

Fabiano Eloy Atilio Batista
(Organizador)

A arte
e a
cultura
e a
formação humana

 **Atena**
Editora
Ano 2022

Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

A arte
e a

cultura
e a

formação humana

 **Atena**
Editora
Ano 2022

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



A arte e a cultura e a formação humana

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 A arte e a cultura e a formação humana / Organizador
Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena,
2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0172-8

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.728221104>

1. Arte. 2. Cultura. 3. Formação humana. I. Batista,
Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.

CDD 701

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

“A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo” (FISCHER, 1987, p. 20)¹.

Estimados leitores e leitoras;

É com enorme satisfação que apresentamos a vocês a coletânea **“A arte e a cultura e a formação humana”**, dividida em dois volumes, e que recebeu artigos nacionais e internacionais de autores e autoras de grande importância e renome nos estudos das Artes e das Culturas.

As discussões propostas ao longo dos 30 capítulos, que compõem esses dois volumes, estão distribuídas nas mais diversas abordagens no que tange aos aspectos ligados à Arte, à Cultura e à Diversidade Cultural, bem como discussões que fomentem a compreensão de aspectos ligados à sociedade e à formação humana.

Assim, a coletânea **“A arte e a cultura e a formação humana”** busca trazer uma interlocução atual, interdisciplinar, crítica e com alto rigor científico, a partir das seguintes temáticas: artes, música, cultura, sociedade, identidade, educação, narrativas e discursividades, dentre outras.

Os textos aqui reunidos entendem a “[...] arte como produto do embate homem/mundo, [considerando] que ela é vida. Por meio dela o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que se descobre, inventa, figura e conhece (BUORO, 2000, P. 25)².”

Nesse sentido, podemos lançar diversos olhares a partir de diferentes ângulos que expandem nosso pensamento crítico sobre o mundo e nossa relação com ele. As reflexões postas ao longo desses dois volumes oportunizam uma reflexão de novas formas de pensar e agir sobre o local e global, reconhecendo, por finalidade, a diversidade e a compreensão da mesma como um elemento de desconstrução das diversas desigualdades.

A coletânea **“A arte e a cultura e a formação humana”**, então, busca, em tempos de grande diversidade cultural, social e política, se configurar como uma bússola norteadora para as discussões acadêmicas nos campos das Artes e da Cultura.

Por fim, esperamos que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva e crítica os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, favorecendo o surgimento de novas pesquisas e olhares sobre o universo das artes e da cultura para formação humana.

A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atilio Batista

1 FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

2 BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar em construção**: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2000.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

A ARTE ATIVISTA NA HISTÓRIA DA ARTE CANÔNICA. A PRESENÇA OU A AUSÊNCIA?

Agel Teles Pimenta

Arthur Hunold Lara


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211041>

CAPÍTULO 2..... 14

COLETIVO ORGANISMO PARQUE AUGUSTA: AS REIVINDICAÇÕES DE UM COLETIVO DE ARTE ATIVISTA NA METRÓPOLE PAULISTANA

Agel Teles Pimenta


Arthur Hunold Lara

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211042>

CAPÍTULO 3..... 25

O DOCUMENTÁRIO E POSSÍVEIS CONEXÕES COM AS ARTES


André Hallak

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211043>

CAPÍTULO 4..... 37

RELAÇÕES ENTRE EDUCAÇÃO E POLÍTICA NA INSTITUIÇÃO DE ARTE, O CASO DA 33A BIENAL DE SÃO PAULO

Elaine Fontana

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211044>

CAPÍTULO 5..... 50

A REFLEXIVIDADE (AUTO) BIOGRAFIA NUMA EXPERIÊNCIA DE MUSICALIZAÇÃO INFANTIL EM FORMATO LIVE STREAMING NO INSTAGRAM DURANTE PANDEMIA

Bárbara Trelha Oliveira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211045>

CAPÍTULO 6..... 60


BEBÊS E FAMÍLIAS: UMA EXPERIÊNCIA COM VIVÊNCIAS MUSICAIS

Ana Lúcia da Rosa Lutckmeier

Djeniffer Heinzmann Chassot

Fabiane Araujo Chaves

Cristina Rolim Wolffenbüttel






 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211046>


CAPÍTULO 7..... 71

EDUCAÇÃO MUSICAL ESPECIAL: RELATANDO EXPERIÊNCIAS NO PLANEJAMENTO E PRÁTICAS DE ALUNOS COM PARALISIA CEREBRAL E MÚLTIPLAS DEFICIÊNCIAS

