

Notas sobre hermenêutica, cinema e documentário

Gustavo Silvano Batista

Como citar: BATISTA, G. S. Notas sobre hermenêutica, cinema e documentário. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia:** a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 61-72.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p61-72>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

NOTAS SOBRE HERMENÊUTICA, CINEMA E DOCUMENTÁRIO

*Gustavo Silvano BATISTA*¹

A relevância filosófica da experiência da obra de arte tem sido tema de ampla discussão nas mais diversas orientações da filosofia contemporânea. Na tentativa de problematizar e situar a relação com as mais diversas expressões artísticas contemporâneas, filósofos das mais diferentes correntes lidam com as questões relacionadas às obras de artes, não mais circunscritas a concepções estéticas ou ontológicas, ou ainda no horizonte de elucidações históricas dos processos artísticos, mas antes partindo da análise da própria natureza da obra de arte, considerando os próprios processos que compõe e também estão circunscritos à obra como modo de ser da própria obra, para além dos processos de criação, composição e exposição, comumente considerados. Trata-se, portanto, da indicação das próprias repercussões das obras como elementos filosoficamente relevantes, para além daquilo que acontece no âmbito dos museus, academias e galerias de arte. Tal posicionamento apresenta consequências relevantes para a própria concepção de arte vinculada a objetos,

¹ Professor de Filosofia da Universidade Federal do Piauí – UFPI / Teresina / PI. E-mail: gustavosilvano@ufpi.edu.br

Entre essas correntes, a hermenêutica filosófica também se dedica a pensar as obras de arte, situando-a no âmbito de discussões ontológicas. Deste modo, mesmo inserindo a discussão sobre a arte no horizonte das questões hermenêuticas, tal reflexão também encontra repercussão no âmbito da estética e da filosofia da arte, oferecendo novas questões e possibilidades de pensar a própria experiência enquanto linguístico-interpretativa, ou seja, como hermenêutica.

Pensando especificamente no pensamento de Hans-Georg Gadamer, tanto as observações da natureza das obras, quanto o exame das experiências que perpassam o contato com as mesmas, estão inseridos no processo hermenêutico básico e mais amplo, no qual o questionamento-chave é alcançado na pergunta sobre o compreender. Em outras palavras, Gadamer também se ocupa do compreender tal como acontece efetivamente na relação com a obra de arte, vislumbrando neste âmbito – da relação com as artes – um momento fundamental tanto para a hermenêutica filosófica quanto para a filosofia da arte.

Dizendo de outro modo, Gadamer reconhece, no horizonte da própria experiência básica do ser humano no mundo, enquanto seres históricos, situados e finitos, a experiência da obra de arte como um horizonte no qual também podemos enxergar um caminho de discussão do sentido das coisas em geral, mesmo que esse sentido seja tomado na perspectiva hermenêutica, ou seja, como um componente efetivo e prático.

Assim sendo, é a experiência da obra de arte que promove, do ponto de vista da filosofia hermenêutica, um aspecto hermenêutico fundamental tanto para os sujeitos quanto para a própria arte. Como afirma o próprio Gadamer,

é a arte que revela muito singularmente à experiência a questão fundamental do ser humano; e de tal modo que não se levanta contra ela nenhuma resistência ou objeção. Uma obra de arte é como um modelo. Ela é, por assim dizer, irrefutável (GADAMER, 2002, p. 155).

Nesta perspectiva, Gadamer lembra-nos que a experiência da obra de arte se dá a cada encontro, mesmo que cada experiência seja única e, por conseguinte, o compreender aconteça sempre de modo distinto. Tal aspecto – ou seja, o encontro do sujeito com a arte – possibilita apontar a experiência da arte como um evento único e efetivo, ou seja, interpretativo.

Diversos aspectos próprios das obras, tais como a história, composição, recepção, representação, comercialização, entre outros, são fundamentais para a compreensão da própria obra enquanto *obra*, isto é, de sua condição processual, disseminada e comunicada a cada encontro, seja de qual ordem for. Neste sentido, Gadamer identifica como *hermenêutico* o caráter performático da obra enquanto um processo no qual a obra encontra novos sujeitos e novos caminhos, em suma, novas repercussões. Tal caráter indica uma postura de recepção e repercussão das obras, experimentada pelo autor, pelo público, pelos especialistas ou ainda historiadores da arte, tendo em vista a performance da própria obra, em sua condição histórico-efetiva-finita, sempre dialogando com a efetividade das novas demandas de sentido.

