. Partiendo de los conceptos de la *Nouvelle Critique* y del *Dialectical Program*, propongo una reflexión sobre el cine documental y el carácter teórico del documentalismo.

Palabras clave: cine documental, André Bazin, *Nouvelle Critique*, *Dialectical Program*.

**Abstract:** The objective of this paper is to present the ideas of the film theorist André Bazin from the perspective of the research programs proposed by David Bordwell and relate them to the modes of representation in documentary filmmaking. Based on the concepts of *Nouvelle Critique* and *Dialectical Program*, propose a reflection on documentary films and the theoretical nature of documentary filmmaking.

Keywords: documentary film, Andre Bazin, *Nouvelle Critique*, *Dialectical Program*.

**Résumé:** L'objectif de ce texte est de présenter les idées du théoricien du cinéma André Bazin dans la perspective des programmes de recherche proposés par David Bordwell et de les relier à des modes de représentations du cinéma documentaire. À partir des concepts de la Nouvelle Critique et du Dialectical Program, je propose une réflexion sur des films documentaires et sur la nature théorique du documentaire.

Mots-clés : cinéma documentaire, André Bazin, *Nouvelle Critique*, *Dialectical Program*.

Os apontamentos e considerações de André Bazin sobre o cinema documentário são relativamente poucos, especialmente em uma de suas obras mais conhecidas, “O que é o Cinema?”, uma organização de textos

---

\* Doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC-SP.  
Email: baggioeduardo@gmail.com

que compreende o período de 1946 até 1957. Neste período grande parte da produção de documentários tinha um foco propagandístico (PENAFRIA, 2006: 202), em geral, representavam uma ideologia ou governo, como é o caso das obras da Escola Inglesa de Documentários, dos documentários da *Farm Security Administration* nos Estados Unidos, e mesmo dos trabalhos de Humberto Mauro no INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) no Brasil. Essa característica de propaganda talvez tenha sido parcialmente responsável pelas poucas considerações de Bazin sobre filmes documentários. Mas, essencialmente, a baixa atenção do autor à especificidade do cinema documentário deve-se ao fato de que para ele não era a questão da proposta de qual tipo de abordagem o cinema faz do mundo – em suas possibilidades de asserção ficcional e não-ficcional – o que estava em jogo, mas como o cinema aborda o mundo. É importante lembrar também que Bazin morreu em 1958 e não viveu o período em que se tornaram mais constantes as discussões e problematizações acerca da distinção do cinema documentário e de suas posturas frente ao mundo representado.

Para Bazin, o caráter realista do cinema estava intimamente ligado à possibilidade de correlação entre o espaço-tempo vivenciado pelo ser humano em seu cotidiano e a representação de espaço-tempo propiciada pelo caráter cinético da imagem cinematográfica. Tal relação seria mais interessante quanto mais conseguisse aproximar a representação do fenômeno representado.

A teoria do cinema de Bazin está relacionada com a filosofia do tempo. Nela, a temporalidade da fotografia encontra-se com os efeitos psicológicos da duração do tempo e das mudanças das imagens em movimento. Bazin supõe que o realismo está relacionado com determinados dispositivos estilísticos do espaço-tempo, como continuidade e duração. A estética da profundidade de campo e da continuidade temporal em planos longos tem sido muitas

vezes confundida com a transparência da inscrição da câmera (WAHLBERG, 2008: 32).

Ainda que o ponto-de-vista sobre a obra de Bazin possa ter interpretações diversas quanto ao caráter das suas propostas realistas e como elas podem ser percebidas – o pesquisador Fernão Pessoa Ramos, por exemplo, diz que “No âmago da visão baziniana da imagem está a noção de elipse fazendo com que o ponto extremo do ‘realismo’ baziniano coincida com o corte, com o não mostrar da imagem.” (RAMOS, 1998: 98) –, são divergências que não negam a importância do realismo em sua relação com a experiência fenomenológica da vida humana.

