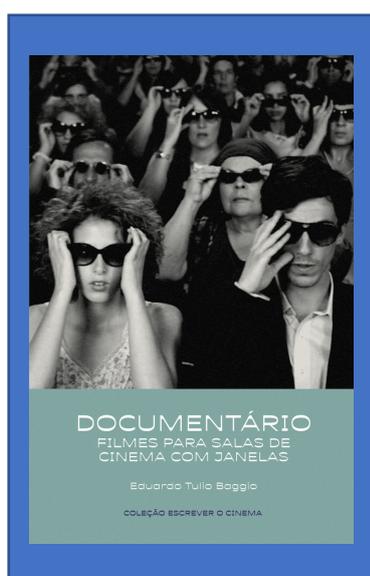


Resenha – Temáticas Livres

**Documentário: filmes, janelas e pêndulos****Documental: películas, ventanas y péndulos****Documentary: movies, windows and pendulums**Álvaro André Zeini Cruz<sup>1</sup>Faculdades Integradas de Bauru, Centro Universitário SENAC, Bauru, SP, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-0169-0245>Baggio, Eduardo Tulio. *Documentário: filmes para salas de cinema com janelas*. Curitiba: A Quadro, 2022.



**Resumo:** Partindo de uma revisão bibliográfica crítica, Eduardo Baggio problematiza conceitos assentados acerca do cinema documentário, não para recusá-los completamente, e sim para depurá-los e, depois, colocá-los em jogo com novas contribuições. Nesse sentido, o autor mobiliza a fenomenologia como corrente filosófica que trata daquilo “que aparece”, “que se mostra a nós” (Baggio, 2022, p. 32) para propor um pensamento sobre o cinema documentário sob a correlação de quatro elementos: o processo de realização fílmica, o filme em si, a espectadorialidade e o mundo fático experiencial. Esquivando-se do que chama de “pontos de vistas centralizadores” na historicização documental e questionando conceitos fechados, quase intocáveis (como o de indexação), Baggio apresenta um estudo que costura questões narrativas e estilísticas anteriores, mas as extrapola do texto aos contextos, isto é, traz à baila o público e sua experiência diante do filme e do mundo (e, conseqüentemente, das janelas que lhe servem como interface). O título *Documentário: filmes para salas de cinema com janelas* acaba por anunciar e sublinhar esse posicionamento de quem olha para o documentário entre diferentes janelas; experienciando o cinematográfico, mas sem se esquecer das janelas que dá ao mundo fático, ambas conectadas pelo filme, processo pendular entre essas duas aberturas.

**Palavras-chave:** Cinema; Documentário; Fenomenologia; Espectatorialidade.

**Resumen:** A partir de una revisión bibliográfica crítica, Eduardo Baggio problematiza conceptos establecidos sobre el cine documental, no para rechazarlos por completo, sino para perfeccionarlos y luego ponerlos en juego con nuevos aportes. En este sentido, el autor moviliza la fenomenología como corriente filosófica que aborda “lo que aparece”, “lo que se nos muestra” (Baggio, 2022, p. 32) para proponer un pensamiento sobre el cine documental bajo la correlación de cuatro elementos: el proceso de hacer fílmico, la película en sí, el espectador y el mundo fático experiencial. Evitando lo que él llama “puntos de vista centralizadores” en la historización documental y cuestionando conceptos cerrados, casi intocables (como la indexación), Baggio presenta un estudio que entrelaza cuestiones narrativas y estilísticas previas, pero las extrapola del texto a los contextos, es decir, pone en primer plano a la audiencia y su experiencia de la película y el mundo (y, en consecuencia, de las ventanas que le sirven de interfaz). El título *Documental: películas para cines con ventanas*, acaba anunciando y subrayando este posicionamiento de quienes miran el documental entre distintas ventanas; experimentar lo cinematográfico, pero sin olvidar las ventanas que le dan al mundo fático, ambos conectados por la película, un proceso pendular entre estas dos aberturas.

**Palabras clave:** Cine; Documental; Fenomenología; Espectador.

**Abstract:** Based on a critical bibliographical review, Eduardo Baggio problematizes established concepts about documentary cinema, not to reject them completely, but rather to refine and bring them later into play with new contributions. In this sense, the author mobilizes phenomenology as a philosophical current that deals with that which “appears”, “which shows itself to us” (Baggio, 2022, p. 32) to propose a thought about documentary cinema based on the correlation of four elements: the filmmaking process, the film itself, spectatorship and the experiential factual world. Avoiding what he calls “centralizing points of view” in documentary historicization and questioning closed, almost untouchable concepts (such as indexing), Baggio presents a study that weaves together previous narrative and stylistic questions, but extrapolates them from the text to the contexts, that is, it brings to the fore the audience and their experience of the film and the world (and, consequently, of the windows that serve as its interface). The title *Documentary: films for cinemas with windows* ends up announcing and underlining this positioning of those who look at the documentary between different windows; experiencing the cinematographic, but without forgetting the windows that open onto the factual world, both connected by the film, a pendulum process between these two openings.

**Keywords:** Cinema; Documentary; Phenomenology; Spectatorship.



## Introdução

*Documentário - filmes para salas de cinema com janelas*. O título do livro de Eduardo Baggio sintetiza o olhar, construído ao longo do texto, acerca do filme documentário. Mas, para chegar ao frescor desse olhar ventilado por janelas, Baggio propõe um retrospecto teórico-histórico do gênero, que aparece já no *Preâmbulo* do livro. O autor inaugura o texto atizando um paralelismo de hipóteses pedagógicas: sem citar nominalmente Jair Bolsonaro — mas descrevendo marcadores discursivos publicamente reconhecíveis do ex-presidente —, convida o leitor a imaginar duas cenas hipotéticas, ambas produzidas pela imagem-câmera e indexadas sob o registro documental — na primeira, o político inelegível discursaria em prol da democracia e dos direitos humanos; na seguinte, Bolsonaro seria substituído por uma figura política desconhecida do público brasileiro.

Para Baggio, ainda que ambas as cenas fossem compostas sob o estilo documentário e indexadas (isto é, publicizadas e compreendidas) como tal, é provável que espectador brasileiro visse como registro documental apenas o caso protagonizado por um desconhecido, enquanto desconfiaria do primeiro. Isso porque o discurso desse exemplo estaria em descompasso com a experiência pública que se tem com a retórica de Bolsonaro, o que atrapalharia a possibilidade de uma indexação natural. É a partir desse exemplo que Baggio abre brecha para trazer a campo elementos importantes na discussão do documentário, como a experiência com o mundo dos fatos e o conhecimento prévio do espectador.

Inicia-se, assim, um reposicionamento da chave pela qual se tem pensado o cinema documentário: para Baggio, o material expressivo e a indexação permanecem importantes, mas é preciso avançar à comunicação entre os filmes e o mundo fático experiencial de quem os assiste; apontada por Metz (2014), a polissemia do verbo *assistir*, entre *ver* e *ajudar*, é pertinente à posição espectral entendida por Baggio. Introduzida, mas não desdobrada de pronto, essa nova disposição reflexiva emerge aos poucos, ao passo que Baggio propõe uma revisão das principais teorias que circundam o gênero<sup>1</sup>.

Passado esse preâmbulo hipotético, o capítulo *Introdução* delimita o pós-estruturalismo, o cognitivismo e a fenomenologia como as três correntes teóricas que têm balizado os estudos do documentário. Em uma breve caracterização de cada

<sup>1</sup> A palavra “gênero” será usada por uma perspectiva classificatória mais ampla, não a partir do que se costuma denominar “cinema de gênero”.



perspectiva, o autor aponta o relativismo e a excessiva centralidade do texto como problemas do pós-estruturalismo; sobre o cognitivismo, reitera Robert Stam (2003) ao descrever essa linha analítica não como uma teoria, mas como uma abordagem associada ao raciocínio que busca a compreensão lógica das representações. Baggio ressalva que, embora tal perspectiva contemple a recepção, acaba pensando-a “a partir de noções generalizantes” (2022, p. 31)

Feitas tais condicionantes, Baggio não descarta a importância dessas vertentes teóricas; pelo contrário, assume o trânsito entre elas, mas prioriza a abordagem fenomenológica. Nesse sentido, reconhece o caráter filosófico da disciplina e assume o risco de adotá-la, uma vez que ela costuma se apresentar como “um caminho de difícil acesso para os estudos cinematográficos” (2022, p. 31). Entendendo “a fenomenologia como estudo do que aparece, do que se mostra a nós” (2022, p. 32) através da experiência, o autor vê essa matéria como indispensável para se analisar o filme como aparência indicial realista, que desencadeia a indexação entre texto fílmico e contexto fático. Delineia, portanto, o posicionamento teórico de sua pesquisa, e, conseqüentemente, oferece um vislumbre dessa metodologia que faz um entrelaçamento crítico das abordagens.

É nesse sentido que Baggio começa o *Capítulo I: Alguns conceitos e um ponto de vista* retomando questões e formulações fundamentais ao cinema documentário, como a porosidade e a maleabilidade na realização do gênero desde o roteiro. Aproveita ainda para delimitar sua posição; por exemplo, quando retoma e se apropria da *indexação* concebida por Noël Carroll (2005), destaca que tal conceito permanece nesta proposta teórica, mas não de forma isolada. Também retorna à inescapável oposição com a ficção, recuperando o entendimento de Noel Burch (1992) da ficção como uma imaginação-representação final, um objeto em si ao invés de um meio. A partir de Burch, Baggio delimita o documentário como filme em que a representação é meio, “parte das correlações complexas entre o mundo fático, o processo de realização, o filme e a espectadorialidade” (p. 48). Tal perspectiva retoma a metáfora *baziniana* da janela, aqui redirecionada e circunscrita ao cinema documentário.

Intitulada *Ponto de vista centralizador*, a segunda sessão do *Capítulo I* atribui à pesquisa sobre documentário uma centralidade europeia/estadunidense, prevalecente desde o início dos estudos do gênero. Para Baggio, essa nítida centralização corroborou a legitimação de nomes como John Grierson e Robert Flaherty, e escanteou não só a contribuição de documentaristas mulheres, como a historicização de filmes como os brasileiros *Sertões do Mato Grosso* (1914), *Rituais e festas de Bororo* (1917) e *No Paiz das Amazonas* (1922); os dois primeiros antecessores *Nanook do Norte* (1922),



costumeiramente referenciado como precursor do cinema documentário. Já apontada nos trabalhos mais recentes sobre a História do cinema, como o de Mark Cousins (2013), essa problematização acerca dos pioneirismos ressalta a complexidade envolvida nas invenções cinematográficas, dadas em contextos e experiências pulverizadas (ainda que o “consenso” force à paternidade cinematográfica aos Lumière). Baggio pontua que essa fixação de pioneiros é também uma estratégia centralizadora de poder, que “não permite enxergar passos importantes dados em outras partes do mundo” (2022, p. 53). Por fim, defende que escapar à “noção excludente” (p. 55) desse ponto de vista centralizador é

[...] parte fundamental do método apresentado neste livro para uma definição de cinema documentário que não fique presa, centrada, exclusivamente no enunciado fílmico ou nas opiniões daqueles que detêm alguma posição de poder no meio cinematográfico (Baggio, 2022, p. 55).

O Capítulo II — *Algumas Perspectivas e uma proposta dialógica e relacional* — retoma conceitos já direcionando-os à hipótese teórica cunhada por Baggio. A sessão inicial — *Documentário enquanto oposição a ficção* — aprofunda essa contraposição, antes apenas introduzida, dialogando com autores como Christian Metz (1980), Ismail Xavier (2005) e o incontornável Bill Nichols (2005), cujo conceito de vozes, explanado em *Introdução ao documentário*, permanece pujante nos estudos do gênero. Nesse momento do texto, Baggio contrapõe a asserção “qualquer filme é um filme de ficção” (Metz, 1980, p. 54) à conhecida defesa de Nichols de que todo filme é um documentário, “já que documenta seu tempo, seu contexto de realização” (2005, p. 26). A noção da ficção como um documento histórico será adotada, por exemplo, por Motter (2000), que a aplica em campo ficcional profícuo da cultura brasileira — a telenovela.

Embora a asserção de Metz (1980) prime pela provocação, a reciprocidade entre os elementos é verdadeira: Metz quer dizer que todo documentário medeia *um* real (e não o real) pela interferência representacional, ou seja, “isto” (o documentário) não é a realidade, mas a imagem indicial de *uma* realidade que existiu; esse indício é recortado pelo quadro da imagem-câmera e editado sob as diretrizes discursivas dadas entre roteiro, direção e montagem. O raciocínio-vingança<sup>2</sup> de Nichols (2005) também é

<sup>2</sup> Baggio vê no raciocínio enfatizado por Nichols “uma espécie de vingança que aponta para o avesso da afirmação radical de que todo filme é ficção, dado que todo filme é representação” (Baggio, 2022, p. 64-65).



igualmente verdadeiro, uma vez que toda realização audiovisual, direta ou indiretamente, documenta as transações que faz com a realidade para poder existir — a textura imagética de um ficção documenta diretamente a escolha de uma câmera para a captação e, indiretamente, contextos tecnológicos, espaciais, orçamentários, entre outros de uma produção; numa perspectiva mais ampla, até mesmo as políticas públicas existentes e acionadas (ou não) em certa época, em determinado país.

Reconhecendo a importância desse elemento analítico, Baggio não se esquivava de problematizar esse estatuto indicial na sessão seguinte — *Documentário enquanto verdade é essencial a partir da imagem-câmera e do som direto* —, quando lembra que a imagem ficcional também representa indícios, apresentando rastros de uma realidade, ainda que esta tenha sido orquestrada pelo roteiro e pela direção diante da câmera. Outro ponto essencial é que a condição indicial não significa neutralidade ou objetividade. Compreendendo que a imagem é “amplamente permeada por subjetividades, escolhas e recortes” (Baggio, 2022, p. 70), a marca indicial, embora permaneça pertinente, tampouco pode ser um aspecto singular na discussão de uma ontologia documental. Sobre isso, o autor pontua ainda que

[...] chega-se à conclusão de que a realidade não pode ser representada plenamente em um enunciado, visto que este é uma representação; é a negação da famosa janela aberta para o mundo. Porém, o problema é que o conceito de documentário não está e nunca esteve em uma tentativa de representação plena e neutra da realidade (2022, pp. 70-71).

Nas seções subsequentes, Baggio reconhece o uso de voz *off*, da imagem-câmera e da gravação *in loco* como marcadores do cinema documentário, mas salienta que, tampouco são características restritas ao gênero; portanto, não podem ser determinantes — segundo ele, o caso dos *mockumentaries* exemplifica um tipo de produção que aciona características proeminentes de um imaginário que orbita o documentário, mas as usa em prol do regime ficcional. Baggio também recupera pensamentos mais relacionais, como o conceito de “asserção pressuposta”, formulado por Noël Carroll (2005); para este autor, a ficção aciona a imaginação supositiva do público (provocando-o a criar hipóteses a partir da narrativa), enquanto a asserção documental empenha “algo que o autor acredita ser verdade, ou [...] acredita ser plausível” (Carroll, 2005, p. 89-90). Baggio também volta à questão de indexação, expandindo-a como possibilidade aberta tanto ao realizador(a) quanto a um público



especializado. Porém, ressalva que, ainda que haja avanços nessas proposições relacionais, esse agenciamento do traço documental mantém-se sob um desequilíbrio arriscado, uma vez que a denominação “documentário” pode ser atribuída arbitrariamente em troca de certo *status* — nesse sentido, Baggio salienta o perigo de o termo legitimar produções que “provocam falsidade, obscurantismo e negacionismo” (2022, p. 83).

Recuperadas essas bases teóricas, Baggio encontra um problema de pesquisa comum: como podemos definir conceitualmente o cinema documentário? Buscando solucionar tal questão, aventa uma hipótese que conjectura “a relação dos filmes com o mundo”, colocando quatro polos em jogo: “mundo fático experiencial, processo de realização fílmica, filme e espectadorialidade” (2022, p. 87). É apresentando o *quarteto fantástico*, base da sua proposta, que Baggio encerra *Uma perspectiva ampliada e relacional*, última sessão do *Capítulo II*.

No *Capítulo III – Realismo e ética*, Baggio retorna ao vocabulário semiótico e ao pensamento de André Bazin (2014) para pensar como a perspectiva cinematográfica realista se aplica ao documentário sob a particularidade de “uma conexão física e dinâmica entre imagem e objeto” (2022, p. 97). Ainda que considere que a questão ética esteja apenas implícita nos textos de Bazin, Baggio localiza e defende uma proposta ético-realista, regida por uma deontologia, isto é, por um entendimento daquilo que o cinema documentário *deve ser*. Para Baggio, esse entendimento se dá na relação entre realização e espectadorialidade, construindo-se uma lógica contextual entre asserções sobre o mundo experiencial e processos de recepção.

Homônimo ao livro, o *Capítulo IV* consolida o pensamento de Eduardo Baggio, que recapitula: “o cinema documentário nunca advogou ser a realidade, e sim uma representação que produz asserções sobre a realidade, e, nesse sentido, deve ter um compromisso ético com o objeto representado” (2022, p. 114). Sintetiza:

[...] a proposta é a de que um filme documentário deveria ser exibido em salas de cinema com janelas, nas quais o espectador pudesse dividir suas atenções entre o filme em tela, com sua constituição intrínseca, e as janelas que lhe permitissem ver o mundo extrínseco ao filme (Baggio, 2022, p. 116).

*Documentário - filmes para salas de cinema com janelas* termina reconhecendo as dificuldades operacionais de uma pesquisa que conceitua o



documentário a partir da espectralidade, uma vez que os estudos precisariam aderir a novas metodologias — algumas provenientes de outras disciplinas — para que se pense o filme (na tela), as janelas (do mundo) e, principalmente, os olhos de quem está na sala que integra essas molduras. Antes do término reticente — no sentido de que a estratégia teórica se assume inacabada —, Baggio cria outra metáfora, que dialoga com a principal, que intitula o livro:

A compreensão do filme documentário como um processo pendular, desde quem realiza até quem recebe, em movimento contínuo que passa pela obra fílmica e pelo mundo fático experiencial, pode ser um esboço de método para abordar os filmes para salas de cinema com janelas. É como se assumíssemos uma interlocução incessante e em constante ida e volta (Baggio, 2022, p. 121).

Pode-se resumir que Eduardo Baggio propõe documentários como filmes para uma sala de cinema em que os olhares pendulam entre janelas.

## Referências

BAGGIO, Eduardo. **Documentário - filmes para uma sala de cinema com janelas**. Curitiba: A Quadro, 2022.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema (Volume II)**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.



MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória, **Revista Usp**, São Paulo, v. 48, n. 1, p.74-87, dez. 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32893>. Acesso em: 12 dez. 2024.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

---

<sup>1</sup> Álvaro André Zeini Cruz

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor dos cursos de Produção Audiovisual e Publicidade e Propaganda nas Faculdades Integradas de Bauru (FIB) e do curso de Produção Audiovisual do Centro Universitário SENAC – Campus Bauru.

E-mail: [alvaroazc@gmail.com](mailto:alvaroazc@gmail.com)