Neste sentido, para Gadamer o que está em jogo não é tanto o objeto artístico, mas antes a condição de imagem (*Bild*), tema relevante e central da primeira parte de *Verdade e Método*,² ainda que presente em diversos momentos da história da estética filosófica. Deste modo, pensar a obra de arte enquanto obra torna-se, para Gadamer, um caminho para desedimentar o sentido comumente dado à própria natureza da obra, muitas vezes pensada enquanto um objeto artístico. Gadamer busca analisar a sua condição mais básica, pensada enquanto imagem (*Bild*), mesmo tal imagem tenha uma composição material fundamental para sua própria efetividade, independente do lugar onde está situada. Assim, a hermenêutica de Gadamer compreende a questão da experiência da obra de arte diretamente ligada à sua condição de imagem, e não mais à sua condição de objeto. Este horizonte possibilita também pensarmos novas formas de arte, como o cinema, no qual parece haver um descolamento entre a condição de objeto e a imagem própria, advindo do objeto. O

² Gadamer dedica-se a pensar, na segunda seção da primeira parte, intitulada *A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico*, a valência ontológica da imagem (*Bild*). Cf. Gadamer (1997, p. 193-205).

que significa dizer que a imagem cinematográfica está ligada a certos materiais ou digitais que compõem o filme, mas tais materiais não estão diretamente vinculados à imagem, como acontece no quadro. A imagem cinematográfica passa por uma máquina que gera sua performance. Deste modo, pensar hermeneuticamente a imagem cinematográfica significa também considerar a natureza da imagem e sua relação com o desenvolvimento da ciência e tecnologia.

Assim, no surgimento do cinema, no final do século 19, momento que Flávia Cesarino Costa considera como o “primeiro cinema”, novas questões surgem, imersas em um momento histórico reconhecido como “uma era de predominância da imagem” (COSTA, 2005, p. 17). Não se trata mais de considerar apenas o paradigma da imagem, tendo em vista o quadro fixo na parede. Os desenvolvimentos da técnica moderna possibilitaram um outro tipo de arte, em grande medida compatível com a sociedade industrial de massa, possibilitando assim novas experiências de arte.

O ensaio decisivo de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ocupa-se essencialmente da fotografia e do cinema como modelos artísticos que trazem questões atuais não somente para a estética, mas também sobre o próprio momento histórico no qual surgem: a sobrevivência da obra de arte diante dos avanços da sociedade moderna industrial e burguesa. Um novo passo é percebido na relação com a obra de arte: a transformação técnica - e moderna - da própria atividade do artista e da recepção do público, ao mesmo tempo prática e efetiva. Modificou-se tanto a natureza das novas obras, não somente no âmbito da fotografia e cinema, mas também as novas formas de arte e concepções artísticas posteriores com suas repercussões, em um sentido mais abrangente, nas salas de exibição, galerias e museus, expondo a própria natureza de sua condição audiovisual. O que, por conseguinte, transformou também a própria relação com as obras de artes anteriores à modernidade.

Neste horizonte, o cinema parece trazer uma experiência artística que problematiza a própria estética moderna, à medida que evidencia elementos filosóficos ainda não pensados suficientemente. Tal percepção, notadamente vista em Benjamin, em sua teorização inaugural do cinema,

acaba se desdobrando ao decorrer da história da filosofia contemporânea, onde podemos visualizar poucos momentos nos quais o cinema aparece como uma questão.³ O próprio Gadamer, em um dos raros momentos que fala sobre Benjamin, questiona-se sobre essa condição nova que a fotografia e o cinema proporcionam:

O que é que faz de uma imagem, de uma poesia, uma obra de arte, de modo a ter uma presença absoluta? Seguramente, não se trata do fragor estrepitante da constante maré de informações que nos assolam e acompanham a época da reprodutibilidade. Para falar com Benjamin (ou contra ele?), ameaça, pelo contrário, a aura da obra de arte, ameaçando dissolvê-la (GADAMER, 2012, p. 320).

Em um certo sentido, Gadamer percebe uma estreita relação entre uma obra fortemente marcada pelos desdobramentos da técnica moderna e industrial como imagem (é o caso da fotografia e do cinema) e as obras de arte mais convencionais, como por exemplo, o quadro. Ambas são produzidas e reproduzidas tecnicamente. Contudo, segundo Benjamin, a técnica moderna e seus aparatos reprodutivos questionam o caráter aurático das obras, ou seja, o seu caráter único, produzido uma só vez pela técnica manual do artista, concepção que aparece no texto de 1936 e que vai se modificando ao decorrer de outros textos benjaminianos. De qualquer forma, a técnica moderna se coloca de modo definitivo nas técnicas artísticas contemporâneas, não sendo mais possível ignorá-la. O que significa lidar com novas questões no horizonte filosófico do lidar com as obras de arte.

No caso do cinema, assim como na fotografia, como nos lembra Flusser, “trata-se de imagem produzida por aparelhos” (FLUSSER, 2011, p. 23). A reprodução possibilita a não diferenciação das cópias materiais em relação ao ‘original’, mas, ao contrário da experiência da imagem-quadro, onde há um original a ser tomado como um objeto de apreciação e culto, a imagem cinematográfica também apresenta algum nível de aura. Ou seja, parece que a relação entre imagem e aura também se coloca como uma

³ Cito especialmente como exemplos mais atuais de tematização do cinema como questão própria da filosofia os esforços teóricos dos filósofos Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Paul Virilio, Gianni Vattimo e Jacques Rancière.

questão para Benjamin, à medida que levamos a sério a própria condição técnica das atuais obras.

Neste sentido, o cinema, mesmo não tendo seu caráter aurático preservado como o que acontece em um quadro, possibilita, em termos hermenêuticos, uma experiência de sentido efetivo, já que coloca em questão não somente o produto final, ou seja, o rolo de filme projetado em uma máquina de uma sala de cinema, mas também sua própria constituição. Trata-se de olhar também a natureza do próprio filme, dependente não somente do aparato técnico, mas também de um trabalho de equipe que opera e interagem com as máquinas, a saber, diretores, atores, produtores, críticos, público, etc, ao contrário do trabalho do pintor, visto muitas vezes como um trabalho solitário, manual e, por vezes, genial, reservado ao ateliê, no desdobramento de uma técnica humana transfigurada em desenhos, tintas, telas, pincéis, etc.

Ao compararmos, por exemplo, o trabalho do artista plástico com o trabalho do diretor de cinema e sua equipe, perceberemos uma mudança significativa não só no protagonismo de técnicas, instrumentos e aparelhos, mas também na própria experiência da obra enquanto obra, repercutindo de modo massivo.

Contudo, ainda que essa condição de reproduzibilidade técnica transforme o estatuto da imagem, de um ponto de vista crítico, Gadamer nos lembra que a estrutura representativa, própria da experiência da arte, permanece atuante: há um profundo encontro entre sujeitos e obras, mesmo que, em um primeiro momento, sejam mediadas por técnicas modernas. Nestes encontros – pensados como experiências hermenêuticas – há uma espécie de fusão dos horizontes dos sujeitos e objetos-obra, permitindo uma difusão de sentidos diversos, diferentes dos moldes da arte clássica. Cito Gadamer:

Ali não perguntamos tanto o que dela surge ou o que se mostra. Dizemos, ao contrário, “vem” à fala. Tanto dizemos isso no caso do quadro e da imagem, quanto no caso da linguagem e sua copiosidade poética. Ali, fazemos uma experiência. Esse ‘fazer’ não significa propriamente que fazemos alguma coisa, mas antes que algo se nos abre quando conseguimos compreender retamente

alguma coisa. De modo algum significa, portanto, que pela leitura ou pela ação introduzimos algo que não esteja ali dentro. Ao contrário, pela leitura sacamos algo que está ali dentro e de tal modo que isso vem para fora. É assim a experiência da arte. Não é mera recepção de algo. Ao contrário, nós próprios adentramos e nela nos fundimos (GADAMER, 2012, p. 335).

Ao pensarmos, junto com Gadamer, a relação entre hermenêutica e cinema como uma experiência de sentido que nos preenche, mas nunca se esgota. Já que acontecem diálogos efetivos e intermináveis em obras de arte e sujeitos, em termos de uma fusão de horizontes, não poderíamos ignorar um aspecto próprio do cinema, que pode ser entendido como a natureza documental própria de toda e qualquer obra. Assim, a hermenêutica filosófica aponta para um aspecto – histórico-efetivo – do próprio cinema, enquanto uma questão que se coloca no horizonte da realização e análise dos documentários.

Mesmo considerando uma distinção técnica comum entre cinema ficcional e documentário, uma questão hermenêutica parece se colocar de modo mais profundo. Há um horizonte de questionamento da própria natureza do fazer cinematográfico, como um momento no qual o sentido é colocado como questão persistente: ou seja, pensa-se a produção de sentido de um filme a partir de seu roteiro, argumento, imagens, edição, produção, exibição e repercussão em diversos níveis: da crítica especializada ao indivíduo que se desloca até uma sala de cinema e consome os filmes de modo recreativo. O que significa dizer que os filmes, enquanto narrativas cinematográficas, não são alheios ao seu momento histórico de produção e exibição, mas, em alguma medida, estão profundamente marcados pela natureza documental inerente às produções. Conforme afirma Bill Nichols,

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filmes: 1. Documentários de satisfação de desejos e 2. Documentários de representação social”. Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível

nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. [...] Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar. Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados. (NICHOLS, 2005, p. 26).

Por outro lado,

os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser (NICHOLS, 2005, p. 26-27).

Mesmo havendo a distinção de tipos de documentários, há ainda um vínculo profundo com a situação histórica, ou seja, todo filme faz uma referência básica ao momento de realização. Ainda neste sentido, nas palavras de Fernão Pessoa Ramos, “ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” (RAMOS, 2013, p. 22). Essa relação é um aspecto central e relevante para a hermenêutica filosófica, à medida que possibilita elucidar características representativas que não se limitam à própria obra, mas que estão em jogo em torno da obra, especialmente em sua repercussão histórico-efetiva.

Assim, a pergunta que se coloca, do ponto de vista da hermenêutica filosófica, é o quanto de documental está efetivamente presente nos filmes, sejam estes ficcionais ou documentários. Tal pergunta, em seu sentido filosófico, abre um horizonte de questionamento que não renuncia o caráter situado da própria obra, especialmente seu caráter performático, mas também não se limita aos aspectos estéticos circunscritos à obra e sua constituição.

Poderíamos ainda pensar a questão do sentido a partir da própria estrutura representativa presente nos filmes-obras, comum aos processos

comunicativos midiáticos tal como se apresentação da chamada cultura pós-moderna.⁴ Nesta perspectiva, Jay Ruby destaca a seguinte caracterização, fortemente documental que, a nosso ver, marca fundamentalmente as produções cinematográficas contemporâneas; e que surge como um horizonte de questionamento hermenêutico:

Em um nível mais profundo, nós estamos nos afastando da noção positivista de que o sentido reside no mundo e os seres humanos devem se esforçar para descobrir a realidade inerente e objetivamente verdadeira das coisas. Esta filosofia positivista levou muitos cientistas sociais, bem como documentaristas e jornalistas, a esconderem-se e a esconder seus métodos a pretexto de objetividade (...). Nós estamos começando a reconhecer que o ser humano constrói e impõe sentido ao mundo. Nós criamos a ordem. Não a descobrimos. Nós organizamos uma realidade que é significativa para nós. É em torno destas organizações da realidade que cineastas constroem filme (RUBY, 1977, p.5).

Deste modo, um novo sentido de representação, que não se limita a relação de significação entre um sujeito cognoscente e um objeto a ser conhecido, é assumido, do ponto de vista da tematização hermenêutica do cinema, especialmente o cinema documentário – de representação social. O que se evidencia é o processo de produção de sentido que não está somente na decifração ou análise do objeto, mas na relação do objeto com o sujeito, sua *performance*⁵ e seu entorno.

Em termos midiáticos, o sujeito contemporâneo não é um ente meramente passivo, que recebe informações acerca do mundo que está ao seu redor e que, ao mesmo tempo ele faz parte. Há, no seguimento do domínio técnico das relações, uma interação cada vez mais presente e especializada, proliferando novos sentidos, ou simplesmente sua insuficiência, em consonância ou conflito com as mais diversas informações

⁴ Cf. Vattimo (1996).

⁵ Gadamer nos recorda que a experiência da arte, seja qual for o tipo, sempre é marcada por um jogo (*Spiel*) no qual o espectador, diante de uma obra, a compreende porque está em relação, ou seja, a obra é objeto do sujeito, mas também o sujeito é afetado pela obra. Há, em um certo sentido, um encontro, uma fusão de horizontes entre intérprete e obra. Cf. Gadamer (1985, p. 40).

e experiências proporcionadas pela proliferação das imagens, especialmente na relação com a internet. Por esse ângulo, como diz Vattimo,

[...] a intensificação dos fenômenos comunicativos – o aumento de circulação das informações até a simultaneidade da reportagem televisiva em direto não é apenas um aspecto entre outros da modernização, mas seja de algum modo o centro e o próprio sentido deste processo (VATTIMO, 1989, p. 22).

Tal momento é fundamental para entendermos não somente a produção cinematográfica recente – e em particular a produção documental – mas a própria experiência filosófica de nosso tempo nos filmes. É neste sentido que se afirma a necessidade de pensar o documentário, enquanto imagem, vislumbrando a estrutura hermenêutico-representacional própria de cada filme em sua relação não somente com os produtores e personagem, mas com os espectadores em geral.

Do ponto de vista hermenêutico, o caráter documental do cinema documentário remete a uma composição própria da imagem, munida de muitas camadas de tempos, espaços, hiatos e sentidos gerais e particulares, enquanto apreensão e repercussão de momentos de realidade registrados no filme, o que, por conseguinte, como filme, torna-o estruturalmente abertos a novas possibilidades de sentido, para além do processo de produção, o qual considera como relevantes especialmente os significados fornecidos pela relação entre sujeitos, obra audiovisual e representações sociais comunicadas no próprio filme.

Ao tomar como questão o documentário, em seus mais diversos vínculos – espaços, tempos, histórias, narrativas, sujeitos, etc. –, podemos pensá-lo como uma possibilidade de experiências de sentido em imagens mediadas e comunicadas nos filmes e seus encontros com a comunidade que ainda resiste na sociedade da comunicação de massa. É o que podemos, em certo sentido, perceber quando um documentário repercute na esfera da produção nacional, tanto no âmbito da crítica especializada, como na experiência audiovisual dos espectadores, representando um determinado aspecto do mundo real e social.

Neste sentido, focar na experiência hermenêutica do cinema documentário não significa apenas pensar nos efeitos provocados nos sujeitos, mas na própria forma de realização dos filmes enquanto imagens documentais, seus argumentos e situação histórica, tanto do ponto de vista do processo de produção, quanto no processo de exibição e repercussão. Tal perspectiva se desdobra na complexa relação com o real, seus sujeitos e situações, provocando assim novas possibilidades de sentido para os filmes.

Por isso, toda relação com os filmes é, em um certo sentido, hermenêutica pois sempre há um encontro entre sujeitos e imagens que, por conseguinte, provoca efeitos diversos no horizonte histórico efetivo no qual todos estamos desde já inseridos. Conforme afirma Fernão Ramos, “existem documentários com os quais concordamos, documentários dos quais discordamos, documentários que aplaudimos e documentário que abominamos” (RAMOS, 2013, p. 29); independente da relação, há performance e, por isso, somos de fato atingidos suas repercussões. Ou seja, somos efetivamente afetados à medida que há algum nível de mediação de sentido para além do próprio filme, no horizonte de suas imagens.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.
- GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg. Palavra e Imagem – “O quão verdadeiro, o mesmo tanto ente”. In: GRONDIN, Jean. (org.). **O pensamento de Gadamer**. São Paulo: Paulus, 2012. p. 311-355.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método II**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2013.

RUBY, Jay. The Image Mirrored: reflexivity and the documentary film. **Journal of the University Film Association**, Illinois, v. 29, n. 4, p. 3-11, 1977.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.