Desta forma, seria evidente buscar uma aproximação do pensamento de Bazin com o cinema documentário, mesmo levando em conta, como já foi dito, a relativa baixa incidência de apontamentos de Bazin para o documentarismo. Entretanto, os conceitos realistas de Bazin, em seu caráter fenomenológico, parecem propor de imediato tal aproximação, e uma leitura apurada da obra baziniana permite estabelecer tal relação, como demonstrou a pesquisadora Manuela Penafria em seu artigo “O documentário segundo Bazin: Uma leitura de *O que é o Cinema?* de André Bazin” (PENAFRIA, 2006)

Porém, o que proponho aqui não é apenas uma ligação direta entre as ideias realistas de André Bazin e o documentarismo. Mas sim a compreensão da inserção da obra de Bazin em um programa de pesquisa específico do cinema, o *Dialectical Program*, como propõe David Bordwell (1997: 46), e como o cinema documentário pode ser pensado a partir da ótica deste programa de pesquisa, em suas concepções estéticas e, principalmente, em suas concepções éticas.

### **André Bazin, a *Nouvelle Critique* e o *Dialectical Program***

Segundo Bordwell, a primeira vertente alternativa na história do cinema à *Standard Version* foi a elaborada por Bazin e seus contemporâneos, inseridos na *Nouvelle Critique*. Bordwell destaca o fato da geração de André Bazin ter nascido próximo do surgimento do cinema sonoro. Desta forma, estavam plenamente inseridos neste contexto e, diferente da geração anterior de críticos, receberam bem os filmes sonoros e deixaram de lado a ideia de que com o fim do cinema mudo o grande valor estilístico das vanguardas cinematográficas estaria perdido e, portanto, que o próprio caráter artístico do cinema teria chegado ao fim. (BORDWELL, 1997: 46-47)

Antes da *Nouvelle Critique*, Bardèche e Brasillach – principais historiadores do cinema da *Standard Version* – sustentavam que depois de 1933 as vanguardas cinematográficas desapareceram e que as rotinas de produção dos filmes comerciais sonoros deixaram um modelo estável de produção entre 1933 e 1939. “Os autores especulam que 1939, o início da guerra, marcou o apogeu deste classicismo falado. Em suma, depois de 1933 o estilo do cinema tinha deixado de se desenvolver.” (Bordwell, 1997: 47). Em contra partida Bazin, e outros críticos ligados à *Nouvelle Critique*, buscavam uma nova concepção do cinema como arte inserido em um novo modelo de história dos estilos cinematográficos.

Em 1928, a arte muda estava em seu apogeu. O desespero dos melhores daqueles que assistiram ao desmantelamento dessa perfeita cidade da imagem pode ser explicado, se não justificado. Na via estética na qual ela estava então engajada, parecia-lhes que o cinema tinha se tornado uma arte supremamente adaptada ao ‘delicado incômodo’ do silêncio e que, portanto, o realismo sonoro só podia condenar ao caos (BAZIN, 1985: 66).

Gradativamente André Bazin tornou-se o mais significativo membro da *Nouvelle Critique* e junto com os outros escritores deste grupo defendeu três ideias principais. A primeira delas era a negação da transformação da realidade através do estilo, nitidamente contrária às propostas formalistas. “Em vez disso, os críticos afirmaram que os filmes recentes provavam a vocação fundamentalmente realista do meio. (tradução minha).” (BORDWELL, 1997: 50). A segunda ideia era a de que o cinema deveria ser essencialmente narrativo e que não deveria, como a pintura ou a música, fugir desta característica fundamental. E ainda, a ideia de que os críticos da década de 1940 tinham se voltado para a estética do cinema mudo artístico – as vanguardas cinematográficas em especial – negligenciando o cinema comercial e sua audiência de forma equivocada.

Finalmente, os críticos da década de 1940 argumentavam que a estética dos filmes mudos de arte tinha negligenciado o cinema comercial e a audiência. Por outro lado, os críticos jovens defendiam o cinema como uma arte popular. Eles acreditavam que Hollywood exibia realizações de alto nível e que a vanguarda real foi o avanço do cinema de estúdio da era do som (BORDWELL, 1997: 50).

A *Nouvelle Critique* concluiu que a estética do cinema mudo estava morta. Para Bazin, as vanguardas como o Surrealismo e o “cinema puro” tinham contribuído muito pouco para o desenvolvimento do cinema. Segundo Roger Leenhardt, “Os encantos da Imagem, com I maiúsculo estão esgotados.” (Leenhardt, apud Bordwell, 1997: 50). Os autores da *Nouvelle Critique* vinham em peso revendo a história dos estilos do cinema e a importância do sonoro. “O mundo do cinema mudo, anunciou Astruc, que dorme nas secas páginas de livros de história do cinema, que retrospectivas tentam inutilmente ressuscitar, tem para nós o odor de coisas mortas há muito tempo.” (BORDWELL, 1997: 49). Finalmente, esses escritores concluem que o cinema sonoro teria a chance fazer o que o cinema mudo não fez, representar fielmente a realidade.

