

# A arte do real

## Notas sobre o documentário

Carlos Deane

“Captar a realidade” – nesta expressão comum reside uma concepção ingênua de realismo. Como se bastasse um olhar neutro – e não haveria nenhum tão neutro quanto o da câmera – para resguardar a visão de qualquer tentação manipulatória. Ou como se esse olhar, neutro ou interessado, e a própria realidade pudessem se constituir um sem o outro. Contudo, levada ao extremo, a crítica ao realismo tem conduzido certos teóricos e cineastas para uma espécie de terrorismo relativista, caluniador de qualquer pretensão à busca da verdade. De inspiração vagamente nietzschiana, esta tendência disseminada no cinema contemporâneo veria no realismo apenas uma “vontade de verdade” negadora da vida. Suas manifestações, sempre apresentadas como novidades, repetem contudo monotonamente o mesmo relativismo em obras à primeira vista tão diferentes quanto as de Greenaway, Lynch, Egoyan ou Begnini, o que, por si só, já põe sob suspeita este *marketing* da diversidade construído pela crítica. No pólo oposto, hoje sem muito prestígio, agrupam-se o cinema documentário, os velhos cine-jornais ou “atualidades” e todos os seus correlatos ou derivados: neo-realismo, cinema novo, *cinéma-vérité*, Dogma etc.

É provável que uma confusão teórica atravessasse todos esses rótulos, a começar pelo corte ficção/documentário. Num jornal, por exemplo, as listas de livros com os “dez melhores” ou os “dez mais vendidos” geralmente se subdivide em “ficção” e “não ficção”, enquanto para o cinema se usa “ficção” e “documentário”. Por quê? Aparentemente, há no senso comum a idéia de que, na imagem fotográfica, aquilo que se opõe à ficção é sempre um *documento*, ou seja, uma evidência, tal como na expressão *prova documental*. Em outras palavras, o corpo icônico do documentário já traria inscrito em si mesmo um valor de verdade, ao contrário da ficção, cuja imagem seria logo percebida em sua condição de objeto produzido, e só depois pudesse ser aceita ou legitimada num plano mental superior, conceitual ou metafórico. No extremo oposto, uma outra opinião difunde-se nos meios acadêmicos e artísticos a proclamar, sem maiores exigências teóricas, a pura supressão da distinção entre realidade e aparência, com a conseqüente legitimação do simulacro. Mas os exegetas de Nietzsche costumam encobrir a preferência do filósofo pelo classicismo, embora expressa claramente desde o *Nascimento da tragédia* e reiterada no rompimento com Wagner, em prol da estética beethoviana. Ou a sua admiração por realistas como Flaubert, que são clássicos também. Se classicismo, como quer a maioria dos autores, é o equilíbrio entre arte e natureza, estará bem próximo do realismo, até como uma de suas modalidades. Afinal, “a força de um corpo se mede pelo *quantum* de realidade que ele pode suportar”. Em resumo, afirmar a vida não significa ignorar seus aspectos problemáticos, muito pelo contrário. Estamos aqui bem longe de *A vida é bela*.

Um exame da história do cinema talvez pudesse identificar uma terceira tendência, a qual teria na própria tensão entre ficção e documentário, ou melhor, entre as duas promessas do dispositivo cinematográfico – a capacidade de registrar e a possibilidade do artifício – a solução para um problema, que não é outro senão o da relação entre arte e vida. Ainda que carecendo de uma pesquisa abrangente, pretendo aqui sugerir que o cinema, pela própria natureza de seus dispositivos, requer que documentário e ficção se realimentem mutuamente, caso queira dizer algo de relevante sobre a vida. Se, por exemplo, um filme como *Olhos de serpente* decepciona tanto, logo após sua magnífica abertura, não é porque o talento de Brian de Palma tenha se esgotado naquele plano-seqüência, mas talvez porque a força de verdade conferida pelo tom documentário contraste muito com a subseqüente concessão aos clichês da ficção “realista” hollywoodiana, o que só fez acentuar a inverossimilhança desta. Numa palavra, o filme recua da relação íntima com a vida, no momento em que o equilíbrio inicial é rompido. Inversamente, um filme como *Alphaville*,

de Godard, construído sobre uma história assumidamente inverossímil, se aproxima, contudo, da vocação do cinema, tão somente pela escolha realista da imagem; o inverossímil deixa de interferir negativamente, já que a função do enredo permanece claramente restrita ao puro caráter de fábula. Esta vocação do cinema para se integrar à vida, sem abdicar à arte, é o que pretendo intuir nestas breves notas, sem querer chegar a uma resposta definitiva.