Murilo Alves Ferraz

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211047>

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 8 | 85 |
| CONTAINER MUSICAL: UM ESPAÇO DE INCLUSÃO SOCIAL E CULTURAL | |
| Marcos Vinicius Santana Prudente | |
| Anselmo Araújo Matos | |
| José Wlamir Barreto Soares | |
| Alysson Távora Chagas | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211048 | |
| CAPÍTULO 9 | 92 |
| EXPERIÊNCIAS EM CRIAÇÃO: UM CAMINHO PARA O DESENVOLVIMENTO DA DISCIPLINA PERCEPÇÃO MUSICAL EM CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA | |
| Gisele Maria Marino Costa | |
| Gislene Marino | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211049 | |
| CAPÍTULO 10 | 106 |
| QUIZ PET MÚSICA: A GAMIFICAÇÃO COMO ESTRATÉGIA PEDAGÓGICA PARA A APRENDIZAGEM MUSICAL | |
| Doanny Lira do Vale | |
| Cicero Ramon Fernandes de Carvalho | |
| Judá Holanda Feitosa | |
| Marcus Aurelius Batista Freire | |
| Renata Lima Silva | |
| José Robson Maia de Almeida | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110410 | |
| CAPÍTULO 11 | 119 |
| AMBIENTE SONORO, SUA ORGANIZAÇÃO E PERTENCIMENTO NO CONTEXTO ESCOLAR | |
| Luiz Francisco de Paula Ipolito | |
| Tais Helena Palhares | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110411 | |
| CAPÍTULO 12 | 130 |
| A EXPRESSÃO CORPORAL NA PREPARAÇÃO DO CORO INFANTOJUVENIL E O USO DE NOTAÇÃO NÃO CONVENCIONAL | |
| Alex Barbosa de Lima | |
| Hudson de Souza Campos | |
| Vitor Hugo Aguilar de Souza | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110412 | |
| CAPÍTULO 13 | 146 |
| EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS NO ENSINO DE GEOGRAFIA: CONTRIBUIÇÕES DOS MOVIMENTO NEGRO E INDÍGENA PARA O CURRÍCULO REFERÊNCIA DE MINAS GERAIS | |
| Paulo Henrique Barbosa Silva | |


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110413>

CAPÍTULO 14..... 161

O DESIGNER COMO FERRAMENTA DA CULTURA DIGITAL

Gabriela Dias da Silva

Jonas Defante Terra

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110414>

CAPÍTULO 15..... 174

LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO VIVIDO

Gustavo Gabriel Garcia

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110415>

SOBRE O ORGANIZADOR 189

ÍNDICE REMISSIVO..... 190

O DOCUMENTÁRIO E POSSÍVEIS CONEXÕES COM AS ARTES

Data de aceite: 01/04/2022

Data de submissão: 21/03/2022

André Hallak

Doutorando em Comunicação pela Escola de
Comunicação - UFRJ
Belo Horizonte – MG
<http://lattes.cnpq.br/2535818198173018>

RESUMO: A relação entre as artes vem se estreitando na contemporaneidade. Este artigo investiga uma conexão em especial, entre o documentário e as artes. Essa conexão é resgatada desde o surgimento do documentário, que está associado ao surgimento do próprio cinema. Bill Nichols é uma importante referência e é evocado como guia ao trazer o contexto histórico dessa conexão através de um histórico do documentário que o conecta com o as artes de vanguarda no início do século. Será investigado o constante atravessamento de conceitos e práticas artísticas no campo do filme/vídeodocumentário. As nuances desse atravessamento se manifestam em diferentes contextos e de diferentes maneiras, explicitando a potencialidade do gênero documentário de se autoquestionar através da desmontagem e da experimentação da sua linguagem. São investigados aspectos históricos do gênero documentário, utilizando-se também algumas ferramentas conceituais. Dentro desta conexão destaca-se o elemento documentário como presente no trânsito entre cinema e artes desde

seus primórdios, mesmo que essa presença tenha sido ocultada da sua história por alguns de seus realizadores e pensadores.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; documentário; artes.

DOCUMENTARY AND POSSIBLE CONEXIONS WITH ARTS

ABSTRACT: The relation between the arts has been getting more complex in contemporary times. This article investigates a particular connection between documentary and the arts. This connection has been present since the emergence of documentary, which is associated with the beginning of cinema itself. Bill Nichols is an important reference and is evoked as a guide by bringing the historical context of this connection through a documentary history that connects it with the avant-garde arts at the beginning of the century. The constant crossing of concepts and artistic practices in the field of film/video documentary will be investigated. The nuances of this crossing are manifested in different contexts and in different ways, making explicit the potential of the documentary genre to question itself through the dismantling and experimentation of its language. Historical aspects of the documentary genre are investigated, also using some conceptual tools. Within this connection, the documentary element stands out as present in the transit between cinema and the arts since its beginnings, even though this presence has been hidden from its history by some of its directors and thinkers.

KEYWORDS: Cinema; documentary; arts.

O presente artigo visa refletir sobre as potencialidades artísticas e estéticas que emergem no gênero documentário a partir de aspectos históricos, assim como propor algumas conexões que surgem das constantes experimentações desta linguagem. Através deste percurso busca-se extrapolar o documentário propriamente dito em busca de um atravessamento que permite o surgimento do termo *elemento documentário* que tentaremos cristalizar neste artigo.

Para alguns estudiosos, as raízes do documentário são anteriores à primeira projeção pública de imagens em movimento pelos irmãos Lumière, em 1895, considerada oficialmente como o início do cinema. Erik Barnouw¹ considera que seus pioneiros são aqueles que, a partir de 1870, procuravam uma forma de documentar a realidade em movimento. Segundo ele, é nesse momento que o documentário começa a ser gerado. Estes “cientistas” – termo utilizado por Barnouw quando se referia a Pierre Jules César Jassen, Eadweard Muybridge e Étienne Jules Marey – tentavam desenvolver mecanismos para que diversas fotografias fossem tiradas em sequência. O objetivo deles era que fosse possível estudar determinados fenômenos como o movimento de Vênus passando pelo sol (Jansen), um cavalo correndo (Muybridge) ou um pássaro voando (Marey).

Dizer que o surgimento do documentário está, de certa forma, vinculado ao próprio surgimento do cinema é inquestionável. Afinal as primeiras imagens em movimento, captadas por uma câmera, pelos irmãos Lumière, tratavam-se de registros documentais das atividades urbanas da época. Elas retratavam cenas cotidianas, tais como: a chegada do trem na estação, a saída da fábrica no final do expediente, folhas das árvores sendo movimentadas pelo vento. Os filmes – ou o registro da realidade – não poderiam ainda ser consideradas filmes-documentários, pois no momento em que foram produzidas não existia uma problematização e legitimação do gênero enquanto tal. Contudo, há uma importância delas para a história do documentário, já que se configuram como o primeiro registro da realidade projetado em movimento. Vários exploradores, inspirados pela busca dos irmãos Lumière por retratar a época em que viviam, começaram a registrar suas expedições a lugares desconhecidos. Eram os chamados “filmes de viagem”, que também não tinham uma linguagem específica que os caracterizasse como documentário.

É a partir de *Nanook of the North*² que o documentário começa a se consolidar enquanto gênero cinematográfico. O gênero que se encontrava, até então, em estado embrionário veio a se desenvolver até o formato alcançado por Robert Flaherty, no filme finalizado em 1922. Sua concepção partiu da decisão de Flaherty de levar uma câmera para sua terceira expedição à Baía de Hudson (Canadá), com a finalidade de registrar e ilustrar sua pesquisa sobre um grupo de esquimós, os Itvimutis. A produção se distingue dos filmes de viagem por apresentar uma sintaxe própria e uma linha narrativa, inexistentes nos primeiros filmes. O filme de Flaherty marca a passagem de documento

¹ Autor de *Documentary: a History of the non-fiction film*.

² Filme realizado por Robert Flaherty em 1922. No Brasil foi lançado com o nome *Nanook, o esquimó*.

para documentário (NICHOLS, 2001) pela adição da narrativa cinematográfica ao registro da realidade. Diferentemente dos registros de viagem até então, *Nanook* contava a história de um esquimó, mostrava especificidades de seu cotidiano, sua família, a pesca, através de cenas montadas de forma a criar um personagem e uma vida narrada em torno dele. Bill Nichols resume a origem do documentário destacando o filme de Flaherty.

Ostensibly, the origin of documentary film has long been settled. Louis Lumière first films of 1895 demonstrated film's capacity to document the world around us. Here, at the start of cinema, is the birth of a documentary tradition. Robert Flaherty's *Nanook of the North* (1922) added plot development, suspense, and delineated character to recordings of the historical world. He gave the documentary impulse fresh vitality. (NICHOLS, 2001, p. 581).

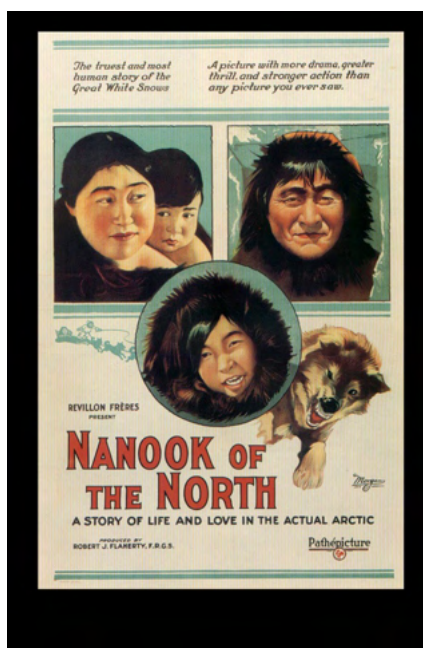


Figura 6 – Cartaz de *Nanook of the North*.

Fonte: FLAHERTY, 1922.

Entretanto, foi com o escocês John Grierson, fundador da escola documentarista inglesa, que o gênero começou a ser formalizado. No artigo *First Principles of Documentary*, publicado em 1932, Grierson lançou o que seriam os primeiros princípios do documentário clássico:

First Principles. (1) We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living

story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. [...] (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. [...] Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shim-sham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actor. (GRIERSON, 2002, p. 40).

Mas aqui um problema se coloca. O que seria essa imagem da realidade captada pelos irmãos Lumière e cuja narrativa cinematográfica fora adicionada por Flaherty. A qual realidade Grierson se refere em seus fundamentos? As discussões entre o que é real ou não no documentário são parte constituinte do gênero. Para o autor Bill Nichols, Grierson tinha uma tendência a tratar o documentário por um viés propagandístico ligado ao estado ou ao mercado. O documentarista estava muito preocupado com as corporações e governos, seus patrocinadores naturais, o que o impedia de tratar o documentário com todo seu potencial estético e radical. Seus trabalhos buscavam uma coerência textual e imagética que estariam a serviço do cliente, o que fez com que ele negasse as origens do documentário ligadas aos movimentos vanguardistas da época.

The historical linkage of modernist technique and documentary oratory, evident since the early 1920s in much Soviet and some European work, failed to enter into Grierson's own writings. The same blind spot persists in subsequent histories of documentary films. But even though the contribution of the avant-garde underwent repression in the public discourse of figures like Grierson, it returned in the actual form and style of early documentary itself. (NICHOLS, 2001, p. 582).

De certa forma Nichols está dizendo que Grierson reconstruiu a história do documentário deste período ao deixar de lado um importante movimento que surgia na época. Por outro lado, realizadores ligados aos movimentos das vanguardas modernistas utilizavam do recente gênero (que ainda estava se formando) de maneira mais livre, ultrapassando as barreiras institucionais da relação com corporações e estados. Estes realizadores uniram técnicas de fragmentação e justaposição que levaram o documentário a se distanciar de outras formas de filmes ligadas às atualidades (que seriam formas iniciais de jornalismo filmado). Estes realizadores e seus filmes levaram o documentário a se questionar e a experimentar outras linguagens e conteúdos.

The modernist avant-garde of Man Ray, René Clair, Hans Richter, Lous Delluc, Jean Vigo, Alberto Cavalcanti, Luis Buñel, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, and the Russian constructivists, among others, exceed on the bourgeois-democratic state. [...] From the vantage point of the avant-garde, the state and issues of citizenship were obscured by questions of perception and consciousness, aesthetics and ethics, behavior and the unconscious, actions and desire. These questions were more challenging imperatives than those that preoccupied the custodian of state power. (NICHOLS, 2001, p. 583).



Figura 7 – Fotogramas de *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov.

Fonte: VERTOV, 1929.

Dziga Vertov, por exemplo, acreditava no desenvolvimento de uma “cine-escritura” dos fatos. De acordo com ele, a vida deveria ser captada de improviso e o sentido do documentário construído por meio da montagem. *O homem com a câmera*, filme de 1929, ilustra o estilo de filmagem desenvolvido por Vertov, também conhecido como “cine-olho”. O autor é muito citado pelos pesquisadores do gênero, porém ele mesmo se considerava um enraizado nas teorias e práticas da vanguarda construtivista, não se considerando um documentarista. Hoje o consideramos um dos importantes realizadores na construção do gênero enquanto linguagem.



Figura 8 – Fotogramas de *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov.

Fonte: VERTOV, 1929.

Em seu artigo “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, Bill Nichols reforça a tese de que o documentário tem seu nascimento no início do cinema, tomando forma como uma prática da atualidade pouco tempo depois, nas décadas de 1920 e 1930.

Without the capacity to disrupt and make new, documentary filmmaking would not have been possible as a discrete rhetorical practice. It is the modernist avant-garde that fulfills Grierson’s own call for the “creative treatment of actuality” most relentlessly. The explosive power of avant-garde practices subverts and shatters the coherence, stability, and naturalness of the dominant world of realist representation. (NICHOLS, 2001, p. 592).

No entanto o autor sugere uma revisão da história deste surgimento. Para Nichols a história do documentário precisa ser analisada com outra perspectiva, em especial sua conexão com as vanguardas. Existe uma separação destes dois campos na história escrita do documentário que omite experiências e movimentos importantes ao gênero na sua origem e que contribuíram para o filme documentário como vemos hoje.

A separação do documentário para as vanguardas modernistas se deu por uma necessidade de parte dos realizadores, em especial de John Grierson, que era um porta-voz do gênero que estava surgindo. Como já foi dito, Grierson foi um ator importante para a formalização do gênero. O escocês é chamado por Nichols de “o grande campeão do movimento do filme documentário” por ser responsável por uma base institucional sólida para o gênero. Em função desta conexão institucional, Grierson considerava perigosa a ligação com os movimentos e as técnicas vanguardistas, pois ela poderia atrapalhar uma coerência textual e narrativa do filme necessária para os fins institucionais e propagandísticos de seus próprios trabalhos. O cineasta e autor admite que esta base está calcada na viabilidade de realização de seus filmes. Para ele os filmes são, e sempre serão, viabilizados por serem sucessos de bilheteria ou por servir a algum papel propagandístico. O cineasta via o filme documentário como uma forma de se falar do mundo real e que a forma de viabilizar suas produções seria através de financiamentos do estado ou de instituições. Essa necessidade de se manter fiel a estes meios fez com que fosse se afastando dos ideais artísticos que o circulava.

O documentário vivia aqui um paradoxo. Por um lado ele se valia da sua aura artística para se diferenciar dos filmes jornalísticos da época. Eram justamente as técnicas de sobreposição e justaposição, provenientes das vanguardas modernistas, que poderiam diferenciar os filmes documentário dos jornalísticos. Era através da conexão com novas formas narrativas, experimentadas por artistas como Buñel, Vertov e Vigo que o filme documentário se constituía como campo artístico próprio. Como uma nova forma de se olhar para a realidade. Por outro esta conexão poderia distrair o gênero dos seus fins ativistas.

Modernist techniques of fragmentation and juxtaposition lent an artistic aura do documentary that helped distinguish it from the cruder form of early *actualités* or newsreels. These techniques contributed to documentary’s good

name, but they also threatened to distract from documentary's activist goals. The proximity and persistence of a modernist aesthetic in actual documentary film practice encouraged, most notably in the writings and speeches of John Grierson, a repression of the role of 1920's avant-garde in the rise of documentary. Modernist elitism and textual difficulty were qualities to be avoided. (NICHOLS, 2001, p. 582).

O filme estava a serviço de seus patrocinadores e por isso sua conexão com as artes deveria ser negada. Essa conexão dificultava a representação da realidade por dificultar a clareza dos discursos fílmicos. Dessa maneira, era necessário seu distanciamento.

Grierson's commitment to government and corporate sponsorship as the only viable means of institutional support required an act of separation from the more radical potentialities of the modernist avant-garde and the particular example of the Soviet cinema. (NICHOLS, 2001, p. 600).

Apesar desta aparente negação das conexões entre o documentário e as vanguardas modernistas, Grierson sabia o que acontecia em outras partes da Europa e na União Soviética, porém evitava estes estudos nos seus esforços para organizar o gênero documentário. Em função deste distanciamento do documentário com relação ao campo das artes, produzido por realizadores e teóricos, Nichols então propõe uma revisão da história do documentário, reconectando seu surgimento com as práticas modernistas. Para ele esse afastamento é um mito que surge de demandas de mercado, mas que existem outras histórias do documentário. Para começar:

By 1930, with the adoption of sound in cinema and the onset of a global depression, documentary stood recognized as a distinct form of filmmaking. What brought it into being? The standard histories assume the existence of a documentary movement or institutional prattle. This ancestral pedigree guarantees documentary's birthright, but as we shall see it also poses a problem. (NICHOLS, 2001, p. 583).

O problema a que o autor se refere é a demora para que o gênero se constituísse enquanto tal. Se sua história está associada à própria história do cinema, porque demorou 30 anos para que ela fosse institucionalizada, como o fez Grierson? Para entender essa questão, Nichols propõe retomar os quatro elementos que ele considera essenciais para o surgimento do documentário, partindo do elemento inicial, que nasce junto ao cinema:

In fact, of the four elements that contribute to the formation of a documentary film wave only one had been in place since 1895: the capacity of cinema to record visible phenomena with great fidelity. To this capacity, we must add three more contemporaneous elements: (1) the gradual elaboration of narrative codes and conventions distinct to cinema (1905-1915) that allow any film to utilize a storytelling structure capable of inspiring belief in its representational gestures, largely through a stress on vivid characters, linear actions, and the cinematic organisation of time and space via continuity, parallel, and point-of-view editing; (2) the last acknowledgment: the wide array of modernist, avant-garde filmmaking practices that flourish throughout the 1920's and (3) a range of rhetorical, persuasive strategies that provide distinct form of viewer engagement. (NICHOLS, 2001, p. 586).

Nenhum destes elementos isolados formam o gênero documentário. Isolados cada um pode levar a lugares e propósitos distintos. Mas a união deles foi essencial para que o gênero se constituísse e se solidificasse. Para Nichols o documentário toma forma em torno de uma série de esforços para construir uma identidade nacional nos anos 1920 e 1930. Desta maneira o primeiro elemento seria a retórica desenvolvida nos filmes em função da conjuntura político-social. O documentário serviria para afirmar, ou contestar, o poder do Estado. O gênero cresceu para ambos os lados, levantando questões públicas importantes e contribuindo para definir o papel do Estado a partir da afirmação, ou contestação, de sua relação com estas questões. O potencial do filme de contestar o Estado e sua lei, assim como o de afirmá-lo, fez do documentário um instável aliado daqueles que estavam no poder (NICHOLS, 2001).

Dessa maneira as estratégias de retórica do documentário foram se desenvolvendo e aperfeiçoadas, sendo utilizada para estes propósitos, mas também para outros como veremos mais à frente. Essas estratégias serviam para capturar e guiar o espectador em torno de um discurso fílmico claro.

It called on the audience to put itself to act accordingly. Rhetorical speech, in the form of editing patterns, intertitles, and voice over commentary, channels techniques of defamiliarization toward preferred forms of social change. Like the other three elements, rhetoric does not necessary lead to documentary film. As a persuasive strategy it also supports overt propaganda, all advertising, and some forms of journalism. (NICHOLS, 2001, p. 599).

Adicionamos aqui um segundo elemento: a capacidade de filmar fenômenos visíveis com grande fidelidade, o que já era possível desde 1895. O realismo fotográfico, num primeiro momento, e a capacidade de se reproduzir essas imagens em movimento, num segundo momento, formam um importante aspecto da constituição do documentário. Experimentos de diversos cientistas levaram ao surgimento da fotografia no início do século XIX. O marco dessas descobertas é o momento em 1826 quando Joseph Nicéphore Niépce consegue gravar a imagem de uma câmera escura em uma placa de estanho. A técnica da fotografia avançou rapidamente, permitindo que ainda no mesmo século fossem geradas imagens fotográficas extremamente fiéis à realidade. Como já foi dito, também no mesmo século, através de experimentos de outros cientistas/artistas, foi possível que essa imagem fosse captada e exibida em movimento. A união da capacidade de se reproduzir imagens da realidade com grande fidelidade e de capturá-las e exibi-las em movimento gerou transformações extremas no mundo das artes e da documentação.

Spectacle in early cinema, like visual evidence in Science, relied on an impression of photographic realism that better to convince use f the authenticity of remarkable sights. One of the most vivid conjunctions of spectacle and photographic realism occur in pornography. Markers of authenticity affirm that an actual sex act has occurred, even if this act occurred, like most fiction-based acts, solely for the purpose of being filmed. It is safe to conclude that the documentary potential of the photographic image does not lead directly

to a documentary film practice. Neither spectacle and exhibition, nor Science and documentation, guarantee the emergence of a documentary film form. Movements involve historical contingency, not genetic ancestry. Sometimes more than the ability to generate visual documents, however useful this may be, is necessary. (NICHOLS, 2001, p. 589).

Mais uma vez Nichols reforça que essa capacidade, apesar de muito importante, ainda não é suficiente para a constituição do gênero. A elaboração de técnicas narrativas distintas das do cinema de ficção constitui o terceiro elemento descrito pelo autor. Enquanto a ficção se constitui na maioria das vezes na jornada do herói, o documentário cria outras formas de apresentar e de lidar com a história.

Typically centered on a main character or hero in classic narrative fiction, such a structure proves detachable from individualized agents or heroes; social issues such as inadequate housing, floods, the isolation of remote regions, or the exploration of an entire class can establish the story's initiating disturbance. Resolution follows less from a hero's action than from the documentary's own solution to social problem [...]. (NICHOLS, 2001, p. 591).

O documentário tira a centralidade dessa figura heroica, tratando dos problemas através de questões relacionadas a ele, de discurso de formas de organizar imagens no tempo. A narrativa reconfigura a visão do tempo, que passa a ser mais que duração. Ele é parte significativa da história e a maneira como ele ajuda a história a se organizar é essencial para a linguagem do filme.

What narrative does is make time something more than simple duration or sensation. Through the introduction of a temporal axis of actions and events involving characters or, more broadly, agents (animals, cities, invisible forces, collective masses, and so on), narrative imbues time with historical meaning. Narrative allows documentary to endow occurrences with the significance of historical events. (NICHOLS, 2001, p. 589).

Já é sabido que a narrativa isoladamente também não é suficiente para a constituição e formalização do gênero documentário. A virada histórica, segundo Nichols, vem deste último elemento. Para o autor, todos são de fundamental importância nesse surgimento, mas um deles merece especial atenção. O mais perigoso, o com maior potencial de desordem: a prática modernista. Justamente o elemento que mais interessa ao presente artigo, já que evidencia a relação do documentário com as práticas artísticas.

The appearance of documentary involves the combination of three preexisting elements – photographic realism, narrative structure, and modernist fragmentation – along with a new emphasis on the rhetoric of social persuasion. This combination of elements itself became a source of contention. The most dangerous element, the one with the greatest disruptive potential – modernist fragmentation – required the most careful treatment. (NICHOLS, 2001, p. 582).

A explosão da vanguarda modernista, com suas próprias questões sociais, convenções formais, combinações de conceitos e práticas, propicia uma junção de técnicas de representação e contexto social, marca um movimento de documentário inovador.

As formas tradicionais de representar a realidade, cristalizadas, pouco criativas, que se aprisionaram na dualidade entre afirmar ou contestar o Estado, são extrapoladas pela pulsão artística das práticas modernistas. “It was precisely the power of the combination of indexical representations of documentary image and the radical juxtapositions of time and space allowed by montage that drew the attention of many avant-garde artist to film” (NICHOLS, 2001, p. 595). Uma nova energia é adicionada a um movimento que se encontrava estagnado na sua forma tradicional vigente e submetido a ações políticas panfletárias.

Instead of the resolution-oriented structure of classic narrative, or the comparable problem-solution pattern of much documentary, modernist experimentation favored an open-ended, ambiguous play with time and space that did less to resolve real issues than to challenge the definition and priority of an issue per se. (NICHOLS, 2001, p. 594).

Artistas eram tomados pelo impulso do documentário, motivados pelo impacto social e o combinam com a tradição modernista. Nomes conhecidos como Man Ray, Joris Ivens, Buñuel, Salvador Dalí, entre outros, produziam documentários a partir das explorações do movimento. Nichols dá especial destaque para a força dessa fusão na União Soviética. O movimento construtivista, que cresceu no país com figuras conhecidas como Rodchenko e Mayakovsky, combinava inovação formal com aplicação social (NICHOLS, 2001). Dziga Vertov, que também era parte do movimento embora se dedicasse mais à feitura de filmes, realizava “experimentos comunicacionais” – denominação presente na introdução de *O Homem com a câmera*, filme lançado por Vertov em 1929 – a partir da junção de linguagens dos construtivistas com uma nova linguagem do documentário. O filme mescla inovação formal, a partir de uma construção de sentidos marcada pelo trabalho autoral. Essa última característica é traço marcante nos trabalhos que transitavam nessa fusão. Característica que permeia, até hoje, os trabalhos que atravessam os campos das artes visuais e do documentário.

The concept of making, or authorship, moves us away from indexical documents of preexisting fact to the semiotics of constructed meaning and the address of the authorial I. As Ivens asserted, “it is the personality of the artist alone which distinguishes him from both reality and simple recording. Or as Dziga Vertov, a figure claimed by documentary historians but himself rooted deeply in the theory and practice of the constructivist avant-garde, proclaimed in 1923, “My road is toward the creation of a fresh perception of the world. Thus, I decipher in a new way the world unknown to you.”

[...]

Modernist elements of fragmentation, defamiliarization, collage, abstraction, relativity, anti-illusionism, and a general rejection of the transparency of realist representation all find their way into acts of documentary filmmaking. As Dziga Vertov wrote, “I am eye. I have created a man more perfect than Adam... I take the most agile hands of one, the fastest and most graceful legs from another... and, by editing, I create an entirely new, perfect man.” (NICHOLS, 2001, p. 593).

Fica claro pela revisão histórica de Bill Nichols que a separação entre documentário e as vanguardas modernistas é relativa, ou até mesmo um mito, mesmo que muitos historiadores ainda a perpetuem. Vestígios das vanguardas são visíveis em diversos filmes e em diversas formas de documentário como o conhecemos. O documentário vira sua atenção para temas sociais, questões sexuais, éticas, raciais, memórias pessoais, dentre outros. Ao invés de representar o estado, representar indivíduos e histórias com outras perspectivas. Documentaristas que se aproximam de seus objetos como formas de realizar novos filmes.

REFERÊNCIAS

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993.

FRANÇA, Andréa. Documentário brasileiro e artes visuais: passagens e verdades possíveis, ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política. v. 7, n. 13. Departamento de Comunicação/PUC-Rio, jul-dez 2006.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. 1932. In: FOWLER, Catherine (editor). *The european cinema reader*. Londres: Routledge. 2002, p. 39-43.