O erro da visão ortodoxa, eles insistiam, era enfatizar a estilização dos filmes ou a realidade. Na tentativa de tornar o cinema uma arte moderna, os teóricos elevaram o estilo acima do conteúdo. Por outro lado, os escritores da *Nouvelle Critique* argumentavam que as possibilidades artísticas do cinema estavam justamente nesse domínio que os adeptos do cinema mudo desprezaram: a fidelidade de representação. De acordo com os novos críticos, o surgimento do som tinha mostrado um cinema mudo restrito e incompleto como um meio artístico (BORDWELL, 1997: 51).

Um dos sinais do novo realismo do cinema sonoro seria o declínio da montagem. Tal declínio estava intimamente ligado ao surgimento do cinema sonoro e à necessidade de planos mais longos que pudessem acompanhar as falas recém introduzidas de modo sincrônico nos filmes. Para Bazin, no final do cinema mudo estava disponível um arsenal completo de procedimentos de montagem capazes de impor ao espectador a interpretação do que estava sendo representado. “Se o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa.” (BAZIN, 1985: 69) Mas Bazin considerava esse êxito da montagem relativo ao contexto do cinema mudo, para o então recém-surgido cinema sonoro novas ideias e novos paradigmas deveriam ser pensados.

A partir da proposta de David Bordwell sobre o programa de pesquisa dialético no qual Bazin e seus contemporâneos da *Nouvelle Critique* estavam inseridos, que deixou de lado a ideia de que o cinema teria perdido sua essência com a chegada do sonoro, podemos pensar num realismo que aceita e considera importante o som no cinema e que deu atenção a variados tipos de filmes, feitos em diversos lugares, sob temáticas variáveis. Para eles, o que esses filmes deveriam ter para que fossem meritórios era, em suma, a valorização do potencial de representação de espaço-tempo contínuo que a imagem cinética possibilita, e ainda, deveriam

utilizar o som como elemento complementar ao caráter fenomenológico da imagem cinematográfica.

Mas, há que se considerar ainda outro fator fundamental do realismo baziniano, também oriundo das discussões da *Nouvelle Critique*, a profundidade de campo. Esta deveria ser vista como um fator de liberdade para o espectador que poderia optar dentro do quadro para onde olhar e não ser impelido pela montagem. “Ao discutir tanto Welles como Wyler, os escritores da *Nouvelle Critique* alegaram que a profundidade de campo permitiu que o espectador fosse livre para analisar o quadro em busca de informação significativa” (BORDWELL, 1997: 59).

Bazin já tinha até sugerido a proibição da montagem em casos onde mais de um fator interferissem em uma mesma ação. “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida.” Tal afirmação, escrita pelo autor como uma lei estética reafirma a ideia de liberdade, pois, se existem fatores múltiplos na ação quem deve selecioná-los é o espectador. Bazin complementa: “Ela (a montagem) retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada.” (BAZIN, 1985: 62). Portanto podemos perceber que a matriz da ideia do valor da profundidade de campo é a mesma que faz Bazin afirmar a proibição da montagem. Ou seja, é a ampliação do espaço visível identificável que interessa a Bazin com a profundidade de campo para que o espectador tenha mais opções coordenadas por seu próprio olhar. Bem como não fracionar uma cena, tal qual a proposição da montagem analítica (COSTA, 2008: 44), também era uma opção pela liberdade do olhar do espectador em selecionar o que houvesse de mais interessante na cena.

É sobejamente conhecido o especial apreço de Bazin pelas técnicas realistas por excelência, aquelas que respeitam a “ambiguidade ontológica da realidade” e que são o plano-sequência (sendo possíveis outras definições, para o autor, plano-sequência significa

que a duração do plano coincide com a duração do evento) e a profundidade de campo (quando todos os elementos dentro de campo estão igualmente focados quer se encontrem em primeiro plano, em segundo plano e/ou em plano recuado) (PENAFRIA, 2006: 202-203).

## **Bazin e o documentarismo**

Como Bazin morreu em 1958, acabou tendo contato especialmente com o período marcado pelos dois primeiros modos de representação do cinema documentário: o modo expositivo e o modo poético (NICHOLS, 2005). Em ambos os casos existem contradições com o que Bazin havia pensado como o cinema efetivo, aquele que realmente importava.