1. Já no ato fundador de 1895, o problema se apresentava. Se *A saída da fábrica* e *A chegada do trem* podem ser vistos como puros registros ou documentos, o que dizer de outros Lumière, como *O jogo de cartas*, por exemplo? Aqui, apesar da intenção manifesta de registrar o cotidiano, já se tem pelo menos o embrião daquilo que se chamará direção ou *mise-en-scène*, que, de resto, já existiria na própria fotografia desde Daguerre: as poses individuais ou os belos grupos de família cuja artificialidade chegaria a incluir um tipo de material análogo ao que hoje se chama *profilmico*.<sup>1</sup> Estariam esses exemplos mais próximos da chamada ficção ou permaneceriam na rubrica documentário? Em Lumière, Edison ou Meliès, como já em Talbot ou Nadar, a influência do teatro e da pintura (e não somente a impressionista) sempre se fez presente. Ao longo de sua história, o cinema apresentará vários exemplos de reportagens e documentos naturais “dirigidos” parcial ou integralmente (incluindo aí grande parte da produção de Humberto Mauro para o Ince e quase toda a escola inglesa), bem como, inversamente, obras de ficção que, de Eisenstein (em *Outubro*, a cena dos conflitos de rua) a Tarkovski (a seqüência dos soldados de *O espelho*), se valem de documentos de arquivo, com graus diversos de integração à narrativa propriamente ficcional.

Mas não é este o núcleo da questão. Em todos os exemplos citados, as partes ficcional e documentária podem ser identificadas com relativa facilidade por qualquer espectador razoavelmente familiarizado com o cinema. Há mesmo alguns procedimentos técnicos que codificam a natureza da imagem, como, por exemplo, a oposição entre preto e branco (ou sépia) e cor, onde, curiosamente, o primeiro processo é que costuma funcionar como índice de “realidade”: é o caso, por exemplo, da abertura de *Um dia muito especial*, de Ettore Scola, com a reportagem da visita de Hitler a Roma. Mais difíceis de identificar, pelo menos para aqueles que não conhecem *Maranhão 66*, seriam os fragmentos deste documentário, referentes a um comício de José Sarney, que o próprio Glauber Rocha inseriu na ficção delirante de *Terra em transe*, para compor a visão barroca de outro comício, que aliás só é outro porque nos apressamos a rotulá-lo de ficcional. Ficção e documentário, idéia e matéria

não dispõem aí de nenhuma marca de identificação, a ponto de se tornarem indistintos. É isto que ocorria já nas origens do cinema, e para delimitar melhor a questão, vale voltar aos Lumière. De suas primeiras experiências, uma chama-se *O congresso dos fotógrafos*. A cena, como sempre, é simples: um grupo de homens desce de um barco por uma rampa e segue na direção do que se supõe ser o evento do título; alguns portam câmeras e equipamentos. Até aí, permaneceria o mesmo esquema de *A chegada do trem*, se de repente, um desses fotógrafos, que vem abraçado a uma câmera, não olhasse bem em nossa direção e esboçasse um ar intrigado para, após uma breve hesitação, continuar sua marcha e sair do enquadramento. Atrás dele, outros fotógrafos olham na mesma direção e tiram o chapéu. Há, portanto, inocente ou deliberadamente, uma clara intervenção da câmera sobre a realidade que ela própria registra, e é exatamente desta interferência, desta perturbação da tranqüilidade de um suposto objeto preexistente ao sujeito que emanam a vida e a força de verdade deste pequeno filme. Paradoxalmente, podemos dizer que é *um elemento embrionário de ficção que aguça o efeito de realidade*, já que a base de todo roteiro ficcional, como se sabe, é o *conflito*, aqui esboçado pela tensão entre o olhar de um personagem e um objeto invisível (a câmera), colocado ali pelos inventores do cinema. Conscientemente ou não, os Lumière programaram um pequeno conflito que, de imediato, passou a existir *na realidade*. Em outras palavras, na medida em que o meio participa da mensagem, registro e artifício fundem-se num mesmo ato, não existindo um sem o outro. Costuma-se levar muito a sério a declaração dos Lumière de que o cinema seria “uma invenção sem futuro”. Seja como for, é justamente do encontro de um olhar lançado ao futuro com outro, o nosso, voltado ao passado, como duas memórias coincidentes mas opostas, porque situadas nas duas fronteiras do século XX, que se faz a emoção do *Congresso dos fotógrafos*: nostalgia e memória futura convergem para um mesmo objeto.

2. Num primeiro impulso, somos tentados a ver a imagem de documentário como uma mensagem denotativa, tal como Roland Barthes vê a foto jornalística. Para Barthes, a fotografia de jornal é pura denotação, e a conotação só seria possível com o auxílio do verbal, algo de exterior, portanto, à própria imagem, como se um sentido adormecido só pudesse vigorar se desperto por um elemento de natureza simbólica.<sup>2</sup> De fato, assim como as fotos de jornal não podem dispensar as legendas, os documentários e reportagens cinematográficas dispõem quase sempre de uma locução, ou, quando esta ainda não era tecnicamente possível, de intertítulos ou legendas. Quando não há

nem uma coisa nem outra – é o caso do *Congresso dos fotógrafos* – haverá ao menos um título, ainda que não inscrito na película, sem o qual qualquer sentido preciso seria impossível. Contudo, diferentemente do que ocorre com a fotografia, a maioria desses documentários “falados” são, senão enfadonhos, pelo menos esteticamente desinteressantes. Os cine-jornais ou atualidades, por exemplo, já estavam mortos muito antes de terem sido enterrados pela televisão. E por falar em televisão, não devemos atribuir aos tubarões ou às algas marinhas o tédio profundo que nos causam os documentários do Discovery Channel; a causa deve ser antes buscada, entre muitas outras, na monotonia do esquema imagem/locução. A impressão paradoxal é de que faltaria a esses filmes em contato direto com a vida justamente a vitalidade que é a marca do cinema. A partir daí, o documentário passou a ser visto pelo espectador comum (e não apenas por este) como um gênero menor, impressão reforçada pelo próprio mercado, ao relegar a não ficção ao estatuto de complemento do filme “principal”. Passada uma primeira fase de narcisismo ingênuo, quando as pessoas pagavam ingresso para se verem desfilar diante do cinematógrafo, o interesse pela imagem real foi rapidamente substituído pelo fascínio da ilusão: a chegada do bólido de Meliès à Lua supera a *Chegada do trem à estação*. Claramente, este decréscimo de interesse foi também proporcional ao desenvolvimento da “seriedade” ou da “cientificidade” do documentário: se de um lado, comparado ao livro científico, ele nunca obteve grande prestígio ou credibilidade junto ao público culto, de outro, para o público em geral (incluindo o culto), perdeu muito como espetáculo. Resultado de tudo isto, nomes como Joris Ivens ou Robert Flaherty, cuja grandeza não deve nada aos maiores da ficção, estão hoje relegados ao esquecimento.

Mas sabemos que precisamente esta evolução do cinema como espetáculo o levou à aquisição de diversos elementos não verbais codificáveis que multiplicaram sua capacidade de produzir conotações. A maior parte, como era previsível, veio do teatro (ator, cenário, figurino, iluminação), mas um, embora também não originário do cinema, encontrou neste como que o seu ambiente natural: a montagem. A montagem, a edição simples (ou seja, sem manipulação digital), por não alterar o registro direto da câmera, seria idealmente a técnica de conotação própria do documentário. Barthes, no mesmo texto, aponta no fotojornalismo um processo produtor de conotações análogo à montagem. A *sintaxe*, como ele o chama, consiste na produção de conotações mediante o estabelecimento de uma relação entre duas ou mais fotografias diagramadas lado a lado numa página de jornal.<sup>3</sup> Mas a sintaxe revela também uma diferença entre a mensagem fotográfica e a cinematográ-

fica: no cinema, a montagem pode dispensar a palavra, o que é aparentemente impossível em sua versão jornalística. Isto não quer dizer, porém, que a montagem terá um poder irrestrito sobre a realidade bruta. Todos já experimentamos a sensação de vazio que advém quando se desliga o som da televisão: é a denotação que volta a recobrir quase toda a superfície da imagem. No caso do documentário, a sensação não pode ser outra: um mundo está aí à nossa frente, real, mas nos soa como distante e indiferente.

3. A proposta da escola soviética nos anos 1920 foi justamente a de revitalizar o cinema pela montagem. A partir das experiências de Lev Kulechov, que culminaram com a descoberta do efeito batizado com seu nome, o cinema soviético viu na montagem a possibilidade de uma espécie de reconversão do realismo, tido até então como produto da ideologia burguesa; um realismo proletário poderia substituir o burguês. Mas cineastas como Eisenstein e Vertov encararam de modo divergente o papel da montagem neste mesmo projeto. Embora a palavra “realismo” não seja muito freqüente na obra teórica de S.M. Eisenstein, parece consistente que seu objetivo era apontar para a capacidade do corte de neutralizar a visão ideológica e, assim, abrir caminho para a construção de um novo olhar. A tendência de Eisenstein para o construtivismo, expressa sobretudo em *Outubro*, e que lhe custou a humilhação de sucessivas autocríticas forçadas, levou-o contudo a um excesso de formalização da imagem, que tende para o dirigismo total da significação. Sem exagerar, poderia dizer que, mediante a montagem, Eisenstein pretendeu conferir à imagem o mesmo estatuto da palavra e que, felizmente, foi a inviabilidade deste projeto que manteve quase intacta a força de seu talento em resgatar a realidade. Em outras palavras, a grandeza de sua arte se impõe à *revelia* da própria teoria, ou pelo menos de um primeiro momento desta, que corresponde à fase muda dos anos 20. O advento do cinema sonoro obrigará a reformulações na teoria e na prática, como ele mesmo admite:

Houve um período em nosso cinema que se proclamava a montagem como sendo “tudo”. Agora finaliza o período em que se considera a montagem como “nada”. [Suponho] que a montagem não seja nem “tudo” nem “nada”...<sup>4</sup>

Infelizmente, porém, no que toca à não ficção, a torrente de adversidades que marcaram a produção de *Que viva México!*, deixando o filme inconcluso e com um deficit importante na trilha sonora, impede que se avalie até que ponto a intervenção do som distinguiria esta obra-prima mutilada de *A linha geral*, último documentário mudo do autor. Seja como for, a montagem muda

atribuía à imagem toda a tarefa de produção de sentido; ao desafogá-la dessa sobrecarga semântica, o som lhe teria permitido recuperar sua primitiva força vital. É o que esclarecem as palavras de Eric Rohmer:

O som livrou o cinema mudo desse esforço de significação. O poder do signo foi dado à língua tal como existe na vida, o que faz com que o sonoro talvez esteja mais próximo da vocação profunda do cinema do que o cinema mudo.<sup>5</sup>

Dziga Vertov, por sua vez, defendia um cinema totalmente emancipado da literatura e do teatro. Mas um documentário como *Um homem com uma câmera* (1929), mudo e sem intertítulos, ao dispensar tão radicalmente o recurso da palavra, não teria o interesse que tem se não fosse sustentado por uma estrutura narrativa propriamente ficcional. Há uma fábula, com protagonista, enredo, clímax e anticlímax; há uma conclusão moral ou ideológica. E os momentos mais poéticos são aqueles que se baseiam no mesmo princípio do *Congresso dos fotógrafos*, especialmente a cena do fiacre, quando uma mulher, sorrindo para a câmera, faz a mímica do movimento da manivela que roda sua imagem. Através do olhar desta (e de outras personagens reais), *provocado* pela câmera, num puro improviso durante a filmagem, Vertov introduz sutilmente um elemento erótico em seu documentário. Afinal, de que trata o filme? Qual o seu tema? É um documentário sobre o cinema, mas de um cinema que se faz sobre alguma coisa, no caso a construção do socialismo, portanto um filme sobre o socialismo, mas um socialismo que se constrói no dia a dia, portanto um filme sobre a vida cotidiana, o trabalho, o lazer, o nascimento, a morte, a vida toda, enfim. Apesar da apologia do stakanovismo e da mitificação da máquina, e sobrepondo-se a estas, é o erótico a marca principal de *Um homem com uma câmera*. A câmera-personagem não é apenas um dispositivo neutro que vê sem ser visto, mas ao contrário, um elemento erótico que participa, instiga, seduz com sua interferência direta na realidade. Coerentemente, a montagem, mais do que um trabalho semântico, pretende impor ao filme um ritmo de pulsação. Autor de diversos manifestos de vanguarda, Vertov fez aqui, sem emitir uma palavra, um filme-manifesto, ao mesmo tempo a teoria e a prática de sua concepção de cinema.<sup>6</sup>

**4. Ainda sobre o efeito Kulechov.** Em resumo, dado o caráter denotativo da imagem fotográfica, um plano isolado será vazio de sentido, se sua conotação não se produzir por uma espécie de contágio semântico proveniente dos planos que o precedem e/ou sucedem. Seja uma tomada direta, real, simples o bastante para afastar qualquer suspeita de manipulação: uma esquina de *quartier*

parisiense, calçamento de pedra; luz baixa, silêncio, quase ninguém na rua; talvez (não me lembro bem) um operário passe de bicicleta. *Le trou* é uma dessas lembranças – vagas na forma, nítidas na emoção – de filmes vistos na adolescência. Mas se a idéia da madrugada, mais do que isto, se a sensação de ar puro, logo de liberdade, se sensações táteis e olfativas se lhe acrescentem para completar a idéia de vida que renasce, e tudo isto junto surja, em segundos, para cada espectador, a partir desta imagem, de *uma* simples imagem, não foi possível apenas porque Jacques Becker a preparou antes, por quase uma hora, pelo contraste da tensão claustrofóbica que a precede, mas principalmente porque um dispositivo ótico unificou ficção e realidade. Toda força de verdade desta imagem captada na vida vem principalmente do fato de corresponder ao olhar de um personagem de ficção, concebido num roteiro como um presidiário obsedado com a idéia de liberdade e que acaba de cavar um túnel por onde olha a rua, talvez apenas para que possamos vê-la com seus olhos. Paradoxo não tão raro no cinema, aqui alguns componentes da cena real, apenas latentes na imagem, são despertados pela ficção.

5. Tentativas de produzir conotações mediante recursos teatrais também ocorreram no filme documentário, mas, na maioria dos casos, com resultados medíocres, quando não desastrosos. Veja-se, a propósito, os programas históricos ou arqueológicos do Discovery Channel (não é implicância, apenas um exemplo mais disponível); parecem versões subdesenvolvidas de épicos hollywoodianos. Até onde sei, o único exemplo bem sucedido é *La prise au pouvoir par Louis XIV*, de Roberto Rosselini (1966). Salientou-se muito o rigor de Rosselini na reconstituição de ambientes e costumes, mas a novidade do filme estava na sua coragem de assumir a impossibilidade do resgate pleno do passado como coisa viva. Rosselini dá outra resposta a dificuldade análoga enfrentada por Fellini na adaptação de *Satiricon*, neste caso, a impossibilidade de compreender como era *ser romano*. A saída de Fellini foi partir para o puro delírio, mas Rosselini recusou o caminho fácil. Com o fim do neo-realismo, ele decretara a morte do cinema; refugiando-se na televisão, passou a se dedicar ao documentário didático, como o único gênero de filme não comprometido com o comercialismo dominante. Esta aparente defecção produziu, contudo, pelo menos uma obra maior. Uma das cenas mais espantosas de todo o cinema é quando o Rei Sol surge numa recepção no palácio, como um misto de extraterrestre e alegoria carnavalesca, avançando lentamente dentro de uma estranha armação de panos, fitas, rendas, perucas e babados de todas as cores, enquanto os cortesãos se curvam, maravilhados. Ou a cena do almoço, assistido em silêncio pela corte, com a série de pratos tendo de passar de mão em mão pela hierarquia da criadagem, através de infinitos corredores, desde a



cozinha até os aposentos reais, e de modo inverso, até a lixeira, quando recusados. Evitando escrupulosamente o tom romanesco dos amores e das intrigas palacianas, a câmera de Rossellini penetra nos salões de Versailles, como um antropólogo numa aldeia indígena, para surpreender os mecanismos do poder no cotidiano de seus habitantes.

6. Desde os primeiros curtas, a obra de Abbas Kiarostami caracteriza-se pela indistinção entre o documental e o ficcional. Como ele diz: “...tentei reconciliar meus filmes de ficção com os documentários e projetar e produzir a combinação num formato artístico.”<sup>7</sup> Em *Close up* e sobretudo na trilogia formada por *Onde é a casa do meu amigo?*, *Vida e nada mais* e *Através das oliveiras* seu método atinge a eficácia máxima. Não quero deter-me nestes exemplos, que já examinei em outra ocasião,<sup>8</sup> basta lembrar a sessão de *casting* que abre *Através das oliveiras*, onde as candidatas, tanto as aprovadas quanto as recusadas, se apresentam à produção do filme talvez sem saber que este já começou e que elas já são as próprias personagens.<sup>9</sup>

Em todos esses filmes, porém, o recurso freqüente a práticas de documentário (som direto, atores não profissionais, técnicas de entrevista) pode ser visto como mero apoio a uma ficção aparentemente dominante. Não é, no entanto, o caso de *ABC África*, que Kiarostami filmou em Uganda (2001), em vídeo digital, sob encomenda de uma ONG dedicada à assistência a vítimas da Aids. Aqui, o procedimento poderia ser o inverso: trata-se *aparentemente* de um documentário que recorre a elementos de ficção. Mas é o próprio Kiarostami quem esclarece:

O filme que dirigi na África é uma história e, como todas as histórias de meus filmes, parece uma narrativa verídica com tema específico, e como todo documentário, relata um evento. É o diário de viagem de um turista em Uganda...<sup>10</sup>

Este personagem turista, o próprio Kiarostami, não é apenas um observador, mas alguém envolvido em situações dramáticas incomuns num documentário convencional. A mais impressionante é quando, devido ao racionamento de energia, falta luz no hotel em que se hospeda. São alguns minutos de filme sem imagem, mas paradoxalmente, minutos de puro cinema. Ouve-se uma trovoadas e ruído de chuva, ouve-se um diálogo entre Kiarostami e seu *cameraman* sobre a capacidade infinita do homem de se adaptar a tudo, tal como o homem africano se acostuma à miséria, tal como eles próprios se acostumam à escuridão. Escuridão fugazmente interrompida pelos relâmpagos da tempestade tropical, *flashes* de imagem, verdadeiros fotogramas que nos remetem à própria essência do cinema, a arte do brilho nas trevas. Cabe lem-

brar que também nós, espectadores, temos de nos adaptar a essa estranha maneira de ver cinema: a angustiante escuridão toma conta de toda a sala de projeção, e teremos não apenas de compreender, mas de *viver dentro do filme* o problema que o diálogo nos apresenta conceitualmente.

O diretor e seu *cameraman* não são os únicos personagens. No terço final do filme, surge um casal de turistas noruegueses que adotam um órfão ugandense. Esta criança será educada na Europa. Entre a cena que introduz estes personagens e a cena final no interior do avião que os levará ao Primeiro Mundo, Kiarostami inseriu a imagem de dois outros meninos, já crescidos, cada um equilibrando um feixe de lenha na cabeça; eles se afastam da câmera e rumam de volta para a floresta que se vê ao fundo. Ao marcar os destinos opostos destas três crianças (um que sai e os outros que ficam), Kiarostami resume metonimicamente todo o drama do dilema africano. O filme termina dentro do avião: no vidro da janela vagas imagens da África (imagens já vistas por nós durante o filme) aparecem e se apagam, uma após outra, tal como fatalmente ocorrerá na memória do menino, a caminho do exílio. Ou tal como já ocorre na consciência do mundo em relação a todo um continente excluído. Não importa tratar-se de um personagem real: as imagens (também reais) que supostamente “vê” refletidas na janela, como projeções de sua imaginação, constituem um recurso puramente ficcional. Poucas vezes o cinema alcançou uma fusão tão perfeita de registro documental e construção poética.

*Carlos Deane é Professor da FACHA*

### **Notas**

1. *Material profilmico*: termo introduzido pela crítica francesa para indicar quaisquer objetos (adereços, elementos cenográficos etc.) em geral inexistentes no mundo real e produzidos para funcionar exclusivamente no universo do filme.
2. BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 303-316.
3. *Op. cit.*, p. 310-11.
4. EISENSTEIN, S.M. *Anotaciones de un director de cine*. Moscou: Editorial Progreso, s/d, p. 124.
5. Entrevista a *Cahiers du Cinéma* n. 559, julho-agosto de 2001, p. 58.
6. Extratos de manifestos de Vertov encontram-se em XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 247-266.
7. Entrevista a *Sinemaye Jahan* n. 1, 8 de março de 2001, p. 15.
8. DEANE, Carlos. *Um olhar livre: o cinema de Abbas Kiarostami*. In: *Comum* n. 17, julho-dezembro de 2001, p. 32-42.

9. Esquema semelhante norteia outro filme iraniano: *Salve o cinema*, de Mohsen Makhmalbaf.

10. Entrevista citada, p. 15.

### ***Referências bibliográficas***

EISENSTEIN, S.M. *Anotaciones de un director de cine*. Moscou: Editorial Progreso, s/d.

LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

### ***Resumo***

O objetivo destas notas é mostrar, com diversos exemplos de filmes, como a influência mútua entre o filme de ficção e o documentário tem contribuído para manter o cinema fiel à sua vocação básica de expressão direta da vida.

### ***Palavras-chave***

Cinema, conotação, denotação, documentário, ficção.

### ***Abstract***

Considering important pieces of different films, these notes show how the mutual influence between feature film and documentary contributes to the uniqueness of cinema as an expression of life.

### ***Key-words***

Cinema, connotation, denotation, documentary, fiction.