HALLAK, André, TOLEDO, Daniel, EULÁLIO, Letícia & ALVARENGA, Renata. *Homo scaenicus*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Puc/MG, Faculdade de Comunicação e Artes, 2004.

HAMBURGER, Esther. Cinema de perambulação. In: *Caderno SESC_Videobrasil 03*, Associação Cultural Videobrasil, nº3, São Paulo, 2007, pp 110-115. http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326_194338_Ensaio_EHamburger_CadVB3_P.pdf. Acessado em 21/09/2009.

LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*. Rio de Janeiro, 2005. http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf. Acessado em 18 de setembro de 2009.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. 2008. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda..

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: _____ . *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. Video Art: the brazilian adventure. In: *Leonardo*, v. 29, n. 3. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 225-231.

MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. In: MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

NICHOLS, Bill. 2001. Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. In: *Critical Inquiry*, n. 27, 2001. Chicago: The University Of Chicago Press.

_____. 1991. *Rrepresenting reality – Issues and concepts in documentary*. Bloomington. Indiana University Press.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. In: *Cinemas*, n. 8, nov/dez, 1997.

OMAR, Arthur. Entrevistado por RAMOS, Guiomar. Sobre o *anti-documentário em Congo (1972) e O Anno de 1798 (1975)* - outubro de 93. <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuomar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/sobreoantidocumentario.html>. Acessado em 14/09/2009.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Ambiente sonoro 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 134

Arte ativista 1, 2, 3, 4, 9, 11, 13, 14, 16, 24

Arte contemporânea 1, 3, 4, 9, 13, 14, 15, 35

Artes 3, 7, 10, 12, 25, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 71, 80, 119, 123, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 144, 145, 169, 189

B

Bebês 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 80

C

Canto coral 130, 131, 135, 136, 139, 143, 144, 145

Capitalismo 6, 23, 163, 174

Cinema 7, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 35, 175, 189

Coletivos 2, 3, 12, 14, 15, 16, 20, 153

Comunidade 2, 11, 72, 107, 174, 178

Conhecimentos multidisciplinares 85

Covid-19 22, 54, 60, 61, 62, 63, 69, 106, 107, 126

Criação musical 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 121

Cultura digital 161, 162

Currículo 54, 72, 76, 146, 147, 148, 150, 153, 157, 158, 159

Cursos de graduação em música 92

D

Deficiência física/neuromotora 71, 72, 73

Designer 161, 162, 164, 165, 166, 168, 172

Documentário 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36

E

Educação escolar 119, 151, 152

Educação musical 50, 51, 52, 55, 57, 58, 62, 63, 64, 67, 68, 71, 73, 74, 75, 83, 84, 94, 95, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 131, 135, 143

Educação musical especial 71, 73, 74, 75

Espaço vivido 174, 175, 179, 184, 185, 186, 187

Estética 1, 4, 5, 9, 10, 11, 13, 14, 38, 44, 52, 93, 105, 129

Extensão 60, 62, 64, 65, 67, 68, 85, 86, 144, 150

G

Gamificação 106, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 118

Geografia 146, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 164, 174, 175, 187

I

Indígena 146, 147, 148, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 159

Infância 38, 60, 62, 63, 71, 72, 80

Informação 53, 58, 107, 108, 147, 161, 165, 166

J

Jornadas de junho 14, 15

M

Minas Gerais 35, 69, 92, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 158, 159, 189

Movimento 2, 4, 5, 6, 9, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 54, 56, 57, 122, 123, 124, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 153, 159, 169, 176, 181, 182, 183, 186, 188

Movimento Negro 146, 153, 159

Música 20, 50, 51, 52, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 138, 143, 145, 175

Música contemporânea 94, 119, 120, 121, 124, 125, 128, 129

O

Organismo Parque Augusta 2, 14, 15, 19, 22

P

Paisagem sonora 119, 121, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 138, 139, 140, 141, 145

Paralisia Cerebral (PC) 71, 73

Parque Augusta 2, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24

Percepção musical 92, 93, 95, 96, 102, 103, 104

Pesquisa 14, 23, 26, 46, 47, 52, 56, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 85, 86, 88, 91, 105, 110, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 146, 147, 154, 156, 172, 175, 189

Política 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 35, 37, 39, 54, 148, 151, 177, 183

Q

Quiz 106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118

R

Regimes da arte 1, 12

Registro gráfico musical 130



S


Sertanejo 174, 177, 178


Sustentabilidade 85, 163

V

Vanguardas antiartísticas 1, 12

www.atenaeditora.com.br 
contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

A arte

e a

cultura

e a

formação humana

 **Atena**
Editora

Ano 2022

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

A arte

e a

cultura

e a

formação humana

 **Atena**
Editora

Ano 2022