O modo de representação poético utilizava os procedimentos de montagem típicos das vanguardas.

O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. (...) Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos (NICHOLS, 2005: 140).

Como já ficou evidente, essas características descritas por Nichols desagradavam a *Nouvelle Critique* e Bazin em especial.

Por outro lado, o modo de representação expositivo trabalhava a montagem de forma semelhante ao cinema clássico ficcional, utilizando especialmente a fragmentação da cena em busca de direcionar o olhar do espectador, visto que a marca essencial desse tipo de filme documentário é o didatismo que direciona a interpretação. Ainda, o modo expositivo enfatiza a lógica informativa, abrindo mão, muitas vezes, da manutenção de lógicas espaciais ou temporais em favor da informação, afasta-se assim dos valores

bazinianos da liberdade de opção do olhar do espectador via profundidade de campo ou da negação da montagem.

No modo expositivo, a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Podemos denominar isso de montagem de evidência. Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento (NICHOLS, 2005: 144).

Assim, o modo de representação poético feria as intenções da *Nouvelle Critique* e, por consequência, do *Dialectical Program*, por usar a montagem como uma forma de acrescentar elementos a “uma realidade dada” através do uso ritmado e estetizado dos planos. Ou seja, a dialética preconizada não poderia acontecer, pois não havia a liberdade para que o espectador exercesse suas opções. Da mesma forma, o modo expositivo também não permitia as opções, mas por outros motivos, ao fracionar a cena e mesmo provocar discontinuidades espaciais em favor da informação, numa perspectiva verbal, a liberdade dialética espectral era ferida.

É por isso que nas poucas considerações de Bazin sobre filmes documentários seu foco não está no caráter de asserção sobre a realidade enquanto gênero ou sobre o objetivo destes filmes, mas no que eles tenham feito com a linguagem do cinema. Os elogios são para o uso que o autor considerava adequado da representação ontológica do espaço-tempo, possibilitando assim a observação dialética do espectador. Portanto, a profundidade de campo e a recusa da montagem não são opções apenas estéticas para Bazin, mas fundamentalmente são opções éticas. Se várias vezes ele enaltece a cena da caça da foca em *Nanook o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, é porque ela permite, eticamente, o olhar dialético do espectador.

O que importa para Flaherty, confrontado com *Nanook caçando a foca*, é a relação entre Nanook e o animal; o tamanho real do tempo de espera. A montagem poderia sugerir o tempo envolvido. Flaherty, no entanto, se limita a mostrar o tempo real de espera; o tamanho da caça é a própria substância da imagem, o seu verdadeiro objeto. Assim, no filme este episódio requer uma configuração. Alguém vai negar que isso é muito mais comumente do que uma montagem de atrações? (BAZIN, 2005: 26-27).

Quando fala dos filmes de natureza ou de exploração, Bazin demonstra ver grande mérito por se dedicarem a representar o mundo de forma realista, com procedimentos de espaço-tempo que permitem a dialética do olhar do espectador. Por exemplo, o filme de exploração *Kon Tiki* (1950), de Thor Heyerdahl, no qual Bazin entende que o perigo do estar próximo da baleia e o modo como isso foi filmado transmitem o realismo essencial do cinema e, pelos mesmos motivos, chega a *Man of Aran* (1934), de Robert Flaherty, ainda que se trate de filmes muito diversos.

Não é tanto a fotografia de uma baleia que nos interessa como a fotografia do perigo. No entanto, o fato é que nunca podemos nos sentir verdadeiramente satisfeitos apenas com as ruínas prematuras de um filme que nunca foi concluído. Assim seria sonhar com o esplendor fotográfico dos filmes de Flaherty. Pense, por exemplo, nas tomadas do tubarão-frade, de *O homem de Aran*, flutuando sonolentemente sobre as águas irlandesas (BAZIN, 2005: 161).

## **A dialética baziniana e o documentário observativo**

Potencialmente, Bazin teria tido um encontro muito positivo e profícuo com os filmes documentários do modo de representação observativo, algo que não ocorreu porque os primeiros filmes com essas características começaram a aparecer somente nos últimos anos da década de 1950. Mesmo com a ressalva de que alguns filmes anteriores já fizessem

uso de procedimentos observativos, como os citados acima e que foram analisados por Bazin, ou como *O triunfo da vontade* (1934), de Leni Riefenstahl, vale lembrar que o grande desenvolvimento do modo de representação observativo ocorreu após 1958, ano da morte de André Bazin.

O modo de representação observativo, com suas intenções de distanciamento e, como o nome diz, de observação da realidade, poderia ter em Bazin um crítico muito favorável, pois abre as possibilidades das opções dialéticas para o espectador. Esses filmes, em muitos momentos, abrem mão da montagem em favor do percorrer do tempo e fazem uso da profundidade de campo facilitada pelas câmeras de suporte fílmico menor<sup>1</sup>, muitas vezes utilizadas nas filmagens.

Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma ideia da duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos (NICHOLS, 2005: 149).

Na tradição do cinema documentário do modo observativo podemos pensar em filmes que têm características que poderiam ser bem recebidas pelo crítico Bazin, por exemplo, os documentários de Frederick Wiseman, como *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968), ou *Hospital* (1970), que são filmes que apresentam uma relação com a realidade que valoriza as opções dialéticas para o espectador, mantendo longos planos sem cortes e trabalhando com a profundidade de campo.

Por outro lado, ainda no Cinema Direto norte-americano, filmes de David e Albert Maysles, como *Caixeiro viajante* (1968), ou *The Beatles in USA* (1964), poderiam não atender aos critérios de qualidade propostos por

---

<sup>1</sup> Quanto menor o suporte de registro de imagens fotográficas/cinematográficas, maior a profundidade de campo que eles proporcionam. Por isso, as câmeras de película de 16mm muitas vezes utilizadas por cineastas do modo observativo permitiam profundidades de campo bem maiores do que as de câmeras de película 35mm utilizadas na grande maioria dos filmes.

Bazin, pois, apesar do caráter observativo, esses documentários trabalham a montagem, tanto de imagens como de pista sonora, de forma a parecer que o tempo transcorrido é contínuo em situações em que não é. Também, especificamente no caso do filme sobre os Beatles, são utilizadas passagens sonoras entre planos de espaços diferentes fazendo parecer que há uma contiguidade na verdade inexistente.

Restaria saber se Bazin entenderia os procedimentos utilizados pelos irmãos Maysles como “truques” ou como “trapaça”. Para Bazin existia uma diferença significativa entre o que ele considerava “truque” e o que se tornava “trapaça”.

O truque, a montagem - que quebram a unidade do traço ontológico da dimensão da presença na circunstância da tomada - são permitidos para se viabilizar tecnicamente a imagem. (...) No entanto, a trucagem dentro da ética baziniana não pode atingir o patamar da trapaça, momento em que se torna irremediavelmente condenada. As fronteiras são fluídas. Percebendo a impossibilidade de uma unidade (uma ontologia) absoluta entre a circunstância da gênese e a própria imagem, Bazin abre a exceção do truque, mas fecha rapidamente o campo através dos procedimentos de montagem proibida e a dimensão da trapaça (o “tricher”) (RAMOS, 1998: 102).

Como afirma Ramos, as fronteiras são fluídas, e é difícil saber como seria a recepção baziniana desses filmes. Mas parece claro que, no caso dos filmes dos irmãos Maysles, não haveria uma recepção elogiosa, pelo menos não totalmente. Os motivos seriam relativos à falta de opções dadas aos espectadores com uso excessivo, para os padrões bazinianos, da montagem. De outro lado, pelos mesmos critérios, mas com resultado inverso, possivelmente Bazin seria um crítico favorável aos filmes de Frederick Wiseman.

## **Bazin e o caráter do cinema documentário**

Também parece evidente que se André Bazin continuasse produzindo seus textos críticos na passagem dos anos 50 para os anos 60 enfrentaria de forma mais clara a questão do cinema documentário, justamente porque foi a partir do cinema direto/verdade, surgido neste período, que as questões a cerca das definições de limites, bem como de que maneira os filmes documentários deveriam ser, vieram à tona e trouxeram discussões de fundo ético e estilístico.

Na década de 60, com a denominada revolução do cinema direto, que se ocupou de levar a um extremo – ou pelo menos assim se acreditou em um primeiro momento – os postulados da ontologia da imagem baziniana, a até então não muito questionada oposição ficção/documentário começa a problematizar-se (LANZA, 2011: 266).

Essa problematização fez aflorar a discussão sobre a ética do cinema documentário, algo que mesmo que não esteja explícito na obra de Bazin, me parece que está implícito, pois a perspectiva da dialética das opções fornecidas ao espectador na representação espaço-temporal do cinema é, no mínimo, muito atual. Se Bazin pensava que um filme de ficção deveria ter essa honestidade – por apresentar o caráter ontológico das imagens – e essa postura democrática – por deixar o espectador determinar o que há de interessante a ser observado nas imagens e sons de um filme –, o que podemos imaginar que seria a postura deste autor, em sua perspectiva dialética, quando analisasse filmes documentários do cinema direto/verdade, do final dos anos 50 e dos anos 60?

Não podemos responder a esta pergunta, mas a reflexão sobre a ética nas ideias realistas de Bazin aparece, inicialmente, sob a forma do

questionamento sobre o que o cinema deve ser, sobre o que os realizadores devem se propor a fazer com o cinema, como explica Manuela Penafria:

Bazin terá formulado uma proposta não apenas realista, mas ético-realista para o cinema. Indo mais longe, na sua Teoria Realista não está tanto em causa o que o cinema é, mas o que o cinema deve ser. Assim, poderemos avançar que o realismo proposto por Bazin é sustentado por uma Ética de cariz deontológico onde as ações são avaliadas tendo em conta as normas que estabelecem as obrigações a seguir; o mesmo é dizer, trata-se de uma ética deontológica, pois está em causa um agir 'por dever', por assim o ditarem as normas estabelecidas a priori (PENAFRIA, 2006: 209).

Mas dialética baziniana faz pensar em uma ética do cinema documentário que vai ainda além da proposição do que deve ser feito pelo realizador. O pensar democrático sobre as escolhas que o espectador pode fazer ao ver um filme que respeite os vários fatos demonstrados em uma única imagem/som – fazendo isso com a suspensão da montagem e com a profundidade de campo – sugere uma ética não apenas centrada nos procedimentos escolhidos pelo realizador, mas na transferência das opções para os espectadores, mesmo que saibamos que isso ocorre dentro de certos limites.

Em outro ponto do seu texto sobre a obra de André Bazin e o cinema documentário, Penafria afirma que:

o projecto de realismo contido no filme documentário pode ser formulado do seguinte modo: a principal questão que se coloca ao documentário não é a da realidade, fidelidade ou autenticidade da representação, mas a ética da representação (PENAFRIA, 2006: 209).

O que sugiro, em complemento, e claramente baseado na perspectiva de que a obra de Bazin se insere em um programa de pesquisa dialético, é que há em seus textos uma proposição ética relacionada à representação

sim, mas à representação pensada não apenas em seu momento de realização, mas também, e de forma tão importante quanto, no momento da recepção. Em suma, a dialética baziniana sugere que o exercício das opções que o espectador pode exercer em um filme realista vem da proposta do realizador e se efetiva, complementa, na recepção.

### Referências bibliográficas

- BAZIN, André (1985). *O cinema – ensaios*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- \_\_\_\_ (2005). *What Is Cinema?* University of California Press, 2005.
- BORDWELL, David (1999). *On The History of Film Style*. Harvard University Press.
- COSTA, Flávia Cesarino (2008). “Primeiro Cinema”, in: MASCARELLO, Fernando (Org.), *História do Cinema Mundial*, Campinas: Papirus.
- LANZA, Pablo Hernán (2011). “Documental, género y narración: aproximaciones a una problemática”, in: ZAVALA, Lauro (Org.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, México: Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.
- NICHOLS, Bill (2011). *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- PENAFRIA, Manuela (2006). “O documentário segundo Bazin: Uma leitura de O que é o Cinema?, de André Bazin”, in: *Doc On-line*, nº 01 Dezembro de 2006, pp: 202-210.
- RAMOS, Fernão Pessoa (1998). “Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada”, in: *Revista Imagens*, nº 8, Maio/Agosto de 1998, pp: 98-105.
- WAHLBERG, Malin (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

## **Filmografia**

*Caixeiro Viajante* (1968), de David e Albert Maysles.

*High School* (1968), de Frederick Wiseman.

*Hospital* (1970), de Frederick Wiseman.

*Kon Tiki* (1950), de Thor Heyerdahl.

*Man of Aran* (1934), de Robert Flaherty.

*Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.

*O Triunfo da Vontade* (1934), de Leni Riefenstahl.

*The Beatles in USA* (1964), de David e Albert Maysles.

*Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman.