

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGCOM-UFMS)

**VICTOR HUGO SANCHES PEREIRA**

**PANTANAL, REALIDADE E DOCUMENTÁRIO: ANÁLISE SEMIÓTICA DO FILME  
PLANURAS (2014)**

Campo Grande, MS  
2019

**VICTOR HUGO SANCHES PEREIRA**

**PANTANAL, REALIDADE E DOCUMENTÁRIO: ANÁLISE SEMIÓTICA DO FILME  
PLANURAS (2014)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (*PPGCOM-UFMS*) como requisito final à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Augusto Godoy de Souza

Campo Grande, MS  
2019

**VICTOR HUGO SANCHES PEREIRA**

**PANTANAL, REALIDADE E DOCUMENTÁRIO: ANÁLISE SEMIÓTICA DO FILME  
PLANURAS (2014)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Artes, Letras, e Comunicação da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

**Área de Concentração:** Mídia e Representação Social

**Linha de Pesquisa:** Linguagens, Processos e Produtos Midiáticos

**Orientador:** Prof. Dr. Hélio Augusto Godoy de Souza

Campo Grande, MS, 23 de setembro de 2019.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Hélio Augusto Godoy de Souza (Orientador — Presidente)  
Doutor pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo/SP, Brasil  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

---

Prof. Márcio Luis Costa (Avaliador — Membro Titular)  
Doutor pela Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México, México  
Universidade Católica Dom Bosco de Campo Grande (UCDB)

---

Prof. Marcos Paulo da Silva (Avaliador — Membro Titular)  
Doutor pela Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo/SP, Brasil  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

## RESUMO

A imagem sobre a realidade do Pantanal e a sua gente representada pelo documentário brasileiro Planuras (2014) é aqui objeto de análise apoiada na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914). Para tanto, a pesquisa traz uma síntese histórica da região pantaneira, a fim de reconhecer algumas características e resgatar as origens deste território, nos aspectos considerados importantes para uma representação da realidade. O Pantanal é a maior área alagável do planeta e, em território brasileiro, está dividido entre os estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. As gentes pantaneiras adquiriram com seus antecedentes, formas e técnicas para sobreviver neste ambiente. Estes povos mantêm hábitos tradicionais, mas também passaram por transformações importantes ao longo dos anos. Tratando-se de filmes, muitas vezes, essa conjuntura é representada por uma imagem mitificada, responsável por condicionar um imaginário coletivo a uma interpretação até mesmo deturpada da realidade. Logo, o entendimento sobre realidade é discutido a partir da filosofia primeira de Aristóteles (384-322 a.C.), a metafísica. O documentário Planuras (2014), foi realizado por meio de edital do Fundo de Investimentos Culturais de Mato Grosso do Sul (FIC/MS) e, por isso, a pesquisa também relaciona a liberdade autoral a uma perspectiva poética que permita auferir uma representação coerente da realidade pantaneira.

**Palavras-chave:** Pantanal. Documentário. Semiótica. Realidade. Representação.

## RESUMEN

La imagen sobre la realidad del Pantanal y su povo representada por el documental brasileño Planuras (2014) es aquí objeto de análisis respaldado por la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914). Para ello, la investigación aporta una síntesis histórica de la región del Pantanal, con el fin de reconocer algunas características y recuperar los orígenes de este territorio, en los aspectos considerados importantes para una representación de la realidad. El Pantanal es la zona inundada más grande del planeta y, en territorio brasileño, se divide entre los estados de Mato Grosso y Mato Grosso do Sul. Los pueblos del Pantanal adquirieron con sus antecedentes, formas y técnicas para sobrevivir en este entorno. Estas personas mantienen hábitos tradicionales, pero también han sufrido importantes transformaciones a lo largo de los años. En el caso de las películas, esta coyuntura a menudo está representada por una imagen mitificada, responsable de condicionar una imaginación colectiva a una interpretación incluso mal representada de la realidad. Por lo tanto, la comprensión de la realidad se discute desde la primera filosofía de Aristóteles (384-322 a.C.), la metafísica. El documental Planuras (2014) se realizó mediante un anuncio del Fondo de Inversión Cultural de Mato Grosso do Sul (FIC/MS) y, por lo tanto, la investigación también relaciona la libertad de derechos de autor con una perspectiva poética que permite obtener una representación coherente de la realidad pantanal.

**Palabras clave:** Pantanal. Documental. Semiótica. Realidad. Representación.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Elevação da região da depressão do Alto Paraguai, onde se encontra a bacia sedimentar do Pantanal Mato-Grossense.....	16
Figura 2 - Megaleques fluviais que compõem o trato deposicional do Pantanal: 1 - Corixo Grande; 2 - Cuiabá; 3 - São Lourenço; 4 - Taquari; 5 - Taboco; 6 - Aquidauana e 7 - Nabileque .....	18
Figura 3 - Mapa das sub-regiões do Pantanal.....	21
Figura 4 - Mapa que compreende grupos e localidades situadas na Bacia do Alto Paraguai. Em vermelho, limite da BAP; em azul, principais rios afluentes do rio Paraguai.....	23
Figura 5 - Casa de família ribeirinha na Comunidade da Barra do São Lourenço, na região da Serra do Amolar, Pantanal, durante cheia extraordinária de 2011 .....	24
Figura 6 - Caminho do Peabiru .....	38
Figura 7 - Estrutura triádica da filosofia peirceana .....	78
Figura 8 - Signo semiótico de Charles Sanders Peirce .....	83
Figura 9 - Cronofotografia geométrica (1883) .....	88
Figura 10 - Aparelho cinematógrafo .....	90
Figura 11 - Sentido das relações fílmicas entre as categorias de ficção e não ficção .....	92
Figura 12 - Área de intersecção existente entre a ficção e não ficção .....	93
Figura 13 - Representação da concepção aristotélica de continuum .....	95
Figura 14 - Estrutura da realidade de Charles Sanders Peirce (1839-1914).....	96
Figura 15 - Níveis de organização da Linguagem Audiovisual.....	104
Figura 16 - Complexidade da Linguagem Audiovisual .....	105
Figura 17 - Composição de uma fotografia pelos terços .....	108
Figura 18 - Representação dos principais enquadramentos fotográficos sobre a figura humana .....	109
Figura 19 - Representação do grande plano geral .....	110

Figura 20 - Representação do plano geral .....	110
Figura 21 - Representação do plano de conjunto.....	111
Figura 22 - Representação do plano americano .....	111
Figura 23 - Representação do plano médio .....	112
Figura 24 - Representação do plano próximo .....	112
Figura 25 - Representação do plano close-up .....	112
Figura 26 - Representação do superclose .....	113
Figura 27 - Representação do plano de detalhe .....	113
Figura 28 - Representação dos principais ângulos de câmera.....	115
Figura 29 - Representação dos principais tamanhos de sensores fotográficos .....	116
Figura 30 - A distância focal e a refração da luz ante uma imagem.....	118
Figura 31 - As objetivas podem alterar o tamanho dos objetos em uma mesma cena .....	119
Figura 32 - Muita profundidade de campo em uma cena .....	122
Figura 33 - Pouca profundidade de campo em uma cena.....	122
Figura 34 - Disjunções sintagmáticas de Greimas .....	144
Figura 35 - Análise semiótica – sequência 1 .....	153
Figura 36 - Análise semiótica – sequência 2.....	159

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Exemplificação da doutrina metafísica de Aristóteles quanto a manifestação do ser .....	74
Tabela 2 - Indicação das categorias dos signos de Peirce .....	84

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>GEOLOGIA E HISTÓRIA</b> .....	14
<b>1 Pantanal: Um breve panorama geológico</b> .....	15
<b>2 Entre divisões e conexões: Os biomas e as sub-regiões do Pantanal</b> .....	20
<b>3 Breve introdução à dinâmica das águas no Pantanal</b> .....	22
<b>4 Pressupostos do (des)conhecido território sul-americano</b> .....	25
4.1 Os senhores do norte: A chegada do europeu na(s) América(s) .....	26
4.2 O novo mundo: As últimas cruzadas medievais.....	30
4.3 Fronteiras da boa ventura: A ocupação europeia no novo mundo .....	35
4.4 Origens da colonização: Em busca do ouro e da prata.....	39
4.5 A unificação do novo mundo: controvérsias de uma soberania colonial .....	42
<b>5 Origem e tradições: as gentes do Pantanal</b> .....	49
5.1 Povos preexistentes de Mato Grosso do Sul .....	50
5.2 Gentes pantaneiras: o conceito e sua representação sob um contexto atual .	55
<b>SEMIÓTICA E DOCUMENTÁRIO</b> .....	58
<b>6 A essência do conhecimento: Apontamentos pré-metafísicos</b> .....	59
6.1 Concepções ontológicas sobre o conhecimento: O realismo metafísico .....	61
6.2 Concepções ontológicas sobre o conhecimento: O idealismo metafísico .....	68
6.3 A filosofia primeira de Aristóteles .....	70
<b>7 A semiótica de Charles Sanders Peirce: conceitos e aplicações</b> .....	77
<b>8 Apontamentos sobre a história do cinema e as origens do filme documental</b> .....	86
8.1 O filme documentário e a sua lógica de representação da realidade.....	89
<b>9 A linguagem audiovisual: princípios da expressão cinematográfica</b> .....	101
9.1 Os signos audiovisuais: a fotografia.....	107
9.2 Os signos audiovisuais: a cinematografia .....	123

9.3 Os signos audiovisuais: a montagem.....	126
9.4 Figuras de retórica e a montagem cinematográfica .....	132
9.5 Os signos audiovisuais: os fenômenos sonoros .....	139
9.6 Os signos audiovisuais: a estrutura narrativa.....	143
<b>10 Documentário e representação da realidade .....</b>	<b>145</b>
10.1 Planuras .....	150
10.1.1 Análise semiótica .....	151
10.1.1.1 Claquete um: Quem vive no Pantanal? .....	152
10.1.1.2 Claquete dois: O que é o Pantanal? .....	158
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>167</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>169</b>

## INTRODUÇÃO

O Pantanal é a maior planície alagável do mundo, um território transfronteiriço que abrange Brasil, Paraguai e Bolívia. Considerando apenas a extensão brasileira, esta planície está localizada nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, onde estão, respectivamente, 40,3% e 59,7% de sua área (ECOIA, 2016). Pesquisas científicas apontam que o território teria surgido há dezenas de milhões de anos, num processo de acomodação da crosta terrestre (PROENÇA, 1997). Estes e outros aspectos geológicos foram determinantes para o que, hoje, se entende por Pantanal. No que diz respeito à formação do Pantanal, para uma compreensão mais abrangente sobre o território e suas particularidades, que influenciam, diretamente, os modos de vida das populações locais, são introduzidas teorias da geologia, sendo a principal obra utilizada para esta pesquisa a de Aziz Nacib Ab'Sáber (1988). A referência é importante para uma contextualização que permite uma introdução reflexiva sobre as características “exuberantes” do Pantanal como fenômenos condicionados por transformações naturais - fisiográfica e geológica - da região durante séculos, até o tempo presente.

Essas transformações naturais, principalmente as mudanças geomorfológicas ocorridas, é que atribuem as características colocadas como peculiares à região, a exemplo da dinâmica das águas, o regime de cheias e secas, também apresentado em um tópico específico, em razão de sua importância para a sobrevivência das gentes do Pantanal e para a manutenção da biodiversidade na região. Por exemplo, ao longo do tempo, os processos erosivos contribuíram para que alguns morros-testemunhos - formações rochosas típicas do clima semi-árido - do território de Mato Grosso do Sul se transformassem em grandes depressões, locais que foram ocupados por esses grupos pré-históricos para moradia, principalmente em épocas de chuvas. De acordo com Martins (2002), as marcações encontradas em algumas rochas representam parte da cultura desses primeiros povos na região.

Além disso, a partir da prospecção arqueológica no estado de Mato Grosso do Sul, será possível introduzir sobre os primeiros habitantes que teriam ocupado a região pantaneira, no território que compreende os municípios de Corumbá e Ladário, especificamente, por volta de 8.400 anos atrás (MARTINS, 2008). Nessa perspectiva, compreende-se que o modo de vida dessas gentes é decorrente dos longos processos de adaptação e, principalmente, interação com o ambiente.

Segundo Martins (2008), os primeiros grupos de humanos que ocuparam as regiões em Mato Grosso do Sul, como o Pantanal, já desenvolviam culturas particulares de subsistência por meio de suas paisagens.

O modo como se relacionam com a natureza e outros aspectos de sua cultura, se fez a partir de questões históricas que envolvem, desde os povos pretéritos que ocuparam a região, as descobertas sobre o território, os processos de colonização e as transformações ocasionadas já em um contexto mais atual, de modernização do Pantanal. Para reflexão epistemológica da relação existente, desde os povos pretéritos, entre o ser-humano e planície pantaneira, se faz pertinente um contexto de Gênese geológica do território - sobre os principais aspectos da evolução e, também, um breve panorama étnico do seu processo de ocupação. Para tanto, são apresentados neste trabalho, resgates da história com um percurso na literatura que abriga, em detalhes, momentos importantes deste contexto. Um perpasso por Bueno (1999), Goes (2000), Martins (2002), Proença (1997), entre outros autores.

É neste percurso que também será explicado o conceito que o trabalho se apoia para aplicação e definição do termo “gentes pantaneiras”, mas adianta-se que o uso se faz, principalmente, para assegurar uma compreensão sobre o fato de que são diferentes os povos que vivem na região, de diferentes grupos e comunidades. Um conceito que está associado ao espaço geográfico, ao uso dos recursos naturais e aos modos de vida na região (RIBEIRO, 2014). Tanto a contextualização histórica de descobrimento, colonização e ocupação e as conceituações, servem de aporte para a análise semiótica sobre a representação das gentes pantaneiras feita pelo filme *Planuras* (2014), a qual este trabalho apresenta em sua segunda parte: Documentário e a representação da realidade (seção 10).

O esclarecimento sobre a ideia de realidade também é fundamental para, assim, estabelecer uma relação coerente da representação do Pantanal e suas gentes a partir da linguagem audiovisual no documentário. A princípio, deve-se considerar aspectos da filosofia *primeira* de Aristóteles (384-322 a.C.), a metafísica. Esta é necessária pois permite auferir o conhecimento verossímil do mundo, através das relações entre o sujeito (ser) e os objetos (matéria). Logo, é possível estabelecer uma concepção epistemológica realista acerca deste conhecimento, e, assim, elucidar a análise fílmica do presente trabalho.

Ainda, é necessária uma contextualização histórica da linguagem cinematográfica, a fim de situar a origem do filme documentário e, conseqüentemente, desenvolver aporte metodológico para análise posterior. Desse modo, é possível elucidar uma concepção geral sobre a linguagem audiovisual, com ênfase na identificação de um sistema de códigos (signos), conforme proposto por Metz (1980), Martin (2013), Marner (1980), dentre outros.

Em seguida, a linguagem audiovisual relacionar-se-á com a filosofia semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que compreende o mundo enquanto composição universal dos signos, disciplina pertinente à esta pesquisa, pois permite identificar os elementos existentes na realidade e, conseqüentemente, seus aspectos representativos. Por fim, a ideia de representação será exemplificada a partir de registros históricos que, de modo objetivo, correlacionam-se ao cerne analítico desta pesquisa: o Pantanal e suas gentes.

Logo, o objeto de análise é o filme Planuras lançado no ano de 2014, durante a 2ª edição do FestCine América do Sul, escolhido, principalmente, por ser o último projeto audiovisual - documental - que retrata o Pantanal, contemplado pelo Fundo de Investimentos Culturais do Estado de Mato Grosso do Sul (FIC/MS), em detrimento da maior liberdade autoral. Planuras (2014), traz imagens poéticas do Pantanal e sua gente e não tem preocupação com a linearidade, mas um discurso estético próprio. São consideradas para análise os aspectos da linguagem audiovisual, como estrutura narrativa, som, planos, além dos conceitos semióticos de C.S. Peirce (1839-1914).

No sentido de exemplificar a análise desenvolvida, foi incorporado no trabalho as sequências fílmicas analisadas por meio de *QR Codes*, recurso tecnológico que utiliza um código de barra para direcionar um usuário, no caso o leitor, para o determinado conteúdo, armazenado em endereços disponíveis em uma rede - *URLS*. Assim, para a visualização das sequências fílmicas é necessário obter o endereço eletrônico (*link*) do vídeo através do *QR Code*, ou seja, é fundamental que seja instalado um aplicativo para leitura dos códigos no próprio *smarthphone*.

## **GEOLOGIA E HISTÓRIA**

## 1 Pantanal: Um breve panorama geológico

O Pantanal é uma grande depressão localizada no centro da América do Sul, uma extensa planície sedimentar resultante do acúmulo de areia e outros materiais e está distribuída em território brasileiro, nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, e parte na Bolívia e no Paraguai (PROENÇA, 1997). Sua origem data o Pleistoceno, época do período Quaternário<sup>1</sup>, compreendida entre 2,58 milhões e 11,7 mil anos atrás (ICS, 2018).

As características particulares do Pantanal são objeto de pesquisas científicas e de teorias que buscam explicar sobre sua formação e tamanha diversidade biológica. Segundo Proença (1997), por muito tempo acreditou-se que a formação do Pantanal foi precedida por um grande mar, o Mar de Xaraés, devido a:

[...] existência de caramujos, conchas das mais variadas formas e tamanhos, do próprio terreno arenoso e também de salinas ovaladas, rodeadas de areia branca destituídas de vegetação e cujas águas são salobras [...]. (PROENÇA, 1997, p. 15).

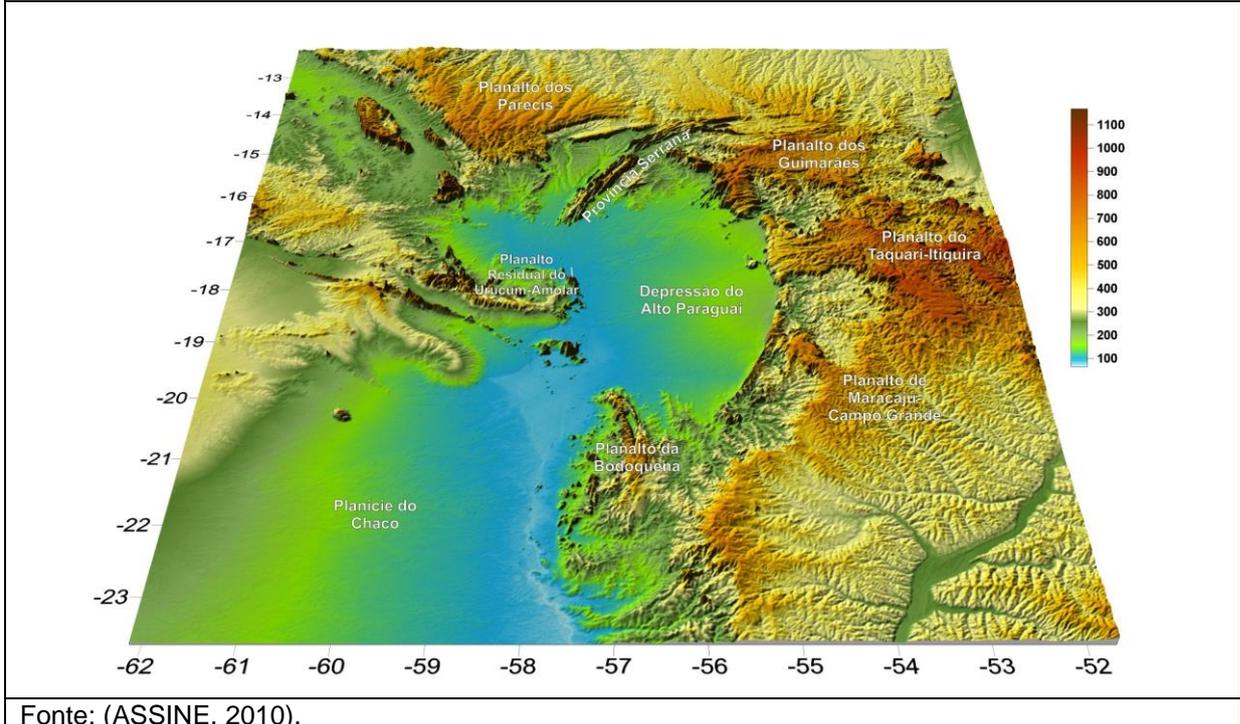
Somente no ano de 1952, o cientista francês Francis Ruellan identificou um modelo de compartimento geomorfológico existente na depressão do Alto Paraguai (Figura 1), diagnóstico que apontou para a origem do Pantanal Mato-Grossense - como assim era chamada a região dentro do território brasileiro - durante o período Quaternário. Tal análise, incluía a hipótese de que aquela depressão, em determinado período do passado, foi uma estrutura elevada de característica curvada, que forneceu sedimentos a bacias detríticas, como a dos Parecis<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Quaternário é o período geológico que corresponde dos últimos 2,6 milhões de anos até os dias atuais. Marcou importantes acontecimentos na história do surgimento do ser-humano e das alterações climáticas, que refletiram na extinção de várias espécies.

<sup>2</sup> “A Bacia dos Parecis é uma das maiores bacias intracratônicas brasileiras. Localiza-se nas regiões Amazônica e Centro Oeste do Brasil [...]”. (BAHIA, et al., 2007).

Figura 1 - Elevação da região da depressão do Alto Paraguai, onde se encontra a bacia sedimentar do Pantanal Mato-Grossense.



Segundo Ab'Sáber (2011), neste primeiro estudo intitulado “O Escudo Brasileiro e os Dobramentos de Fundo”, de 1952, Ruellan apresenta relações entre as variadas mudanças - no aspecto temporal - ocorridas no desenvolvimento desta região: “(...) buscou-se entender as causas profundas dos arqueamentos de grande raio de curvatura, que responderam pelo mosaico de áreas de abaulamentos ou depressões no dorso geral do escudo” (AB’SÁBER, 2011, p. 15).

A investigação permitiu a Ruellan classificar o rebaixamento da região pantaneira, situada à margem noroeste da bacia do Paraná, como um fato relacionado a uma grande *boutonnière* que, na geomorfologia francesa, é o conceito aplicado para caracterizar estruturas dômicas de grandes proporções que, ao longo do seu desenvolvimento, sofrem processos erosivos em seu eixo maior e, por consequência, se tornam vazias.

Outra teoria e, talvez, a principal sobre a formação geológica do Pantanal, é a dos “Dos Refúgios e Redutos” (1988), formulada pelo então geólogo e docente da Universidade de São Paulo (USP) Aziz Nacib Ab'Sáber. A teoria descreve o Pantanal Mato-Grossense como resultado de uma elevada estrutura, a qual chama de abóbada, de centro volumoso. Na procura por esclarecer os complexos processos evolutivos da depressão pantaneira, Ab'Sáber (1988) apresenta um

panorama de fatos geocientíficos que originaram a extensa superfície. Há 60 milhões de anos, o movimento das placas tectônicas proporcionou uma elevação, a qual é identificada como Planalto. De acordo com Ab'Sáber (2011), o soerguimento massivo dessa plataforma aconteceu entre o Cretáceo<sup>3</sup> e o Plioceno<sup>4</sup>, ocorrência que potencializou "(...) a intervenção da tectônica quebrável para setores expostos de escudos, à margem das grandes bacias sedimentares paleomesozoicas". (AB'SÁBER, 2011, p. 17). Tal atividade geodinâmica ocasionaria uma desestabilização tectônica, motivando a acomodação da crosta terrestre na região que, conseqüentemente, provocou nessa "abóbada" a formação generalizada de fissuras e falhas em sua estrutura. De acordo com Proença (1997), a partir desse fenômeno o processo erosivo se fez, lentamente, responsável pelo desmoronamento da elevada estrutura em direção ao Sul:

Assim, a abóbada teria se transformado numa funda planície. E vai além, quando nos diz que com essas transformações geomorfológicas a abóbada, antes distribuidora de águas, passou a ser um receptáculo de rios, que chegaram carreando detritos, areias, cascalhos, uma quantidade enorme de sedimentos para o interior dessa depressão, e acumulando, ao longo de milênios, camadas sedimentares de 400 a 500 metros de espessura, formando os chamados leques aluviais, cujo maior dos quais é o do Taquari. (PROENÇA, 1997, p. 16).

A posteriori, as mudanças geomorfológicas foram preponderantes na transformação natural desta planície para enormes banhados. Para Ab'Sáber (2011), os processos derradeiros na evolução fisiográfica e geoecológica da região do Pantanal estão associados na distribuição dos sedimentos devido à formação dos leques aluviais<sup>5</sup> (Figura 2) sobre as diferentes áreas de terrenos, ora submersos, ora firmes, que se formariam.

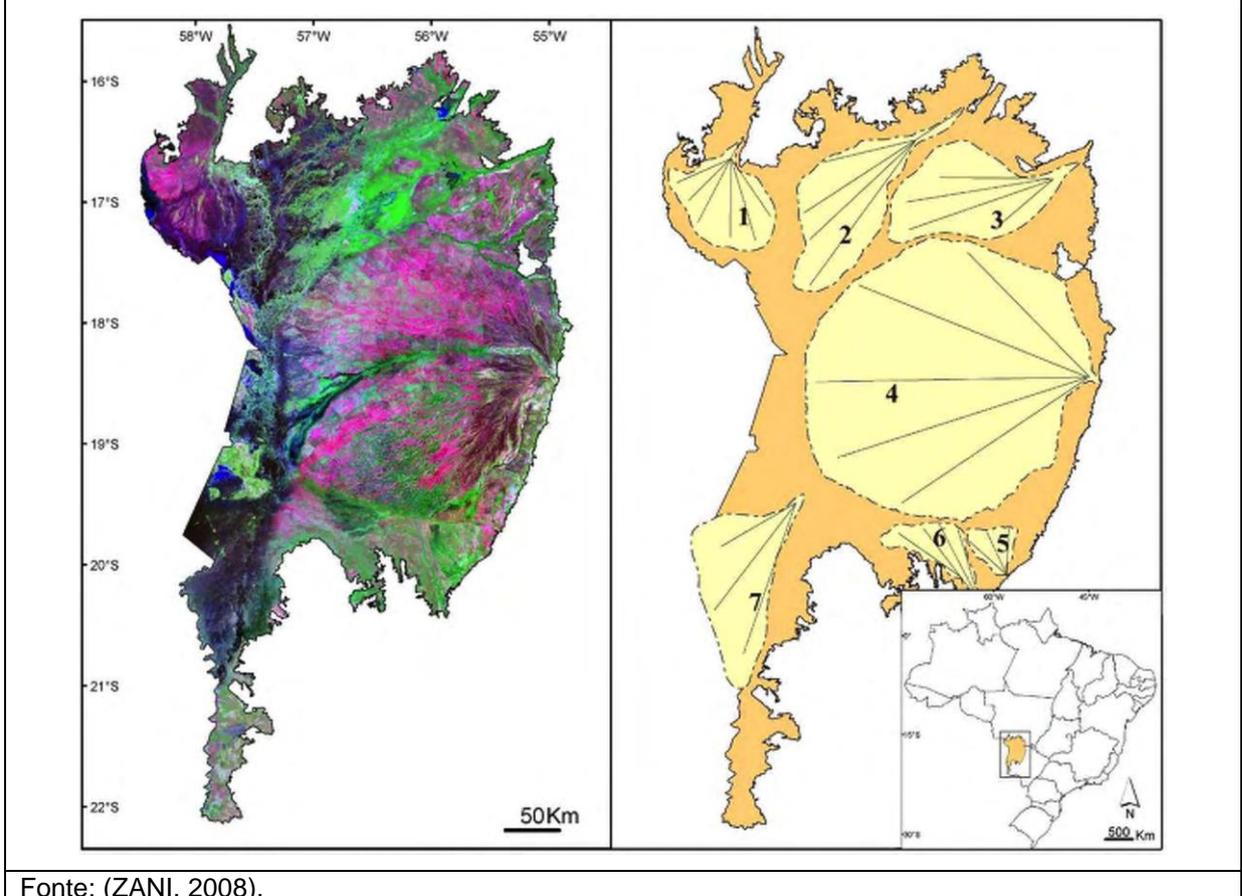
---

<sup>3</sup> Cretáceo é o período que corresponde a 135 e 65 milhões de anos atrás (ICS, 2018). Neste período houve eventos importantes como a separação dos continentes, África e a América do Sul.

<sup>4</sup> Plioceno corresponde à época que durou de 5,3 a 1,8 milhões de anos.

<sup>5</sup> Leque aluvial ou cone aluvial é um depósito de material detrítico, mal selecionado e pouco trabalhado, que se forma no sopé das montanhas.

Figura 2 - Megaleques fluviais que compõem o trato deposicional do Pantanal: 1 - Corixo Grande; 2 - Cuiabá; 3 - São Lourenço; 4 - Taquari; 5 - Taboco; 6 - Aquidauana e 7 - Nabileque.



Fonte: (ZANI, 2008).

Os leques aluviais que se desenvolveram em terrenos arenosos da depressão pantaneira, ao longo do Pleistoceno<sup>6</sup> terminal, tiveram uma contribuição fundamental para atual conjuntura fisiográfica do Pantanal. Segundo Ab'Sáber (2011), determinado período situa o processo sedimentar da região como um fenômeno de complexa maestria morfológica:

O fato de um leque aluvial ser um corpo sedimentário ligeiramente convexo implica que, nos interstícios de diversos leques, restem depressões intersticiais, nas quais, durante a fase final da atividade daqueles aparelhos naturais de deposição detrítica, ocorrem planícies aluviais meândricas nas faixas situadas entre eles. (AB'SÁBER, 2011, p. 40).

Os rios que se formaram a partir destes leques aluviais exerceram a importante função de transportar grandes quantidades de areia em alguns períodos do ano, contribuindo para o processo de sedimentação da bacia do Pantanal. Estas abundantes porções de terra foram se esparramando por meio dos leques e

<sup>6</sup> Época geológica na história da Terra que, segundo muitos geólogos, começou há cerca de 1.750.000 anos e terminou aproximadamente há dez mil anos.

formando faixas de sedimentação meândrica, isto é, acumulação de resíduos finos ao longo do tempo.

Ademais, devem-se considerar também as mudanças climáticas e hidrológicas que foram fatores cruciais para estimular as transformações da depressão pantaneira. Para Ab'Sáber (2011), as variações meteorológicas foram determinantes, pois alteraram, principalmente, o sistema de distribuição das matérias orgânicas e não orgânicas pelo fluxo das águas. As combinadas intervenções naturais, que impactaram a grande depressão pantaneira ao longo deste período em território brasileiro, são enfatizadas pelo geólogo ao afirmar que:

[...] no caso particular do Pantanal Mato-Grossense, a mudança climática comportou uma radical modificação climato-hidrológica, de condições subtropicais semiáridas para condições tropicais úmidas a duas estações diferenciadas de precipitações. (AB'SÁBER, 2011, p. 40).

A decorrente variação climática a partir do período pós-pleistocênico foi responsável pela modificação física dos detritos que seriam transportados, em efeito da determinada umidificação do ambiente que contribuiu para reduzir, gradativamente, toda espessura destes materiais. Porém, tal fenômeno natural não alterou as características dos detritos depositados anteriormente. Ao longo do tempo, eles se acumularam formando diques às margens das planícies.

De acordo com Ab'Sáber (2011), determinados leques aluviais teriam surgido entre 23 e 13 mil anos, porém, os aspectos fisiográficos das planícies meândricas e banhados do atual território pantaneiro surgiria por volta dos últimos 12 mil anos. "(...) Os principais contornos e ecossistemas - aquáticos, subaquáticos e terrestres - do Pantanal Mato-Grossense teriam sido elaborados nos últimos cinco ou seis milênios". (AB'SÁBER, 2011, p. 41).

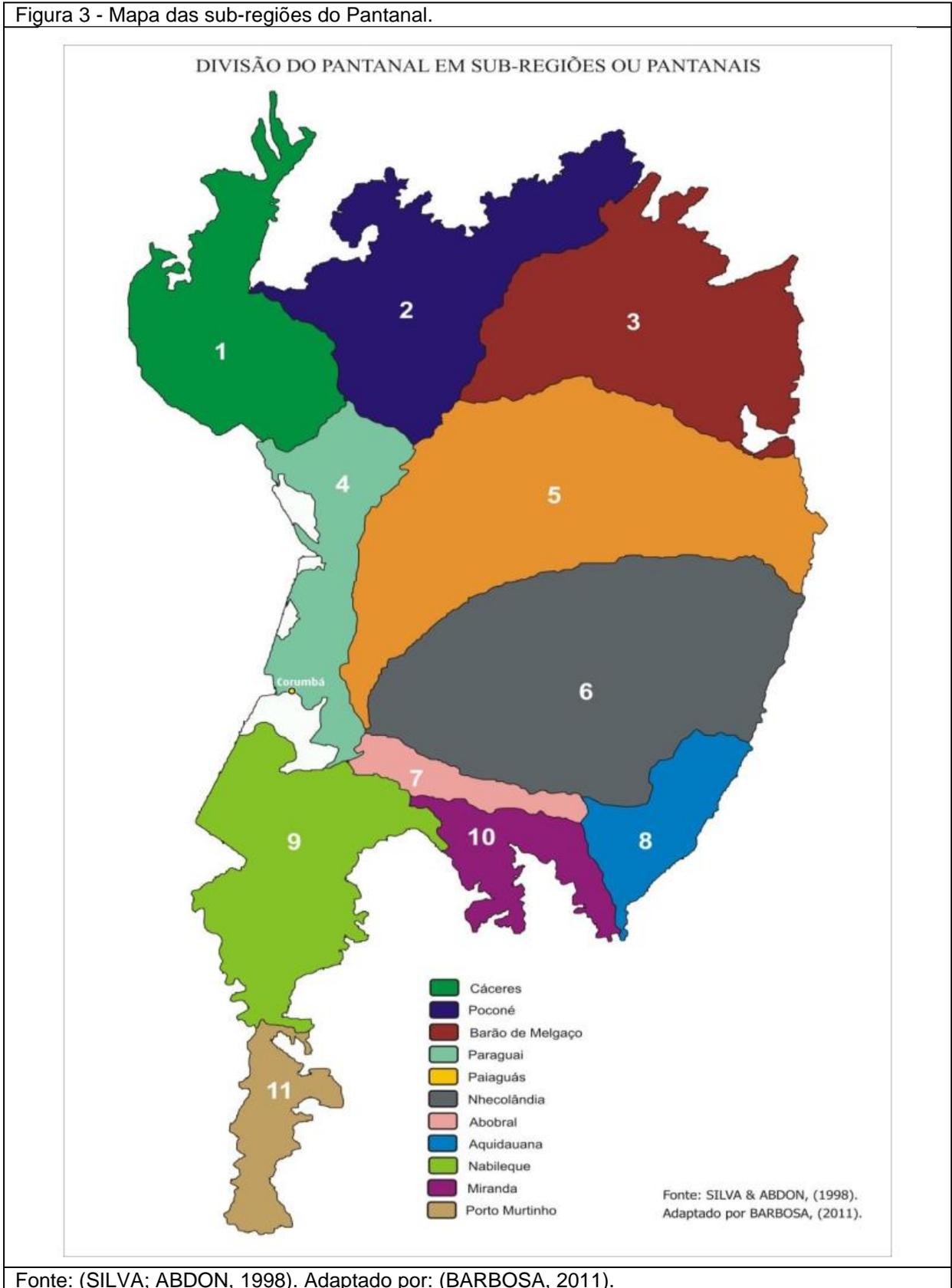
O desenvolvimento final dos aspectos geológicos e fisiográficos do território pantaneiro são decorrentes do recente abastecimento sedimentar e, conseqüentemente, das relações naturais entre os ecossistemas instaurados nos diferentes terrenos que ali se encontram.

## **2 Entre divisões e conexões: Os biomas e as sub-regiões do Pantanal**

O Pantanal é considerado um conjunto de ecossistemas por ser uma região de conexão entre diferentes biomas - Cerrado, Mata Atlântica, Chaco, Bosque Seco Chiquitano e Amazônia - e abrigar alguns deles. Segundo Ab'Sáber (2011), devido a sua posição geográfica, o Pantanal pode ser caracterizado por pelo menos três grandes domínios morfoclimáticos, isto é, três ecossistemas de natureza sul-americana. De modo geral, é possível identificar ao norte e a noroeste da região uma vegetação de tipo amazônica, ao sul uma grande variedade de palmeiras, principalmente a Carandá, símbolo da região que comprova a extensão da vegetação do Chaco e, nas demais partes, o domínio dos cerrados que teriam vindo do lado leste. Existe também, na parte oeste do Pantanal, uma vegetação genuína de caatinga que teria abarcado do nordeste brasileiro entre 23 a 13 mil anos e poderia ser identificada como um quarto ecossistema da região. Acredita-se que essa vegetação resistiu ao fenômeno de intensa umidificação da área que teve início há 12.700 anos.

As diferentes paisagens, nas quais somam-se esses conjuntos de elementos que compreendem características próprias de solo, vegetação e clima contribuíram para a delimitação e quantificação das 11 sub-regiões do Pantanal: Cáceres; Poconé; Barão de Melgaço; Paraguai; Paiaguás; Nhecolândia; Abobral; Aquidauana; Miranda; Nabileque; e Porto Murtinho (SILVA; ABDON, 1998). (Figura 3).

Figura 3 - Mapa das sub-regiões do Pantanal.



Fonte: (SILVA; ABDON, 1998). Adaptado por: (BARBOSA, 2011).

Segundo Silva e Abdon (1998), os nomes utilizados para as sub-regiões “(...) foram, na maioria dos casos, os já consagrados pela literatura e pela população local, originários de nomes municipais ou distritos administrativos”. (SILVA; ABDON, 1998, p. 1708). De um modo geral, tal divisão serve para delimitar pesquisas e estabelecer noções geográficas para a formulação de políticas de desenvolvimento na região. “(...) Isto é condição básica para que se possa estabelecer qualquer ação normativa ou legislativa para uma região”. (SILVA; ABDON, 1998, p. 1703-1704). E, apesar dessas divisões, importantes para fins já mencionados, a particularidade do Pantanal é permitir conexões entre os diversos agentes - natureza e os povos - como, por exemplo, a grande conexão entre a dinâmica das águas que abarcam as sub-regiões, sofrem influências morfoclimáticas e refletem naqueles que têm seus meios de subsistência dependentes do meio ambiente.

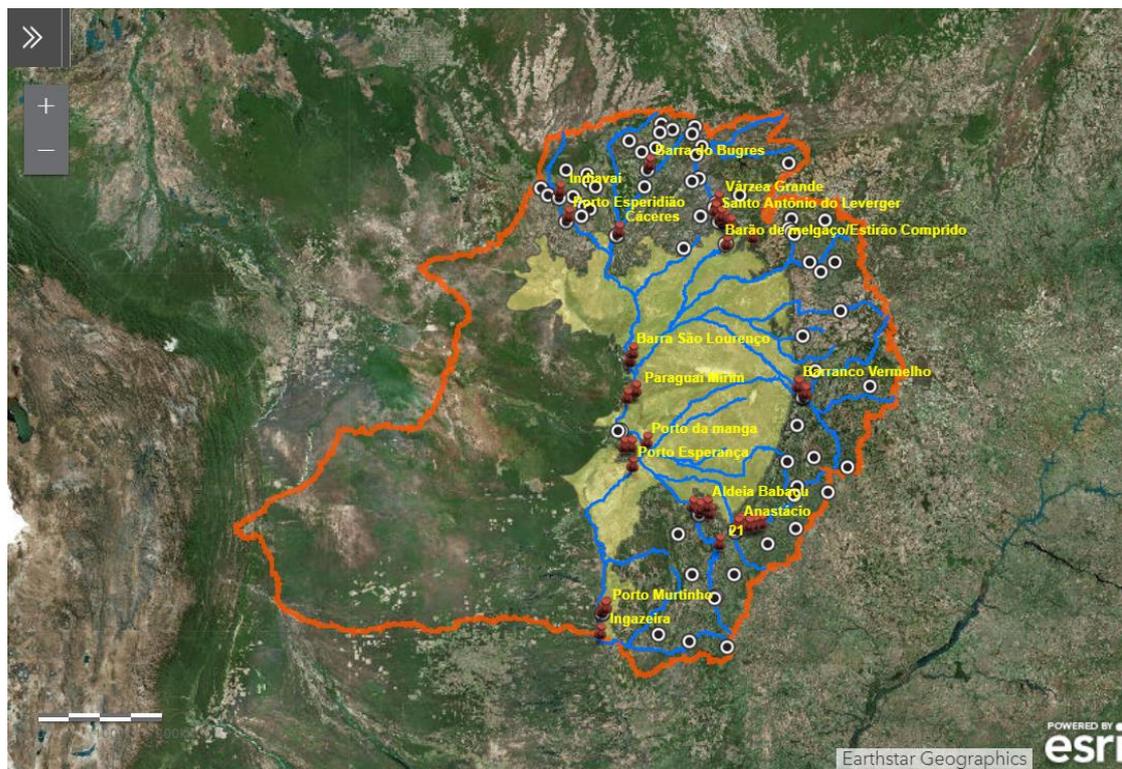
### **3 Breve introdução à dinâmica das águas no Pantanal**

O Pantanal está situado na Bacia do Alto Paraguai (BAP), que abrange cerca de 4,3% do território nacional, divididos entre os estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e junto aos rios Paraná e Uruguai formam a Bacia do Prata, a qual drena quase 20% do continente sul-americano (ANA et al., 2004). Da parte designada Planalto, estão as nascentes dos rios que abastecem e exercem influência sobre a planície, sendo responsáveis pela manutenção das espécies e são determinantes para sobrevivência daqueles que habitam o Pantanal, as gentes pantaneiras, em especial as comunidades ribeirinhas. Um mapa desenvolvido pela organização não governamental ECOA - Ecologia e Ação (2018), a qual tem uma base de apoio à pesquisa no Pantanal, especificamente na região da Serra do Amolar, permite identificar pelo menos 45 grupos<sup>7</sup> e localidades presentes na Bacia do Alto Paraguai e os principais rios afluentes que determinam as dinâmicas hidrológicas do Pantanal (Figura 4).

---

<sup>7</sup> Termo que denota pluralidade habitacional da região, abrangendo comunidades tradicionais e populações ribeirinhas.

Figura 4 - Mapa que compreende grupos e localidades situadas na Bacia do Alto Paraguai. Em vermelho, limite da BAP; em azul, principais rios afluentes do rio Paraguai.



Fonte: (ECOА, 2018). Disponível em: <<http://ecoa.org.br/mapa-interativo/>> Acesso em: 01 de out. de 2019.

O Pantanal possui regime sazonal, sendo que durante alguns meses, boa parte de sua planície permanece alagada. O pulso de inundação, ou a chamada “onda de cheia”, faz com que diferentes áreas apresentem picos de submersão em épocas diferentes do ano (ECOА, 2017). Isto se deve ao baixo índice de declividade que tem a região:

Os ciclos hidrológicos são determinados pelos pulsos de cheias intercalados com os períodos de secas. O território apresenta sazonalidade intra-anual dos níveis dos rios, que são influenciados pela reduzida capacidade de drenagem do sistema, além de baixa declividade da planície e pouca permeabilidade do solo [...]. (ECOА, 2011, p. 32).

Apesar de serem fundamentais para a manutenção da biodiversidade e renovação das espécies no Pantanal, ações antrópicas no Planalto e na planície colaboram para intensificar os efeitos das mudanças climáticas na região. Desmatamento, queimadas e obras de infraestrutura como hidrelétricas nos principais rios afluentes do grande rio Paraguai, são algumas dessas alterações provocadas pelo ser-humano no ambiente, que afetam diretamente a subsistência e condições outras de sobrevivência dos povos que vivem na região. Um dos grandes efeitos sentidos são os eventos climáticos extremos (ECOА, 2011), como podem ser

caracterizadas as cheias extraordinárias, aquelas que superam os 6 metros (GALDINO et. al, 2002), ou longos períodos de estiagem, propícios para queimadas e incêndios no Pantanal.

Por exemplo, eventos climáticos extremos como esses ocorreram nos anos de 2011 e 2014 - duas grandes cheias - sendo marcos na história dos ciclos hidrológicos do Pantanal: casas, escolas e estradas alagadas e bens básicos perdidos foram alguns dos impactos. A cheia de 2011 foi até então considerada a maior cheia dos últimos 20 anos, quando relata-se que os impactos levaram a:

[...] uma drástica redução da renda familiar, obrigando-as a buscar alternativas de trabalho e renda para a sobrevivência. Esta conjuntura específica levou mais de 80% deste grupo ao degradante trabalho nas carvoarias da região, contribuindo para o aumento do desmatamento no Pantanal. (ECOА, 2011, p. 42).

Figura 5 - Casa de família ribeirinha na Comunidade da Barra do São Lourenço, na região da Serra do Amolar, Pantanal, durante cheia extraordinária de 2011.



Autor: (André Luiz Siqueira, 2011).

A introdução à dinâmica das águas no Pantanal se deve, portanto, às influências que exercem sobre os modos de vida dessas populações e como, ao longo dos anos, colaborou para a formação de medidas adaptativas que fazem parte de sua cultura há gerações. Afinal, em meio a carência de políticas públicas na região, as gentes do Pantanal precisam se adaptar aos efeitos e características da

planície, o que gera também uma relação permanente com as questões ambientais, a natureza em seu entorno. Tal relação data dos povos pretéritos, das verdadeiras raízes culturais e tradicionais do Pantanal.

#### 4 Pressupostos do (des)conhecido território sul-americano

Além dos caminhos que ocasionaram a descoberta geográfica humana por grupos pretéritos, do território que hoje é conhecido como Pantanal brasileiro, é fundamental compreender determinadas primícias históricas que assinalaram momentos de aculturação entre civilizações nativas e europeias. Processos que, em detrimento de fatos, acarretaram a transformação de hábitos e tradições locais e, principalmente, o desenvolvimento das identidades pantaneiras ao longo dos séculos.

As populações indígenas<sup>8</sup> foram pioneiras na ocupação do desconhecido território sul-americano, onde, até a chegada dos europeus, viveram “uma vida errante e livre” (PROENÇA, 1997, p. 26), garantindo a subsistência através do meio ambiente. Assim, diversas sociedades nativas já habitavam áreas (que seriam) sul-mato-grossenses há pelo menos 3.500 anos (MARTINS, 2002), na qual estabeleceram um modo de vida, também, em harmonia com a natureza.

Foram os senhores da terra, na qual se adaptaram ao longo dos rios ou nas serras circundantes, formando grupos tribais e linguísticos, cada qual com seus costumes, vangloriando-se das boas qualidades de caçadores num mundo cheio de pássaros e outros bichos. (PROENÇA, 1997, p. 26).

Para tanto, se faz pertinente para este momento da pesquisa, situar um preceito interpretativo de definições entre os termos **descobrimento** e, propriamente **colonização**, afimco de evitar anacronismo histórico em aspectos regionais do território sul-americano. Considerando a inclinação de possibilidades da linguagem humana, e, a partir do dicionário da língua portuguesa Caldas Aulete (2008), o termo descobrimento deriva da palavra descoberta e tem origem etimológica do latim *discooperio*, que significa literalmente: “Ação ou resultado de descobrir, de conhecer o que não era conhecido (...)”. (AULETE, 2008, p. 321).

---

<sup>8</sup> Em 12 de outubro de 1492, Colombo acreditava ter alcançado as longínquas Índias, entretanto, ancorava em terras (Bahamas) até então desconhecidas. Logo, a descoberta das Américas (Índias ocidentais) seria um marco para história da civilização moderna e daria início a um novo período, a era das expedições marítimas. As populações indígenas receberam à época a denominação “índios” pelo europeu e, estendida como classificação étnica para todos os povos ou civilizações locais que encontraram em terras sul-americanas no começo do século XVI (GOES, 2000).

Assim, o território mencionado como cerne da discussão já havia sido descoberto há pelo menos 10 mil anos (MARTINS, 2002), conforme aponta a pesquisa arqueológica no estado de Mato Grosso do Sul, onde foram encontrados vestígios que testemunham a presença humana neste período na região. Logo, para uma introdução coerente sobre o período colonial de Mato Grosso do Sul, é essencial atentar ao processo de descobrimento pela perspectiva geográfica europeia que, até então, desconhecia a existência dessa região sul-americana.

Segundo Aulete (2008), o termo colonial é adjetivo da palavra colônia, que propriamente apresenta as seguintes denotações: “Território ocupado e administrado por um Estado, que se situa fora de suas fronteiras geográficas (...)”, ou “Grupo de pessoas que emigram e se fixam numa região estranha, (...) mantendo vivos seus costumes originais (língua, cultura etc.) (...)”. (AULETE, 2008, p. 233). Deste modo, esta pesquisa considera o período colonial do território que hoje é conhecido por Mato Grosso do Sul, a partir da ocupação geográfica europeia sobre a região e, fundamentalmente, a instauração de uma cultura diversa à nativa.

#### **4.1 Os senhores do norte: A chegada do europeu na(s) América(s)**

Após a “descoberta” da América, em 12 de outubro de 1492, pelo navegador genovês Cristóvão Colombo, a serviço de reinos espanhóis católicos (Aragão II e Castela I), a coroa portuguesa, amparada pela influência do poder pontifício, considerou-se no direito de exigir “(...) um quinhão<sup>9</sup> das terras do Novo Mundo (...)”. (MAGALHÃES, 1978, p. 9). A reivindicação rigorosa, pelo então rei de Portugal D. João II, evidenciava, claramente, a disputa por novos caminhos mercantilistas que espanhóis e portugueses almejavam conquistar.

No século XV, o interesse pela expansão marítima<sup>10</sup> era unânime entre os reinos europeus. Os mitos descritos desde o século VI sobre a existência de terras fantásticas (prometidas) ao norte do atlântico, deixavam de ecoar apenas como

---

<sup>9</sup> Parcela ou parte atribuída a cada pessoa na divisão de algo, geralmente de uma herança.

<sup>10</sup> O início do século XIV registra uma profunda crise na Europa. No aspecto político, a nobreza estava dividida, a queda da ordem dos templários (1118-1312) e, posteriormente, a Guerra dos Cem Anos (1337-1453) instauram um cenário caótico, onde as fronteiras territoriais estavam fragilizadas e sofriam invasões constantes, motivadas por interesses econômicos (SANTOS, 1998). Neste período, a chamada Peste Negra, também foi responsável por dizimar metade da população europeia. É nessa conjuntura que ocorrem revoltas populares e momentos marcados pela fome e falta de recursos (CARRERAS; MITRE; VALDEÓN, 1985). Nesse contexto, alguns reinos europeus, investiram em notáveis projetos de expansão marítima como uma solução para cessar a crise instaurada (HOLANDA, 1989).

histórias do imaginário coletivo, para serem consideradas, por muitos conquistadores, uma verdade tangível. Logo, o fascínio pelo paraíso e a mística da peregrinação cristã<sup>11</sup> não seriam os únicos motivadores para o europeu aventurar-se por territórios desconhecidos.

Porém, a acometida expansão marítima deste período surgira por um objetivo primordial, encontrar uma rota marítima que viabilizasse a negociação direta com as Índias<sup>12</sup>. Após a conquista de Constantinopla, em 1453 pelos turcos, o comércio oriental<sup>13</sup> ganhava uma dinâmica de distribuição hegemônica nos mercados europeus. Segundo Holanda (1989), o acesso às especiarias do Oriente, até então, acontecia por meio de comerciantes maometanos (muçulmanos), que traziam esses produtos até à Arábia e ao Egito, onde, negociavam com os venezianos. Assim, por intermédio dos italianos, essas especiarias chegavam aos países - reinos - europeus. No decorrer do século XVI, “o eixo do comércio mundial prepara-se, assim, para deixar as margens do Mediterrâneo em favor do Atlântico”. (HOLANDA, 1989, p. 33).

Considerando a conjuntura global do período, a descoberta de Colombo (1492) foi um marco, pois introduziu na Europa um cenário economicamente promissor, a partir da posição de um novo território. Logo, a expansão marítima pelas desconhecidas águas do atlântico norte, revelariam o caminho para o desejado comércio rentável com as Índias que, tecnicamente, estaria na vanguarda espanhola. No ano seguinte, a novidade do feito não agradou D. João II, que, ironicamente, já havia recusado os serviços do genovês quando solicitara o apoio de navios portugueses para realizar uma expedição até a ilha de *Cipango*<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Sob o aspecto religioso cristão, as peregrinações eram jornadas realizadas individualmente ou coletivamente para a terra santa de Canaã (Jerusalém), local considerado sagrado pela passagem de Cristo. Comumente, essas expedições eram motivadas ou impostas pela Igreja para punição ou redenção dos pecados (SMITH, 2009).

<sup>12</sup> Denominação dada para o território que abrangia todo o Oriente e, que no último decênio do século XV, foi o principal abastecedor de especiarias para o comércio europeu (HOLANDA, 1989).

<sup>13</sup> Até o final do século XII, as especiarias orientais eram valiosas e muito cobiçadas na Europa, de difícil acesso, geralmente podiam ser obtidas durante perigosas expedições ou peregrinações cristãs. A partir do século XIII, trazidas do até então Império Mongol, esses produtos passam a ser mais frequentes nos mercados europeus (HOLANDA, 1989).

<sup>14</sup> Chamada de Zipangu por Marco Polo, é um mito ou lenda medieval europeia de uma ilha localizada na Ásia, que hoje pode ser identificada com o Japão (HOLANDA, 1989).

Abalado com as notícias trazidas por Colombo, D. João II pensa em mandar expedição na esteira do afortunado almirante, convencido de que lhes pertenciam, de direito, as ilhas recém-descobertas. Não teve lugar a expedição e pouco depois três bulas do Papa Alexandre VI concediam à Espanha direitos sobre as terras achadas pelos navegadores a ocidente do meridiano traçado 100 léguas a oeste das ilhas dos Açores e de Cabo Verde. (HOLANDA, 1989, p.33).

Os portugueses, insatisfeitos com o veredito Papal que lhes negava o direito requerido pelas novas terras, propõem então uma nova negociação, onde consideravam apropriada “(...) à demarcação segundo paralelo traçado na altura das Canárias, devendo o norte ficar para a Espanha e o sul para Portugal”. (HOLANDA, 1989, p. 33). Em 7 de junho de 1494, castelhanos e portugueses dividiram o território entre si, por meio do conveniente Tratado de Tordesilhas<sup>15</sup>, acordo consentido por D. João II em fevereiro de 1495 e ratificado somente em 24 de janeiro do ano de 1506, pela bula *Ea quae pro bono pacis*<sup>16</sup> do Papa Júlio II (GOES, 2000).

Segundo Vianna (1958), o grado Tratado de Tordesilhas foi o fato consequente de maior importância para a história diplomática brasileira e “o primeiro ato relevante da diplomacia moderna, porque negociando entre Estados e não, como era normal na Idade Média, decidido pelo Papa”. (ALMEIDA, 1991 apud GOES, 2000, pág. 48). A Espanha, embora favorecida pelas bulas do Papa Alexandre VI, ainda enfrentava dificuldades com expedição militar na Itália<sup>17</sup> e, recentemente unificada<sup>18</sup>, optou por não correr o risco de incitar um novo conflito

---

<sup>15</sup> Até a excepcional data, o tratado era intitulado por *Capitulação da Partição do Mar Oceano*, mas acabou reconhecido pelo nome do burgo onde fora autenticado, Tordesilhas (GOES, 2000).

<sup>16</sup> Bula que confirmava e aprovava a capitulação firmada entre Portugal e Espanha já no ano de 1494 (VIANNA, 1958, p. 19).

<sup>17</sup> Em 1492, Fernando II de Aragão enviou uma expedição militar para a Itália, o objetivo era incorporar Nápoles e Sicília aos domínios espanhóis, fortalecendo a identidade cultural hispânica pela Europa e, consolidar o ambicioso projeto da unificação de um reino católico (HOLANDA, 1989).

<sup>18</sup> No início do século XV, o território hoje conhecido por Espanha, até então, era composto por um conjunto de reinos que, conseqüentemente, possuíam características étnicas e culturais diferentes. Assim, os reinos eram demarcados como regiões independentes, mas pertencentes do mesmo território, como por exemplo: Astúrias, Aragão, Castela, Catalunha, Leon etc. Entretanto, na região do extremo sul desse território, o reino de Granada ainda sofria com a repressão do domínio Mouro, mesmo após a reconquista cristã, há invasão muçulmana sobre península Ibérica, na Batalha de Poitiers (732), com o francês Carlos Martel. (CREASY, 2008). Essa conjuntura multicultural, seria o cenário das relações cotidianas da sociedade europeia até o casamento entre Fernando II e Isabel (1469), consolidando a origem do reinado espanhol católico pela união de Aragão e Castela. Intimamente ligados a influência do Papa Alexandre VI, também espanhol, nascia uma aliança entre os reis e a igreja e, conseqüentemente, a ideia pela instauração de uma nova proposta de soberania. Durante o século XV, os reinos de Aragão e Castela, além de planejar expandir os domínios por meio da expansão marítima, demonstravam claramente o interesse pelos territórios vizinhos. Os reis católicos, em 1492, buscavam uma hegemonia cultural através das conquistas fronteiriças,

com Portugal. Logo, a Espanha resolveu ceder às exigências lusitanas, ciente que estava aceitando uma condição de menor vantagem do que a prevista inicialmente.

Por este pacto, conquista admirável da diplomacia lusa, toda a extensa faixa xerográfica<sup>19</sup> da nossa terra, então sem nome, limitada entre o Atlântico e uma reta traçada de pólo a pólo a 370 léguas do arquipélago de Cabo Verde (isto é, pouco mais ou menos desde Belém do Pará, ao norte, até Laguna, ao sul), ficara integrada na soberania da Casa de Aviz. (MAGALHÃES, 1978, p. 9).

Assim, ficava acordado entre as partes que, as terras localizadas ao ocidente do novo território seriam de domínio espanhol e, as terras situadas ao oriente, de direito português. De acordo com Goes (2000), "(...) ao dividir-se o mundo em dois hemisférios, a Espanha cedia no Atlântico e ganhava no outro lado, onde havia riquezas comprovadas". (GOES, 2000, p. 49). Em contrapartida, os esforços lusitanos preservaram o objetivo principal do reinado de Aviz<sup>20</sup>, encontrar o verdadeiro caminho para as Índias e ainda, abranger seus domínios para um território potencialmente promissor.

---

consolidando uma identidade hispânica, as luzes da cristandade, por todos os seus domínios (VALDEÓN; PÉREZ; JULIÁ, 2014).

<sup>19</sup> Segundo Aulete (2008), o termo xerográfico é adjetivo da palavra xerografia, que denota "processo de reprodução de documentos ou imagens por meio de xerox (...)" (AULETE, 2008, p. 1018) ou propriamente, método de impressão sem contato. Logo, o autor utiliza a expressão para situar o desconhecimento geográfico do amplo território das Américas, determinado pela imprecisão protocolar do Tratado de Tordesilhas.

<sup>20</sup> A partir das guerras da reconquista cristã, que tinham o objetivo de expulsar os invasores muçulmanos da Península Ibérica (desde a ocupação do século VIII), deu-se origem a formação de quatro reinos: Aragão, Castela, Leão e Navarra, hoje territórios pertencentes à Espanha. Durante esse período, é instaurada a dinastia Afonsina ou também conhecida como Borgonha, a partir da união matrimonial de Henrique de Borgonha e Teresa de Leão, filha do rei de Leon, Afonso VI. O casamento resultou na proclamação da independência do Condado Portucale em relação ao reino de Leão (durante as guerras e a partir da assinatura do Tratado de Zamora), território este que no ano de 1139 tornar-se-ia Portugal, pelo então Afonso Henriques, o conquistador, filho da união entre os reinos. A dinastia Afonsina governou Portugal até o século XIV, foi responsável pela reconquista de Lisboa (1147), expulsando definitivamente os muçulmanos do território. Após a morte de D. Fernando I (1383), o último monarca do reino de Borgonha, sem deixar filhos homens, foi instituída uma crise de sucessão. A herdeira do trono, Beatriz (filha de D. Fernando I) era casada com D. Juan I de Castela, que reivindicou o direito sobre a coroa. Entretanto, a sociedade temia caso essa sucessão ocorresse, pois o risco de perder o direito de independência adquirida era alto. Assim, surgem dois grupos (facções) que apoiavam ideias contrárias. A nobreza, que aceitava a união com reino de Castela e a burguesia (arraia-miúda), um pequeno coletivo de opinião contrária àquela união. Essa burguesia, apoiava para a sucessão do trono o irmão bastardo de D. Fernando I, João, conhecido como "Mestre de Aviz". O impasse, foi resolvido por meio de um confronto (Batalha de Aljubarrota) entre as forças, prática comum durante a Idade Média. Neste conflito, João I, contava com o apoio dos ingleses, enquanto o rei de Castela, Juan I, com a ajuda dos franceses. A batalha se encerra com a vitória de D. João I, então reconhecido como o rei de Portugal e Algarves. Era o início da nova dinastia de Aviz (1385-1580), que estabeleceu, definitivamente, a independência portuguesa em relação ao reino castelhano (RAMOS; SOUSA; MONTEIRO, 2009).

Em 25 de outubro de 1495, após a morte de D. João II, o desejo da expansão marítima portuguesa até o território Oriental foi ameaçado. Surgem resistências, conselheiros da corte que se posicionam contrários e tentam prejudicar a dantesca expedição. Coube a D. Manuel, primo, cunhado e sucessor do então falecido rei, a insistir no sucesso deste empreendimento luso, quando impôs a continuidade do projeto e mandou preparar quatro embarcações para constituir a longa viagem. Ao final de 1497, a expedição sob o comando de Vasco da Gama, dobrava o Cabo da Boa Esperança, avançava pelo Rio do Infante, reconhecia Moçambique<sup>21</sup> e, logo, chegava a Calecute<sup>22</sup>:

Vasco da Gama, chegando a Calicute em 1498, e Pedro Álvares Cabral, descobrindo o Brasil em 1500, confirmaram o acerto da posição diplomática de Portugal em 1494 e conseqüentemente o erro da Espanha. A frustração deste país durou, entanto, pouco. Verificado que havia um continente no meio do Atlântico, viu-se logo a imensidão das terras que pertenciam à Espanha e a riqueza dos impérios asteca (1514) e inca (1528) nelas contidos, sem falar na montanha de prata de Potosí (1545), cedo descoberta. Benefícios bem recebidos, ainda mais porque imprevistos... (GOES, 2000, p. 47).

Graças a Vasco da Gama, Portugal, finalmente, alcança a região das Índias. A abertura dessa rota marítima, coloca o reino de Aviz em contato direto com as valiosas especiarias Orientais, adquirindo, o monopólio para comercialização desses produtos na Europa e fragilizando assim, o antigo eixo mercantil dos reinos italianos. As navegações, iniciaram uma nova era da história moderna, o período das expedições marítimas e, conseqüentemente, o descobrimento de novos mundos.

#### **4.2 O novo mundo: As últimas cruzadas medievais**

As notícias sobre a descoberta da América, espalharam-se rapidamente por toda a Europa. Segundo Gruzinski (1999), essa data foi considerada, até o descobrimento do Brasil, "(...) a verdadeira linha divisória entre a época medieval e os Tempos Modernos". (GRUZINSKI, 1999, p. 13). A inquietação sobre o fato foi tamanha, os primeiros relatos que traziam uma ideia do "novo" mundo despertavam no imaginário da civilização europeia o fascínio absoluto.

---

<sup>21</sup> A República de Moçambique, atualmente, é um país localizado no sudeste do Continente Africano, banhado pelo Oceano Índico à leste e que faz fronteira com a Tanzânia ao norte.

<sup>22</sup> Calecute, Calicute ou Calicut é uma cidade do estado de Kerala, localizada na costa ocidental da Índia.

Os primeiros escritos, divulgados nos reinos de Castela descreviam um mundo primitivo, exótico aos olhos do europeu. Em 1493, um impresso publicado em Sevilha, afirmava que “(...) no hay gente tan bárbara, aunque sea en las Indias remota, que ya de (...) tan prósperos vencimentos sea ignorante”<sup>23</sup>. (GIL, 1989 apud GRUZINSKI, 1999, p. 13). Era o prenúncio de um novo período, onde o espanto cultural entre as realidades, na verdade, resguardava um futuro esplendoroso para os reis católicos espanhóis.

As primeiras imagens são paradisíacas: uma vegetação exuberante, águas límpidas, aves raras, produtos cobiçados - aloés, canela -, criaturas nuas, bonitas e acolhedoras. Exageros de viajantes impressionados pela magia dos trópicos, clichês inspirados no Paraíso terrestre, essa “visão do paraíso” [...] nasce nos anos de 1490 nessas terras jamais vistas [...]. (GRUZINSKI, 1999, p. 14).

Em contrapartida, Portugal experienciava uma ascensão econômica instantânea, consequência imediata das primeiras navegações<sup>24</sup> marítimas que, avançariam durante o século XVI. Os portugueses acreditavam que o fortalecimento da monarquia estava relacionado, inicialmente, a um fluxo de comércio estável e, mesmo conquistando o direito às terras do novo mundo (1494), a expansão marítima portuguesa, priorizava encontrar o caminho das Índias orientais (HOLANDA, 1989). Como já mencionado, a Europa do século XIV, enfrentou um cenário caótico, palco de constantes conflitos que comprometeram o desenvolvimento econômico da região, além da instabilidade política, demasiadas revoltas religiosas e o notável colapso demográfico. É de grande valia considerar algumas decisões lusitanas durante este período, para compreender as luzes do pensamento moderno português nos séculos posteriores (RAMOS; SOUSA; MONTEIRO, 2009).

Durante a retomada dos territórios católicos, no século XI, surgiram grupos militares de posicionamento exclusivamente cristão, que tinham a missão de garantir a integridade dos peregrinos e expedições que almejam chegar até a terra santa de Jerusalém. Essas jornadas eram longas, partiam da Europa Ocidental até chegar ao Oriente, e ficaram conhecidas como **As Cruzadas** (SMITH, 2009). Logo, essa causa

---

<sup>23</sup> “(...) não há povo tão bárbaro, mesmo que seja nas Índias mais distintas, que já de (...) tantas vitórias prósperas seja ignorante”. (Tradução nossa).

<sup>24</sup> Até a descoberta do caminho das Índias, por Vasco da Gama (1498), Portugal expandiu domínios comerciais por outros territórios, como por exemplo, Ceuta (1415), importante entreposto comercial ao norte da África; Ilhas da Madeira e Açores (1420); Cabo Bojador (1434); Cabo Verde (1445) e Cabo das Tormentas (1487).

teria a adesão de grande parte da sociedade europeia, aumentando o contingente até constituir a ordem dos **Cavaleiros Templários** (1118-1312). Por quase dois séculos, essa ordem simbolizou a antítese da conjuntura europeia do período, que se encontrava mergulhada no medo, nas corrupções e crimes pela falta de segurança (SMITH, 2003).

Após perder os domínios de Jerusalém (1187), para o sultão Árabe Saladino (Saladin), o argumento fundamental que sustentava o apoio à ordem dos templários começara a esmorecer (SMITH, 2011). Mas, seriam as desconfianças do rei francês, Filipe IV (o belo), que levariam ao fim a existência dos cavaleiros cristãos. Em 1307, Filipe IV pressionou o Papa Clemente V<sup>25</sup> a tomar uma atitude contra as cerimônias que batizavam (iniciavam) os novos cavaleiros. Por ser um culto secreto, o monarca, que estava endividado com a ordem, alegava existir conspirações contra a igreja (BUENO, 2016a). No mesmo ano, as denúncias ganhavam apelo popular por meio da anuência Papal e iniciava-se uma inquisição contra a ordem dos templários (LAMY, 1996).

A Europa aspirava uma profunda intolerância aos templários, o símbolo da ordem ficaria associado a diferentes crimes e, até a dissolução da ordem em 1312, pelo Papa Clemente V, muitos foram mortos e perseguidos publicamente. Entretanto, ao longo dos séculos XII e XIII, a ordem dos templários fora decisiva no apoio bélico da luta cristã portuguesa contra os muçulmanos e, como gesto de gratidão - mesmo que os cavaleiros estivessem sob o voto de pobreza - as coroas lusitanas teriam lhes concedido numerosas riquezas (LAMY, 1996). Em 1318, o então rei de Portugal, D. Dinis, estabeleceu a nova **Ordem de Cristo**, uma instituição com propósitos, fundamentalmente, idênticos a antiga ordem dos templários, essencialmente sob a ação da honra e, de caráter monástico-militar. Assim, em março de 1319, o Papa João XXII ratificava a nova ordem de Cristo, pela bula *ad ea ex quibus cultus augeatur*, o legado das cruzadas renasceria em terras portuguesas (RAMOS; SOUSA; MONTEIRO, 2009).

---

<sup>25</sup> O francês Clemente V, foi eleito Papa após um longo impasse de interesses entre cardeais franceses e italianos. Mas, devido a um pacto existente com o então rei da França, Filipe IV, sua escolha foi favorecida devido a influência política do soberano, que almeja obter a excomunhão da família real francesa, imposta pelo então Papa Bonifácio VIII (LAMY, 1996).

No século XIV, a Europa registrava o conflito mais violento do período medieval, a guerra dos cem anos (1337-1453), motivada, principalmente, por interesses políticos e econômicos entre os reinos de Valois (França) e Plantageneta (Inglaterra). Neste período, Portugal conquistava sua independência como reino unificado e, logo, da nova soberania era concebida a **íncrita geração**. Na história de Portugal, essa expressão é utilizada para referenciar os filhos de D. João I com a esposa Filipa de Lencastre, destacando seus valores individuais e contribuições em vida para o desenvolvimento da coroa. O termo, foi criado pelo poeta Luís de Camões, em 1572, na obra intitulada “Os Lusíadas” (canto IV, estância 50), quando personifica nas palavras o sentimento português:

Não consentiu a morte tantos anos  
Que de Herói tão ditoso se lograsse  
Portugal, mas os coros soberanos  
Do Céu supremo quis que povoasse.  
Mas, pera defesa dos Lusitanos,  
Deixou Quem o levou, quem governasse  
E aumentasse a terra mais que dantes:  
Íncrita geração, altos Infantes. (CAMÕES, 2000, p.179).

A partir da revolução de Aviz (1383), Portugal reorganiza suas políticas de Estado, agora, como reino unificado. Estabelece um regime de poder centralizador, onde realiza alianças internas com a burguesia mercantil, que favorecem as prospecções da expansão marítima do século XV e XVI. Da virtuosa íncrita geração, destaca-se D. Henrique de Aviz (1394-1460), o navegador, figura responsável por grandes descobrimentos. Mas, o interesse pela expansão territorial, não era demasiadamente marítima, embora o mito da escola de Sagres<sup>26</sup> corresponda às conquistas lusitanas. Além disso, Portugal herdava o conhecimento secular dos templários, agora como a nova ordem de Cristo, condicionava o reino de Aviz a estudar grandiosos projetos para o desenvolvimento do reino em médio e longo prazo (RAMOS; SOUSA; MONTEIRO, 2009).

Logo, a expedição liderada por Pedro Álvares Cabral, em 1500, deveras motivada a alcançar as longínquas terras das Índias para finalidades comerciais quando, devido ao mau tempo, realizou uma manobra planejada e, sob a influência

---

<sup>26</sup> Supostamente, Sagres foi uma escola náutica portuguesa fundada pelo então, D. Henrique (o navegador), no século XV. O principal objetivo da instituição, era a formação de navegadores em conhecimentos geográficos, cartográficos e astronômicos para, assim, servir aos interesses nacionais e internacionais da coroa portuguesa (RAMOS; SOUSA; MONTEIRO, 2009).

da corrente marítima do Golfo da Guiné, chegou eventualmente nas terras que, asseguradas pelo tratado de Tordesilhas, pertenciam ao domínio lusitano.

[...] capitaneava uma armada de treze dos maiores navios da época (10 naus e 3 caravelas) e cerca 1.500 homens. O objetivo era estabelecer vínculos comerciais com Calecute, um dos mais prósperos reinos hindus da costa do Malabar. (GOES, 2000, p. 78).

Cabral nascera em Belmonte, região ao norte de Portugal e, aos 32 anos, não possuía experiência alguma que justificasse seu comando sobre campanhas marítimas ou terrestres. Segundo Goes (2000), pertencia a uma família de prestígio real, tradicionalmente reconhecida por inúmeros serviços dedicados à coroa e, assim, “(...) teria sido escolhido por sua posição na nobreza: afinal, mais que capitão, era o primeiro Embaixador que D. Manuel enviava às Índias”. (GOES, 2000, p.75).

Todavia, o Brasil<sup>27</sup> só teria relevância, para as pretensões portuguesas, três décadas após o seu descobrimento, considerado até então, um território lucrativo para extrativismo de pau-brasil<sup>28</sup> (FAUSTO, 2002), principalmente nas regiões de Mata Atlântica<sup>29</sup> - na escala das expedições que seguiam para as Índias. Portugal buscava o fortalecimento econômico e, para isso, priorizava o comércio de especiarias orientais, como por exemplo, a canela, o cravo, pimenta, porcelanas, noz-moscada e seda, produtos extremamente rentáveis no mercado europeu (BUENO, 1999).

Nessa conjuntura, os espanhóis continuaram a avançar pela costa norte do atlântico, mesmo após triunfo português na descoberta do caminho para o Oriente.

---

<sup>27</sup> Em 22 de abril de 1500, a frota portuguesa avistava no horizonte, as primeiras paisagens do novo mundo, primeiro um monte que Cabral batizara de Monte Pascoal, em seguida o território em sua amplitude, então denominado por Terra de Vera Cruz. No dia seguinte, a expedição aportava em terras que, nos dias de hoje, correspondem aos municípios de Porto Seguro e Santa Cruz de Cabrália, regiões no estado da Bahia. Em 26 de abril, era celebrada a primeira missa nesse território, pelo frei Henrique Soares de Coimbra. Assim, é enviado um relato para o rei de Portugal (D. Manuel) sobre aspectos da nova terra encontrada, a conhecida carta de Pero Vaz de Caminha. No documento, descrições que comprovam o desconhecimento sobre as terras e culturas encontradas, invalidando quaisquer intenções sobre o feito (BUENO, 2016a). Somente em 1501, o rei de Portugal comunica oficialmente o descobrimento para os reis da Espanha. Mas, antes de prosseguir com a expedição para a Índia, Cabral deixava no território, dois membros de sua tripulação, possivelmente degredados, sendo estes os primeiros moradores europeus no Brasil, que tinham um objetivo único: aprender a língua dos nativos que lá habitavam (BUENO, 2016b).

<sup>28</sup> O pau-Brasil ou pau-de-pernambuco é uma árvore de madeira nobre, podendo atingir até 30 metros de altura. Seu tronco interior, possui uma forte coloração vermelha, muito valorizada na Europa no comércio de tintas para coloração de tecidos e móveis (BUENO, 2016a).

<sup>29</sup> A Mata Atlântica é um bioma de floresta tropical que abrange a costa leste, sudeste e sul do Brasil.

Entretanto, em sua terceira expedição à América (1498), Colombo encontraria na península de Pária<sup>30</sup> alguns nativos e uma abundante riqueza de pérolas, que o fez acreditar estar aportando em uma região próxima das Índias. Logo, chegaria em Cuba, território que, equivocadamente, identificou como uma península continental da Ásia. A Espanha, na busca pelo caminho até o Oriente, optou por navegar à oeste de sua localização, onde conquistou pouco a pouco o litoral norte da América do Sul (GOES, 2000).

### **4.3 Fronteiras da boa ventura: A ocupação europeia no novo mundo**

No íterim da expansão marítima, a descoberta da América despertava fascínio absoluto entre os reinos europeus, novas inclinações, principalmente nas bandeiras ibéricas. O derradeiro ano do século XV seria o prenúncio de um novo período, a saga dos primeiros colonizadores em busca das riquezas do novo mundo (BUENO, 1999). Como já mencionado, ao longo das três décadas que sucederam o descobrimento do Brasil, os portugueses optaram pela manutenção das fundações instauradas na costa ocidental da África e o lucrativo caminho das Índias, que lhes garantiam hegemonia comercial das especiarias orientais na Europa (FAUSTO, 2002).

O Brasil, virtualmente abandonado, sofria com invasões constantes de traficantes europeus, principalmente franceses, acometidos do interesse pelo valorizado pau-brasil, matéria-prima abundante no desprotegido litoral nordestino. O tratado de Tordesilhas não fora suficiente para garantir a segurança das terras brasileiras, além do descumprimento dos termos por reinos como França, Inglaterra e Holanda, que se sentiam injustiçados pelo pacto ibérico, a extensão geográfica do território dificultava a guarnição portuguesa, principalmente por caminhos aquém do litoral.

As primeiras tentativas de exploração do litoral brasileiro se basearam no sistema de feitorias, adotado na costa africana. O Brasil foi arrendado por três anos a um consórcio de comerciantes de Lisboa, liderado pelo cristão-novo Fernão de Loronha ou Noronha, que recebeu o monopólio comercial, obrigando-se em troca, ao que parece, a enviar seis navios a cada ano para explorar trezentas léguas (cerca de 2 mil quilômetros) da costa e a construir uma feitoria. O consórcio realizou algumas viagens mas, aparentemente, quando em 1505 o arrendamento terminou, a Coroa portuguesa tomou a exploração da nova terra em suas mãos. (FAUSTO, 2002, p. 42).

---

<sup>30</sup> Pária é uma grande península localizada no Mar do Caribe, no estado de Sucre, ao norte da Venezuela (GOES, 2000).

Em meados de 1530, o então rei de Portugal D. João III resolvera combater o assédio, cada vez mais ostensivo, no litoral brasileiro. No dia 20 de novembro, foi organizada a segunda maior expedição portuguesa desde a comandada por Cabral, com o objetivo de expulsar os franceses que, até então, eram considerados os principais invasores do novo mundo. Para tal missão, D. João III encarregou o amigo de infância, o fidalgo Martim Afonso de Sousa, que aos 30 anos, nunca fora designado para uma tarefa de tamanha relevância. Obviamente, as finalidades dessa expedição não se limitavam a enfrentar os traficantes gauleses. Na verdade, os portugueses almejavam ambições maiores, encontrar o lendário território do Rei Branco e conquistar as riquezas na Serra da Prata (MAGALHÃES, 1978).

De acordo com Goes (2000), existiram pelo menos, três outras expedições espanholas que “(...) tocaram o norte da América do Sul, antes de 22 de abril de 1500, isto é, antes de Cabral chegar a Porto Seguro (...)”, foram respectivamente: Alonso de Ojeda, Vicente Yañes Pinzón e Diego de Lepe. (GOES, 2000, p. 54). Conquistadores pioneiros, que relataram a origem dos caminhos de acesso e, conseqüentemente, anteciparam uma informação capital sobre as terras: a existência de potenciais riquezas, até então, inexploradas.

Mas, a lenda de um longínquo reino indígena, localizado na parte mais alta de grandes montanhas de neve, repleto de riquezas, chegaria à Europa apenas no ano de 1515. Quando, segundo Bueno (1999), o navegador João de Lisboa, relatou que em algum lugar a oeste da América do Sul, “(...) descobrira um vasto estuário, localizado nas porções meridionais do continente, a 35° de latitude”. (BUENO, 1999, p. 20). Para pesquisar a passagem, a Espanha confiaria ao capitão português, naturalizado castelhano, Juan Diaz de Sólis uma pequena armada que, em janeiro de 1516 alcançaria a foz daquele enorme rio.

Os integrantes de ambas as expedições tinham retornado da América com um relato extraordinário: de acordo com as informações que recolheram dos nativos, aquele rio nascia em uma grande cordilheira, recoberta por neves eternas. No topo destas montanhas, vivia um “povo serrano”, que possuía “muitíssimo ouro batido, usado à moda de armadura, na frente e ao peito”, além de inúmeros objetos de prata. (BUENO, 1999, p. 20).

No começo do século XVI, as lendárias montanhas de prata, se tornaram uma obsessão entre as bandeiras espanholas e portuguesas que, durante décadas enviaram expedições para à América. Este processo, culminaria no surgimento das primeiras colônias europeias no território sul-americano. Embora João de Lisboa

tenha feito a descoberta do estuário, que hoje é conhecido como Rio da Prata, seria o espanhol Juan Diaz de Sólis o responsável por transformar a lenda do Rei Branco em uma realidade a ser conquistada (BUENO, 1999).

Em 1516, a dramática expedição de Sólis navegou pelo estuário da Prata até chegar em algum ponto próximo, hoje, da costa uruguaia. Segundo Fonseca (2013), quando o capitão desembarcou com outros oito tripulantes “(...) foram todos esquartejados, assados e comidos pelos índios charrua, (...)”. (FONSECA, 2013, p. 54). Após presenciar o massacre, a tripulação restante das três embarcações, agora sem comandante, decide retornar para a Europa. Embora trágica, a jornada de Sólis foi primordial para confirmar, até então, a veracidade das histórias sobre o *Mar del Plata*, onde “(...) resultaram as primeiras informações sobre a existência de metais preciosos e de complexas civilizações indígenas no interior do continente sul-americano”. (MARTINS, 2002, p. 35).

Durante o regresso, um dos navios acabou afundando na região que, hoje, é identificada pela ponta sul da ilha de Santa Catarina. No verão de 1516, cerca de dezoito tripulantes perderam contato com o restante da expedição que seguira de volta para a Espanha. “Os naufragos, ao alcançarem a praia, foram abordados por índios Guarani-Karijó (Cários), integrantes da família linguística Tupi-guarani, que os acolheram pacificamente”. (MARTINS, 2002, p. 36).

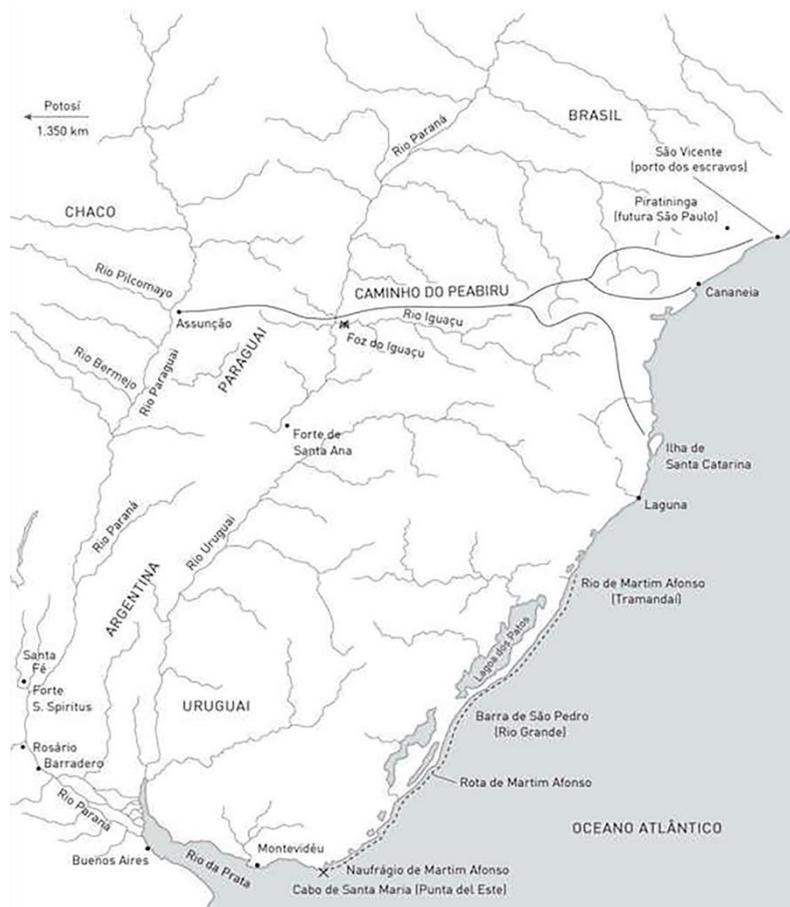
Desde o primeiro momento, os espanhóis perdidos notaram que estes índios usavam ornamentos de prata e, talvez, fosse uma questão de tempo até encontrarem um caminho para montanha do rei branco. Segundo Bueno (1999), isolados do restante da civilização europeia “os sobreviventes se instalaram em um pequeno vilarejo - que ficaria conhecido como Porto dos Patos - erguido numa enseada, em frente à ilha. Durante mais de uma década, eles viveram ali”. (BUENO, 1999, p. 21).

Em 1524, oito anos após o naufrágio da expedição, um dos sobreviventes, o português Aleixo Garcia, familiarizado com o idioma e costumes dos nativos, resolvera investigar sobre a localização das montanhas de prata. Até então, os indígenas relatavam que aqueles metais eram oriundos de uma terra distante, localizada a oeste do território. De acordo com Martins (2002), Garcia requeria apoio para explorar o desconhecido, mas primeiro era necessário conquistar a aceitação coletiva dos nativos, sem demonstrar suspeitas.

Aproveitando-se maliciosamente de um componente da cultura religiosa dos índios Guarani, que é acreditar na existência física de uma espécie de paraíso terrestre – Terra sem Males – em busca do qual, periodicamente, os índios Guarani organizavam migrações com caráter messiânico, foi fácil para o português Garcia recrutar adeptos indígenas necessários ao seu plano expedicionário e ambicioso de buscar as imensas riquezas da “Serra de Prata”, associando, assim, os dois objetivos culturais (indígena-conquistador). (MARTINS, 2002, p. 36).

No mesmo ano, Aleixo Garcia e outros três sobreviventes partiram do litoral catarinense, acompanhados por cerca de dois mil indígenas Guarani-Karijó, que acreditaram no pretexto do português em promover uma tradição religiosa, a peregrinação até o país do rei branco ou *Paititi*, no idioma nativo. Aleixo Garcia adentrou pelo sul do Brasil, através de uma antiga trilha terrestre que os indígenas sul-americanos utilizavam para realizar intercâmbios culturais até o planalto boliviano, chamada de Peabiru (BUENO, 1999).

Figura 6 - Caminho do Peabiru.



Fonte: (BUENO, 1999, p. 18).

Sem dúvidas, Aleixo Garcia foi o primeiro europeu a explorar territórios, além do litoral leste da América do Sul e, provavelmente “(...) o primeiro homem “branco”

a pisar em terras hoje sul-mato-grossenses e paraguaias” (MARTINS, 2002, p. 37). Entretanto, quando chegaram nos arredores da região que, hoje, é conhecida pela cidade de Sucre na Bolívia, Aleixo e seus companheiros saquearam todos os aldeamentos possíveis daquela localidade, que pertenciam, até então, ao império Inca, onde arrebataram pelo menos 40 balaies lotados por objetos de ouro e prata.

Cruzou o rio Paraná, provavelmente na altura do arquipélago fluvial de Ilha Grande, entre os Estados do Paraná e Mato Grosso do Sul. Atravessou o planalto sul-mato-grossense e, orientando-se pela malha fluvial, após ultrapassar o Pantanal, alcançou o rio Paraguai, nas imediações do atual município de Corumbá. [...] Ao cruzar o rio Paraguai, acompanhado por sua “legião” de índios, Aleixo Garcia penetrou no Chaco boliviano, território de etnias hostis, às quais deu combate, até atingir o *piemonte* andino [...]. (MARTINS, 2002, p. 37-38).

A cobiça por riquezas era tamanha, que “(...) sem saber, Aleixo Garcia esteve a menos de 200km da Serra da Prata (...) um cerro de 600m, quase que inteiramente de prata, conhecido pelos indígenas pelo nome de Potosí”. (BUENO, 1999, p. 21). Na volta para o Porto dos Patos, litoral de Santa Catarina, Aleixo Garcia foi assassinado às margens do rio Paraguai. Alguns autores afirmam que os próprios Guarani-Karijó teriam se revoltado com as atitudes abusivas do conquistador, outros, acreditam que indígenas da etnia Payaguá teriam emboscado as tropas do português que, independente do contexto, findariam sob o mesmo desfecho.

Alguns sobreviventes conseguiram retornar, eram aqueles que optaram por não continuar a expedição sobre o desconhecido território boliviano, entre eles o português Henrique Montes, que relataria o final trágico da epopeia de Aleixo Garcia. Somente em 1526, os naufragos remanescentes seriam encontrados, quando o navegador veneziano Sebastião Caboto, a mando de uma expedição castelhana, faria uma escala na ilha de Santa Catarina, onde obteve o conhecimento dos fatos e algumas provas, de poucos objetos de ouro e prata, da incrível jornada sobre os domínios do rei branco.

#### **4.4 Origens da colonização: Em busca do ouro e da prata**

Após o incidente resgate, Sebastião Caboto confiaria então ao ex-náufrago e, agora preceptor, Henrique Montes, a indicação do caminho que o levasse até o local de profusa riqueza. Seriam quase dois anos de insucesso, navegando pela bacia do Prata (alto Paraná), lutando contra as correntezas de seus afluentes, sofrendo por doenças, ataques dos nativos e escassez de alimentos, sem encontrar nada de

valor. Nos anos seguintes, ocorreram diversas expedições espanholas e portuguesas com os mesmos objetivos, explorar o rio da Prata em busca das preciosidades escondidas no novo mundo.

Segundo Goes (2000), a expedição de Caboto, embora tenha fracassado na captação de riquezas, foi essencial quando “(...) em 1527, fundou um forte na confluência do Paraná com o Carcaranha (*Sancti Spiritus*) e entrou águas acima pelo Paraguai e Pilcomaio”. (GOES, 2000, p. 131). Logo, entre as cidades de Rosário e Santa Fé, no atual território argentino, foi estabelecida a primeira fortificação espanhola sobre a bacia do Prata, posição que seria referência crucial para os navegadores que ainda estariam por vir.

[...] Os portugueses descrevem mais a expedição de Pero Lopes de Sousa que, em 1531, separando-se de seu irmão, Martin Afonso (o fundador, em 1532, de São Vicente, a primeira vila do Brasil), explorou e colocou padrões portugueses na boca do Prata. O fato de os portugueses não terem estabelecido aí nenhuma feitoria e de, ao dividirem o Brasil em capitânicas em 1534, terem limitado a mais sulina delas na latitude de 28º, isto é, na altura de Santa Catarina, é interpretado por alguns autores como o reconhecimento da soberania espanhola na região do Prata. (GOES, 2000, p. 131)

Somente em 1535, o fidalgo castelhano Pedro de Mendoza, comandaria sua própria expedição, composta por treze embarcações e 1.300 homens, para “conquistar e povoar as terras e províncias que ficam no rio de Sólis, que chamam de Prata” (BUENO, 1999, p. 106), episódio que daria origem às primeiras colônias europeias na América do Sul. Durante o século XVI, a Espanha, para assegurar a integridade de seus domínios, utilizou como estratégia um sistema de privatização que, indiretamente, motivara o processo colonial. Tratava-se de um acordo, potencialmente favorável para famílias da aristocracia, onde a Coroa autorizava indivíduos, possuidores de meios e condições particulares, a se instalarem em algumas regiões do império para, assim, estabelecer, um posicionamento defensivo sobre possíveis invasores e, em troca, eram lhes concedido o governo destas localidades.

Assim, no ano de 1536, Pedro de Mendoza fundaria o vilarejo de *Nuestra Señora del Buen Aire*, atual cidade de Buenos Aires e capital da Argentina. Em terra, os europeus se depararam com uma tribo de, aproximadamente, três mil indígenas Querandi (pertencentes da etnia Charrua), onde, durante algumas semanas, compartilharam o pouco do alimento que possuíam, até se embrenharem mata

adentro. De acordo com Bueno (1999), diversos acontecimentos da expedição de Mendoza foram bem documentados, pois fazia parte da tripulação o soldado alemão Ulderic Schmidel, responsável pelo legado de completas crônicas e, neste caso, conta que fora enviado dois soldados até o acampamento dos nativos para pegar comida: “chegando lá, esses homens se comportaram de tal forma que os índios os surraram com paus e os mandaram embora”. (BUENO, 1999, p. 108).

Ao retornarem, Pedro de Mendoza<sup>31</sup> ficaria revoltado pelo ocorrido e, então, enviaria uma tropa com 300 soldados, dessa vez, sob o comando de seu irmão Diego de Mendoza, para que encontrassem o acampamento dos nativos e “(...) lhes desse uma boa lição”. (BUENO, 1999, p. 108). Era o prenúncio de um longo conflito entre europeus e indígenas Querandi, batalhas que se tornariam constantes e, ao longo dos meses, envolveriam outras tribos da etnia Charrua, que lutariam contra os invasores estrangeiros. Restavam cerca de 560 sobreviventes e, após tantos ataques, os europeus foram encurralados dentro das muralhas do forte de Buenos Aires, último ponto de resistência.

Após a clausura, os sobreviventes sofreram com a escassez de recursos, quando se alimentaram de todos os animais e ervas que puderam encontrar no local, até que, sem alternativas, Mendoza resolvera enviar alguns soldados à procura de um novo local para se estabelecerem. De acordo com Goes (2000), coube ao tenente João Ayolas (Juan de Ayolas) comandar uma pequena expedição<sup>32</sup> que seguira, principalmente, em busca da Serra da Prata. Em fevereiro de 1536, “este subiu o Paraná, o Paraguai, atravessou o Chaco e chegou à região dos charcas, - donde voltou com boa quantidade de ouro e de prata - (...)” (GOES, 2000, p. 131), mas durante o regresso, foram trucidados pelos índios Paiaguás.

Em 1537, ainda sem qualquer notícia da expedição, fora enviado na busca de Ayolas o castelhano Juan de Salazar, resgate do qual não se obteve sucesso mas, durante o episódio, Salazar fundaria a cidade de Assunção, no Paraguai, considerada até hoje a localidade mais antiga na bacia do rio da Prata e, “(...)

---

<sup>31</sup> Ainda em 1537, devido às precárias condições de vida e saúde comprometida pela enfermidade de sífilis, Pedro de Mendoza decide regressar para a Espanha e, durante a viagem, não resiste aos sintomas da doença e acaba falecendo (PIGNA, 2005).

<sup>32</sup> Expedição que dispunha de três bergantins e 130 homens e, logo, aportaria na margem oriental do rio Paraguai, local onde fundaria o porto de Candelária, que segundo Mello (1958), seria nas proximidades do atual Puerto Nuevo ou Puerto Leda, na região do Chaco paraguaio.

destinada a ser a principal base regional da expansão espanhola durante o século XVI". (GOES, 2000, p. 132). Assim, as cruzadas em busca das montanhas de prata continuaram, até que, no ano de 1547, Domingo Martínez de Irala, oficial espanhol que integrava a expedição de Mendoza, chegaria, finalmente, à cobiçada terra dos incas, região do Peru. Para o seu espanto, as riquezas do rei branco já haviam sido conquistadas por outros espanhóis<sup>33</sup>, vindos do Caribe, atravessando o Panamá.

Ao longo do tempo, as primeiras fortificações, que deram início a colonização da América do Sul, seriam referências dramáticas na escala de tantas expedições que buscavam conquistar as riquezas do novo mundo. No aspecto histórico, sofreriam com o abandono e, posteriormente, com a destruição dos portugueses, que a partir de 1530, iniciaram o processo das capitânicas hereditárias. Ademais, os espanhóis viriam a compreender melhor a geografia brasileira, onde estabeleceram caminhos limiares durante este período e, se tratando de Pantanal, sobre a região, então considerada Paraguai Oriental, atual território sul-mato-grossense. No século XVI, o Pantanal vai se revelando para o europeu, região que, em função do incompreendido ciclo das águas, seria conhecida por Mar de Xaraés, uma enorme profusão de água doce, erroneamente, vista como nascente do rio Paraguai.

#### **4.5 A unificação do novo mundo: controvérsias de uma soberania colonial**

Em meados do século XVI, espanhóis e portugueses estabeleceram, de fato, projetos ambiciosos para colonização do novo mundo. Neste período, os reinos da península Ibérica já haviam reconquistado seus territórios de um longo domínio islâmico e, de modo geral, instaurado a fé cristã como princípio absoluto da nova sociedade hispânica. Estas Coroas, quando constituíram suas primeiras fundações, em regiões do atual continente Sul-Americano, foram submetidas, para efeito de legitimação, ao cumprimento das políticas eclesiásticas do papado que, desde a metade do século XV, intervia nas expedições de conquista castelhanas e portuguesas.

De acordo com Barnadas (2004), com os avanços da expansão marítima, no final da idade média, a igreja católica passou a questionar os procedimentos que sucediam as ocupações ibéricas de novos territórios, quando "(...) centralizou seu interesse nos problemas humanos e religiosos das populações conquistadas,

---

<sup>33</sup> O espanhol Francisco Pizarro chegaria nas minas de Potosí, região de Cuzco, no Peru em 1528 (GOES, 2000).

enquanto ao mesmo tempo conferia legitimidade às conquistas”, inscrevendo bulas<sup>34</sup> que atestavam este compromisso. (BARNADAS, 2004, p. 522). Logo, esta concessão católica tornou-se um aspecto indispensável da política colonial, condição única para ratificar as fundações de Castela e Portugal nas terras do novo mundo.

As atividades missionárias que ocorreram no atual território Sul-americano, foram decorrentes da Reforma Protestante, um complexo movimento de renovação da igreja, liderado pelo monge alemão Martinho Lutero<sup>35</sup> (Martin Luther). Este, reivindicava uma reforma dos preceitos católicos, principalmente para líderes religiosos, que estavam envolvidos em hábitos ilícitos, como a venda de indulgências para fiéis e práticas mundanas. Durante o século XVI, o movimento protestante obteve notoriedade e o apoio de integrantes do clero e da aristocracia europeia, que mesmo apoiando as ideias de Lutero, não se desvincularam da Igreja católica. Para a atual pesquisa, se faz pertinente situar, sem maiores pretensões, que a idealização do movimento luterano obrigara a Igreja proferir uma iniciativa que restabelecesse os valores morais cristãos.

Em resposta, a Igreja inaugurou o movimento **contra-reforma** ou **reforma católica**, quando, oficialmente, o papa Paulo III convocou o 19º concílio ecumênico, um encontro entre todos os bispos cristãos para discutir as problemáticas disciplinares da Igreja. Nesta reunião, para garantir a manutenção da fé cristã e obediência eclesiástica, fora instaurado o Concílio de Trento<sup>36</sup>, o principal instrumento ideológico para reorganização do catolicismo. Logo, seria imposto pela

---

<sup>34</sup> Segundo Barnadas (2004), as bulas *Romanus Pontifex* (1454), do Papa Nicolau V e *Cum dudum affligebant*, de Calisto III (1456), por exemplo, conferiam o interesse católico pelas problemáticas sociais dos povos conquistados. Enquanto “(...) as bulas *Inter caetera* (1493) e *Eximae devotionis* (1493 e 1501), de Alexandre VI, *Universalis ecclesiae* (1508), de Júlioll, e *Exponi nobis* (1523), de Adriano VI (...)”, apresentavam as ideias fundamentais do processo de evangelização católica na América. (BARNADAS, 2004, p. 522).

<sup>35</sup> Martinho Lutero, foi um monge agostiniano e professor de teologia germânico, que se tornou um dos principais líderes da Reforma Protestante, movimento que contestava, principalmente, os dogmas do catolicismo romano - na Europa do século XVI. Lutero acreditava que para restauração dos valores morais cristãos, era necessária uma reforma dos preceitos católicos com base na interpretação das sagradas escrituras (BAINTON, 2017).

<sup>36</sup> O Concílio de Trento, foi um grande conselho realizado na cidade de Trento, região italiana do antigo principado episcopal, que debateu de 1545 a 1563, os ideais políticos e religiosos para - necessária - reforma católica (LINDBERG, 2017).

Igreja práticas e cuidados que reafirmaram a disciplina religiosa, como a proibição de determinados conteúdos em livros e o santo ofício.

Em 1540, seria fundada a Companhia de Jesus, fruto da reforma católica e principal atividade missionária na América do Sul. Segundo Barnadas (2004), eram expedições que “procuravam implantar um cristianismo isento dos erros que desfiguraram a Fé na Europa”. (BARNADAS, 2004, p. 525). Estas missões aconteciam por meio dos jesuítas, representantes da Igreja que encontraram nos povos do novo mundo a oportunidade para a instauração do evangelho puro.

Desde a primeira década do século XVI, os monarcas católicos tinham uma política clara para a América. Decidiram descartar-se dos monges como tais: os monges eram medievais por natureza e inadequados à missão de pastores das congregações. Resolveram também prescindir das ordens militares, que predominavam nos territórios peninsulares reconquistados aos mouros. Em seu lugar, recorreram aos serviços das ordens mendicantes, o produto sazonado da nova civilização urbana do final da Idade Média e da Renascença. E, entre os frades, deram preferência aos “reformados”, ou “observantes”: não só estavam predispostos à aventura da pregação do evangelho, como também não tinham pretensões senhoriais, haviam feito voto de pobreza e mostravam-se zelosos pela conversão. (BARNADAS, 2004, p. 529).

Nesta conjuntura, as fundações ibéricas foram idealizadas às luzes de uma estrutura política, econômica e, principalmente, religiosa. Os castelhanos, avançaram pelas terras do então Paraguai oriental, onde fundaram, por volta de 1543, a província de Itatim (Itatín), local que registra, certamente, a primeira redução jesuítica. Segundo Cortesão (1952), esta província se localizava às margens do rio Paraguai, entre os rios Taquari, ao norte, e Apa, ao sul, território que corresponde ao atual estado de Mato Grosso do Sul.

No mesmo período, os portugueses, como já mencionado, aportaram em regiões da atual costa brasileira, instaurando as capitanias hereditárias, colônias de concessão que se desenvolveram a partir de 1532. Para Volpato (1985), um marco determinante para a ocupação do território foi a fundação do “(...) Colégio de São Paulo, em 25 de janeiro de 1554, pelo Padre Manuel da Nóbrega e o Irmão José de Anchieta, pertencentes à Companhia de Jesus”. (VOLPATO, 1985, p. 27). Esta instituição, se tornara o principal núcleo habitacional do então, Planalto de Piratininga, onde ofereciam para os colonos e suas famílias, o alento de uma vida cristã por meio da educação e devoção religiosa, promovendo o fortalecimento ideológico pela integração social.

Em 1578, a conjuntura política sobre as fronteiras do novo mundo seria alterada. Neste período, D. Sebastião, então rei de Portugal, morre na batalha de Alcácer-Quibir (Batalha dos Três Reis) e, por ainda ser muito jovem (24 anos), não deixa herdeiros diretos para o trono (RAMOS; SOUSA; MONTEIRO, 2009). Para sucessão do trono, restava o cardeal D. Henrique I, que era o quinto filho do rei Manuel I com sua segunda esposa Maria de Aragão e Castela, sendo assim, o regente por direito do seu falecido sobrinho neto.

Assim, em 28 de agosto de 1578, é nomeado como uma solução provisória o cardeal-rei, D. Henrique I. Este não era uma opção estável para a sucessão do trono português, pois já possuía idade avançada (66 anos) e, devido aos seus votos de sacerdote cardeal, estava impossibilitado de gerar para descendência da Coroa, um filho herdeiro. Em 1579, consciente da delicada situação, D. Henrique I convoca integrantes da Coroa (cortes) para solucionar a possível crise. No entanto, não fora possível chegar a um consenso entre os interessados, pois nas leis de sucessão surgiram impasses que tornaram ainda mais difícil um acordo, também era instaurada uma crise política (RAMOS; SOUSA; MONTEIRO, 2009).

A sucessão da Coroa ocorreu em 1580, após a morte de D. Henrique I, quando foi entregue o título de Rei de Portugal para o já Rei da Espanha D. Filipe II. A dinastia de Aviz se encerrava, a escolha teve influências da nobreza e o amparo do alto clero, classes subordinadas pelo então rei castelhano e, agora, também rei de Portugal D. Filipe I (RAMOS; SOUSA; MONTEIRO, 2009). A dinastia Filipina, deflagrou em solo lusitano uma crise de sucessão, conhecida como União Ibérica (1580-1640), período em que os territórios e colônias portuguesas pertenceram a uma única bandeira.

Nas colônias do novo mundo, os portugueses, ironicamente, foram os que mais se beneficiaram pela unificação ibérica. Durante este período, as ocupações bandeirantes que, até então, eram demarcadas pelo impreciso Tratado de Tordesilhas, conquistaram o direito de explorar as regiões castelhanas (GOES, 2000). Prontamente, as bandeiras fluviais ou monções paulistas expandiram seus limites, para regiões do oeste, centro-oeste e sul do atual território brasileiro, com objetivos de capturar índios Guarani, indicar reconhecimento das terras e, ainda, averiguar a existência de ouro. Conseqüentemente, fundações antes limitadas ao domínio castelhano/paraguaio seriam invadidas por portugueses/paulistas, como por

exemplo, a *Ciudad Real de Guaíra* (Guaíra), atual município do Paraná, fundada em 1554, na confluência do rio Piquiri, fronteira do Brasil com o Paraguai e o estado de Mato Grosso do Sul. Em 1629, esta província espanhola seria invadida e conquistada por bandeirantes paulistas (CORTESÃO, 1951).

No atual cenário econômico de Mato Grosso do Sul, uma fundação espanhola que, certamente, contribuiu para o desenvolvimento da cultura pecuária no estado, durante o século XX, fora a província de Santiago de Xerez (Santiago de Jerez). Esta, inicialmente, integrava o núcleo de ocupação espanhola no atual território do pantanal sul, às margens dos rios Aquidauana e Miranda, na fronteira com o Paraguai. Segundo Esselin (2011), desde o final do século XVI, os colonos e religiosos que habitaram esta localidade, já traziam de Assunção, rebanhos bovinos que desempenhavam funções diversas e garantiam a subsistência coletiva, ora como animais de tração, ora como fonte de alimentação.

Provavelmente, as primeiras cabeças de gado bovino entraram no território sul-mato-grossense em 1580, isto aceitando-se essa data como sendo a correspondente à primeira fundação de Xerez, por Ruy Diaz de Melgarejo no baixo curso do rio Ivinhema. (ESSELIN, 2011, p. 76).

A partir do século XVII, os bandeirantes paulistas avançavam constantemente sobre os territórios de domínio espanhol, assim, após destruir Guaíra, invadiram a cidade de Santiago de Xerez, na busca de mão-de-obra indígena, quando “(...) dispersaram o gado por toda a região do Pantanal sul-mato-grossense, onde os rebanhos puderam multiplicar-se livremente, devido aos imensos campos de pastagem natural (...)”. (ESSELIN, 2011, p. 16).

Nesta conjuntura, é importante considerar, em efeito, o sentido do animal bovino na percepção do colonizador português. As atividades econômicas no Brasil, se iniciaram através da agromanufatura do açúcar, na década de 30 do século XVI, quando latifúndios monocultores foram a base do antigo sistema de produção colonial e, logo, a laboração de maior rentabilidade. Com o desenvolvimento destes engenhos, fora necessária a implementação de novas práticas, ações consideradas secundárias, porém fundamentais para a manutenção e intensificação da produção açucareira. Para tal finalidade, destacaram-se duas atividades: a agricultura de subsistência e a pecuária, onde os rebanhos bovinos desempenharam, inicialmente, um papel fundamental para serviços de tração, cultivo das terras e alimentação (ESSELIN, 2011).

Além do cavalo, o gado (vacum) não era uma espécie nativa da fauna americana, o animal foi introduzido no novo continente pelos europeus para suporte do desenvolvimento colonial. Segundo Esselin (2011), os primeiros registros do gado bovino no Brasil datam o ano de 1534, “(...) na Capitania de São Vicente, trazido da ilha da Madeira pela esposa do seu donatário, Martim Afonso de Souza” (ESSELIN, 2011, p. 37), fato também enfatizado pelo escritor brasileiro Manuel Cavalcanti Proença (1958), quando relata que:

Foi D.<sup>a</sup> Ana Pimentel que trouxe para S. Vicente o primeiro plantel de gado bovino. Logo no começo da colônia, 1534. Foi daí que o vaqueiro Gaete saiu tropeando sete vacas e um touro para levá-los a Assunção [...]”. (PROENÇA, 1958, p. 69).

Logo, a perspectiva do cultivo da cana de açúcar se espalhou por outras localidades da colônia portuguesa, principalmente, nas regiões norte (Pernambuco) e nordeste (Maranhão), onde foram introduzidas enormes quantidades de rebanhos bovinos ao longo do tempo, “(...) uma vez que os trapiches e engenhos eram movidos à força animal e o transporte da cana e da lenha exigia um grande número de bois” (ESSELIN, 2011, p. 38) e, assim, a criação da espécie se disseminou à medida em que a produção de açúcar aumentava.

No início da colonização ibérica, o gado foi considerado um animal de aplicações, exclusivamente, secundárias, ora como motor da indústria açucareira, ora como fonte de subsistência das fundações missionárias. No entanto, acontecimentos políticos no final do século XVII e, principalmente, a descoberta de novas riquezas no interior das regiões centro-oeste redefiniram este contexto. A partir da união ibérica (1580-1640), o atual território brasileiro se tornaria cenário de diversos conflitos políticos, étnicos e ideológicos, onde digladiavam-se todos, sem censuras, por ambições íntimas que deveras prejudicar a razão.

No século XVIII, se consolidam as ocupações portuguesas no Brasil. Após os avanços do bandeirismo paulista, por regiões antes de domínio castelhano, se iniciam as monções: frentes de expansão unicamente fluviais. Segundo Goes (2000), este fenômeno teve início em 1718, “(...) com o descobrimento de ouro em afluentes do rio Cuiabá, a cerca de 800 km a oeste do meridiano de Tordesilhas” (GOES, 2000, p. 146), quando o bandeirante Pascoal Moreira Cabral, encontrara o precioso metal no rio Coxipó-Mirim.

Quatro anos depois, Miguel Sutil descobriu, no local onde nasceria a Vila Real do Senhor do Bom Jesus do Cuiabá, os riquíssimos aluviões, “as lavras do Sutil”, que, se não foram as mais abundantes minas que se descobriram no Brasil, certamente foram as que mais facilmente produziram: os instrumentos de trabalho eram as próprias mãos. (GOES, 2000, p. 146).

Esta considerável fonte de riqueza natural, justificaria o grande fluxo migratório das populações urbanas do Brasil colônia para a atual região cuiabana. De acordo com Holanda (2014), “a história das monções é de certa forma um prolongamento da história das bandeiras paulistas em sua expansão para o Brasil central” (HOLANDA, 2014, p. 47), onde se caracterizaram pelos trajetos entre pontos demarcados, com o objetivo, inicial, de alcançar as minas de ouro dos rios Cuiabá e Guaporé.

Por meio das monções, os portugueses expandiram seus domínios do planalto de Piratininga até as florestas do oeste brasileiro, ocupando regiões que, atualmente, correspondem aos estados de Rondônia, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Estes avanços se estenderam por mais de cem anos e foram determinantes para o extrativismo aurífero da região (HOLANDA, 2014). A notícia da descoberta de ouro chegava à cidade de São Paulo e, logo, daria início aos núcleos mineradores de Goiás e Mato Grosso. Até meados do século XVIII, foi predominante a influência portuguesa no território brasileiro, envolvendo, também, a ocupação de rios da Amazônia, monções para o norte e conflitos que buscavam uma hegemonia colonial.

Em 1750, fatos politicamente capitais influem um novo curso para a história do Brasil. Neste período, a produção aurífera começa, gradativamente, a diminuir e, por consequente, o poder econômico da Coroa portuguesa. Esta data, também registra a morte do então Rei de Portugal, D. João V, responsável pelo reinado mais duradouro (44 anos) da história deste país. Logo, assume o trono D. José I, junto de seu Primeiro-Ministro, o futuro Marquês de Pombal. Para Goes (2000), esta é a época que Portugal revela um autoritarismo esclarecido, quando legitima a “(...) extinção das bandeiras paulistas, um ciclo muito importante da ocupação do território brasileiro; e, o que mais interessa aqui, assinam o Tratado de Madri as potências coloniais”. (GOES, 2000, p. 164).

Sobretudo, o Tratado de Madrid foi um novo pacto entre as Coroas ibéricas (Espanha e Portugal), na tentativa de redefinir os limites das colônias sul-americanas que, na prática, não eram mais respeitados. Assim, o antigo Tratado de

Tordesilhas fora revogado, na esperança de encerrar as disputas territoriais. Este acordo declarava que, ambas as partes não mais violariam a demarcação das fronteiras. Até então, os portugueses levavam maior vantagem sobre o território brasileiro, graças aos avanços extra Tordesilhas, sobre regiões da Amazônia e o centro-oeste. Segundo Goes (2000), apesar da curta vigência formal do Tratado, “é na História do Brasil o texto fundamental para a fixação dos contornos do nosso território”. (GOES, 2000. p.164).

## **5 Origem e tradições: as gentes do Pantanal**

A compreensão sobre as influências culturais das gentes pantaneiras está, portanto, na história de ocupação, descobrimento e colonização. Além de um resgate histórico que envolve tais processos, se faz necessária uma recuperação do contexto étnico e da origem de alguns povos que ocuparam, especificamente, determinadas regiões do Pantanal - como o que hoje é parte do território do estado de Mato Grosso do Sul, mais explicado no tópico à frente.

Entre as hipóteses sobre o aparecimento do homem no Pantanal, acreditou-se que os povos polinésios teriam migrado de suas terras, cruzando o Oceano Pacífico até chegar à América do Sul (SOUZA, 1973). Esses grupos de humanos teriam atravessado pelas montanhas dos Andes em sentido ao planalto, seguindo caminho em direção ao leste, até alcançar territórios ao sul dos pampas e, também, da região pantaneira. Segundo o historiador Lécio Gomes de Souza (1973):

Apesar de existirem controvérsias sobre o aparecimento humano nas terras do Pantanal, é indiscutível que desde priscas eras povos pré-históricos vincularam-se à bacia do Paraguai, atraídos pelas condições mesológicas favoráveis. (SOUZA, 1973, p. 89).

Segundo Martins (2008), os povos pretéritos que ocuparam o Pantanal de Mato Grosso do Sul no passado arqueológico, conseguiram desenvolver uma cultura de sobrevivência a partir da adaptação sazonal. Devido às condições naturais do meio ambiente, “as populações pantaneiras, como fazem ainda hoje, tinham no fenômeno das cheias o seu principal determinante, do seu modo de vida”. (MARTINS, 2008). Então, as estratégias para subsistência desses grupos pré-históricos no Pantanal sul-mato-grossense, eram vinculadas entre o ciclo das águas, dependendo, principalmente, das cheias para a atividade pesqueira.

Os estudos, ainda que recentes em relação a outros estados do Brasil - considerando a divisão do estado de Mato Grosso em duas unidades federativas em

1977, a de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul -, tiveram início na década de 1980, e pela parceria entre pesquisadores da UFMS e da Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS), descobriram centenas de sítios e aterros arqueológicos espalhados por várias áreas do estado. De acordo Martins (2002), os povos pretéritos que ocuparam este território são identificados a partir de duas unidades temporais, que situam a existência de grupos de caçadores/coletores/pescadores e grupos de indígenas/ceramistas/agricultores. A conclusão foi obtida após análise laboratorial de evidências encontradas em escavações feitas na região nordeste do estado, próxima a bacia do rio Paraná. Os vestígios mostram que eram grupos (de 20 até 30 pessoas) nômades, ou seja, não cultivavam o alimento necessário para sua subsistência. Portanto, atuavam como predadores da natureza valendo-se de ferramentas simples, de pedra lascada, para sua proteção e captação de recursos. Acredita-se que esses grupos pré-históricos encontraram na região um abundante ecossistema tropical que proporcionou “condições plenas para o desenvolvimento das culturas humanas”. (MARTINS, 2002, p.11).

### **5.1 Povos preexistentes de Mato Grosso do Sul**

Antes da chegada dos europeus nas terras da América do Sul, em meados do século XV, diversas sociedades tribais já ocupavam regiões do atual território brasileiro. Mas, somente com a colonização portuguesa, a partir da expedição de Martim Afonso de Sousa<sup>37</sup> (1530-1533), foi possível identificar a pluralidade cultural das diferentes tribos indígenas. Segundo Hemming (2004), “quatro eram as principais famílias linguísticas (na ordem provável de tamanho da população): tupi (ou tupi-guarani), jê, caraíba e aruaque”. (HEMMING, 2004, p. 101). Assim, pode-se classificar as centenas de grupos nativos, considerando, inicialmente, as paridades da comunicação dialética.

De acordo com o último Censo (2010) de distribuição espacial da população indígena, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o estado de Mato

---

<sup>37</sup> Considerando as políticas econômicas da Coroa portuguesa no início do século XVI, a expedição de Martim Afonso de Sousa, representou a instauração - convicta - de um projeto de colonização-luso para o Brasil. Fora enviado para estabelecer fundações em regiões da costa brasileira, locais onde aconteciam invasões constantes para o contrabando de pau-brasil. Assim, D. João III criaria as capitâneas hereditárias, onde “o Brasil foi dividido em quinze quinhões, por uma série de linhas paralelas ao equador que iam do litoral meridiano de Tordesilhas, sendo os quinhões entregues aos chamado capitães-donatários”. (FAUSTO, 2002, p. 44). Estes donatários, eram compostos por grupos/pessoas de diferentes classes sociais, mas que de alguma forma, estavam ligadas pelas relações com a Coroa portuguesa.

Grosso do Sul registra o total de 77.025 mil habitantes indígenas (IBGE, 2010), em áreas consideradas como domiciliares<sup>38</sup>, localizadas entre os biomas Cerrado, Mata Atlântica e na região do Pantanal. Logo, se considera relevante para esta pesquisa, sem pretensões ambiciosas, situar algumas das etnias indígenas que, durante o período da colonização ibérica, sobre o atual território sul-mato-grossense, protagonizaram episódios que testemunham acerca de consequências históricas do longo processo de inculturação europeia.

No início do século XVI, o atual território de Mato Grosso do Sul fora intensamente povoado por diversas sociedades indígenas que, em sua maioria, compartilhavam do mesmo idioma, o guarani. Assim, as tribos mais numerosas da atual região sul-mato-grossense pertenciam à família linguística Tupi-Guarani, comunidades que, ao longo do tempo, teriam migrado das florestas tropicais da região sudeste da Amazônia em busca de melhores condições para subsistência e, logo, se espalharam pelas terras da bacia Platina (MARTINS, 2008). Neste período, quando conquistadores ibéricos trilharam estas planícies, estimavam que a demografia dessas sociedades, nos territórios do centro-sul do Brasil, da Argentina, Uruguai e Paraguai, ultrapassava um milhão de indivíduos.

As primeiras interações culturais entre europeus e indígenas (na América do Sul), ocorreram durante as expedições do século XVI, que buscavam encontrar as riquezas de Potosí, nas lendárias montanhas de prata do Peru (MAGALHÃES, 1978). Essas jornadas, registraram muitos conflitos e desfechos dramáticos, envolvendo, principalmente, duas nações indígenas que “(...) resistiram contra os intrusos, lutando por mais de três séculos e desenvolvendo técnicas de guerrilha (...)” (PROENÇA, 1997, p. 27), seriam os Paiaguás atacando pelos rios e, os Guaicurus emboscando pelas terras.

---

<sup>38</sup> Segundo a Fundação Nacional do Índio (Funai) e, de acordo com os termos da legislação vigente (CF/88, lei 6001/73 – Estatuto do Índio, Decreto nº 1775/96), no território brasileiro, as terras indígenas podem ser classificadas em quatro modalidades: Terras Indígenas Tradicionalmente Ocupadas (áreas consideradas de direito originário destes povos, segundo o art. 231 da Constituição Federal de 1988); Reservas Indígenas (Terras doadas por terceiros, adquiridas ou desapropriadas pela União, destinadas à posse permanente de povos indígenas); Terras Dominais (Terras adquiridas por comunidades indígenas, segundo os termos de aquisição de domínio da legislação civil brasileira); Interditadas (Áreas interditadas pela Funai, com acesso restrito para terceiros, com objetivo de proteger e de garantir a preservação de grupos indígenas isolados).

Segundo Proença (1997), não se sabe ao certo a origem dessas duas tribos, mas, provavelmente, teriam expandido seus domínios do Chaco pelas margens orientais do rio Paraguai e do rio Miranda até ocuparem parte do território brasileiro. Considerados ferozes pelo europeu, estes conquistavam facilmente outras tribos, onde, violentamente, estabeleciam uma posição de superioridade, escravizando-as e transformando-as em prisioneiras para prestação de serviços ordinários.

Os paiaguás, também conhecidos por índios canoieiros, viviam vagueando em cima de canoas (tendo mais acampamentos que propriamente aldeamentos), conduzindo os filhos e as mulheres pelos rios, remando com espantosa habilidade e rapidez, pilhando as tribos inimigas quando necessário, conhecendo todos os caminhos das águas [...] Os guaicurús, também conhecidos por índios cavaleiros, tornaram-se respeitados pelas demais tribos de ambas as margens do Paraguai, subjugando-as todas sem encontrar resistência, fazendo com que muitas até assimilassem seus costumes, inclusive a língua, a ponto de com elas se confundirem. (PROENÇA, 1997, p. 28-29).

Unidos, paiaguás e guaicurús<sup>39</sup> formaram a principal resistência indígena contra as expedições europeias, principalmente espanholas, durante o século XVI, onde, com muita paciência aprenderam a utilizar em seu favor as vantagens e desvantagens do inimigo, incorporando para sua cultura novas técnicas de batalha. Durante o período colonial, no atual território de Mato Grosso do Sul, outras sociedades indígenas, para garantir a sua sobrevivência, cederiam ao reordenamento cultural das doutrinas europeias.

Em meados do século XVI, findadas as expedições ibéricas em busca do ouro e da prata de Potosí, começaram a surgir as bandeiras fluviais ou monções paulistas, expedições portuguesas que almejavam, principalmente, a captura de grupos indígenas para o trabalho escravo nas lavouras do litoral brasileiro. Além disso, capitaneavam o reconhecimento interior daquela vasta região, até então, pouco explorada para possíveis fundações. Assim, com a expansão das fronteiras, aldeias indígenas eram conquistadas, garantindo a mão-de-obra necessária dos empreendimentos econômicos/agrícolas instaurados pelas colônias luso-paulistas.

---

<sup>39</sup> Antes da chegada dos europeus na América do Sul, os Guaicurús eram grupos nômades que tinham sua subsistência baseada na caça, pesca e coleta. A partir do século XVII, durante o período das ocupações ibéricas, estas tribos incorporaram em sua cultura o manejo de equinos, quando começaram a desenvolver a criação do animal. Segundo Martins (2002), "(...) os índios Guaikuru aprenderam a domesticar e montar cavalos, introduzidos na região por colonos paraguaios oriundos de Assunção". (MARTINS, 2002, p. 55).

Nesta conjuntura, os índios Guarani foram os principais alvos, sociedades pacíficas que povoaram as regiões sul, sudeste e centro-oeste do atual estado de Mato Grosso do Sul, onde, por natureza, eram excepcionais agricultores e eficientes na tecelagem do algodão (MARTINS, 2002). No século XVII, estes grupos sofreram os primeiros efeitos da colonização; a crescente necessidade de mão-de-obra que resultara nos regimes de trabalho compulsórios e, ademais, a inculturação missionária dos primeiros jesuítas que chegaram, no atual território sul-mato-grossense, com o desígnio de catequizar os Guarani que aqui habitavam, uma atividade que divide a opinião de historiadores, pois promoveu impactos complexos e será aprofundada no decorrer desta pesquisa.

Alguns acham que ele foi positivo, na medida em que o índio catequizado, transformado em súdito do rei, não poderia ser escravizado. Outros, no entanto, discordam, entendendo que o trabalho de catequese docilizava o índio, transformando-o numa presa fácil e interessante para as incursões escravagistas dos bandeirantes, os quais não acatavam as normas legais dos reis ibéricos. A verdade é que, assediados por três frentes assimiladoras, cada uma com seus objetivos específicos, mas não menos etnicida, os Guarani tiveram, nos séculos seguintes, o seu território invadido e loteado, sua cultura esbulhada e a sua população drasticamente reduzida. (MARTINS, 2002, p. 42-43).

Tratando-se de Pantanal Sul-mato-grossense, a sociedade indígena que, possivelmente, tenha melhor se adaptado a sazonalidade da região fora os Guató. No século XVI, estes eram grupos numerosos, falantes de um dialeto específico, considerado por alguns pesquisadores pertencente ao tronco linguístico Macro-jê. Viviam a maior parte do tempo sobre canoas, onde ocupavam as margens dos rios do Pantanal, localizados a noroeste do atual estado de Mato Grosso do Sul. Assim, eram tribos que não constituíam aldeias terrestres, pois habitavam áreas inundáveis da região.

Deste modo, o habitat do Pantanal fora determinante para formação e organização social destas sociedades. Os Guató, eram tribos otimizadas de estrutura moderna, em relação aos demais índios, constituídas por pequenos grupos de até três famílias que, ao longo do ano, exerciam suas atividades de maneira independente, reunindo-se com outros integrantes da mesma cultura, somente em datas ou ocasiões comemorativas. Basicamente, a subsistência desses povos era provida da fauna pantaneira, onde caçavam, pescavam e desenvolveram métodos de plantio sobre os diques fluviais da região. Entenderam a dinâmica das águas, quando construíram “(...) pequenos aterros com conchas e areias (...)” (MARTINS,

2002, p. 69), abrigos que protegiam e garantiam o cultivo de alguns alimentos, como milho, batata, banana e abóbora, durante as cheias a cada ano no Pantanal.

Desde a chegada dos primeiros colonizadores na região, no século XVI, os Guató foram sociedades indígenas pacíficas, praticamente hospitaleiras, onde os europeus não encontraram nenhum tipo de resistência ou subversão. Essa reputação, seria vista como oportunidade para expedições antropológicas na América do Sul, quando estrangeiros europeus, a partir do século XIX, realizaram os primeiros registros etnográficos da realidade cultural desses povos. Segundo o Censo do IBGE (2010), as sociedades Guató correspondem, hoje, ao total de 550 habitantes dos, aproximadamente, 209 milhões da população brasileira, em que poucos ainda vivem em áreas de preservação ou fazendas da região pantaneira e, desses, 398 estão localizados no município de Corumbá, Mato Grosso do Sul.

No começo do século XVII, após décadas de investidas ibéricas ao território Guarani, a demografia dessas sociedades indígenas seria drasticamente reduzida. O extrativismo Guarani, acarretara um desequilíbrio populacional entre outras tribos que viviam em áreas periféricas do rio Paraguai, na região de Mato Grosso do Sul. A retirada massiva dos Guarani, ocasionada em grande parte pelos bandeirantes, deixara o território aberto para a ocupação de novos grupos étnicos, principalmente de origem chaquenha, que logo preencheram os espaços da região sul do Pantanal. Assim, várias sociedades indígenas, falantes do tronco linguístico Aruak, chegaram à região pantaneira de Mato Grosso do Sul em meados do século XVII, onde estabeleceram suas culturas e deram origem a futuras gerações.

Logo, alguns grupos étnicos Guaikuru, como já mencionados, ocuparam áreas do Pantanal Sul-mato-grossense e, em território brasileiro, seriam identificados como Kadiwéu (Guaicurus), índios cavaleiros, exímios caçadores e extremamente bélicos, localizados na região oeste. Os Payaguá (Paiaguás), índios canoeiros, considerados os senhores absolutos no médio curso do rio Paraguai, situados na região noroeste, onde seriam, junto aos Guaicurus, responsáveis por constituir, até meados do século XVIII, a principal resistência contra os colonizadores ibéricos. E, os Terena, sociedades que, tradicionalmente, eram estratificadas e dividiam-se em dois subgrupos (nobreza e homens comuns), nos quais possuíam inclinação bélica, embora fossem menos hostis quanto as demais tribos. Estes, se localizavam na

região sudoeste, onde desenvolveram técnicas agrícolas e artesanais, além de, grande participação na Guerra do Paraguai (1864-1870).

Para contemplar a rica diversidade cultural entre os povos indígenas que ocuparam o atual território sul-mato-grossense, antes e durante as invasões europeias, seria adequado o aprofundamento de um estudo dedicado. Para a atual pesquisa, o breve panorama apresentado se limitou a algumas etnias que, entre tantas culturas, involuntariamente, tiveram um envolvimento histórico mais amplo, este que corroborou para o desenvolvimento do atual contexto identitário das gentes pantaneiras.

## **5.2 Gentes pantaneiras: o conceito e sua representação sob um contexto atual**

De fato, o elo de solidariedade existente na atuação dos povos pantaneiros sobre seu ecossistema, aponta nas discussões, principalmente, uma valoração das riquezas naturais da flora e da fauna, sobre os aspectos que determinam as condições de vida local. Segundo Nogueira (2002), o indivíduo sempre se viu ofuscado pelas exuberâncias naturais:

Hoje, após séculos de ocupação do Pantanal pelo homem, pode-se dizer que pouco ou quase nada se conhece dele, ou seja, de suas origens, hábitos, costumes, crenças, tradições, enfim, de seu modo de ser e de encarar o mundo. (NOGUEIRA, 2002, p. 30).

Faz-se necessário assinalar, em termos locais, a diferença existente entre a figura dos ribeirinhos e pantaneiros. Segundo Silva e Silva (1995), a população ribeirinha é aquela que “(...) vive à beira dos rios, com maior identificação com a água do que com a terra, e com atividade predominantemente pesqueira, apoiada pela agricultura de várzea e de terra firme”. (SILVA; SILVA, 1995, p. 10). Já o termo que caracteriza o pantaneiro representa:

[...] uma categoria social associada a grandes fazendas do Pantanal mato-grossense, ao gado numeroso e à riqueza. Mas, há que salientar que muitos dos chamados ribeirinhos, quando encontram terras disponíveis nas áreas alagáveis, são na verdade, pantaneiros, no sentido da localização geográfica e pela percepção que têm do ambiente. (SILVA; SILVA, 1995, p. 10).

Segundo Ribeiro (2014), as gentes pantaneiras são moradores, produtores do Pantanal, grupos multiculturais e de diferentes classes sociais. “São homens, mulheres e crianças envolvidos diariamente na construção, reconstrução e ressignificação da Geografia do Pantanal”. (RIBEIRO, 2014, p. 7). Isto é, um enlace de pessoas com a natureza, sem estar em equilíbrio perfeito, mas interdependentes.

Os povos que vivem no território pantaneiro adquiriram com os antecedentes, formas e técnicas para sobreviver do ambiente, utilizar dos recursos naturais, sem alterar o ciclo de renovação das espécies. Segundo Nogueira (2002), o conhecimento de vida a partir da interação com os fenômenos naturais - não tão regulares - permite que as gentes pantaneiras realizem suas próprias previsões, interpretações dinâmicas do meio, apesar de utilizarem métodos diferentes, “(...) pode-se dizer que o pantaneiro é, ao mesmo tempo, um botânico, um zoólogo, um astrônomo, um geógrafo acostumado à leitura semiótica da natureza, com a qual aprendeu a conviver, no dia-a-dia”. (NOGUEIRA, 2002, p. 31).

Estes mantêm hábitos tradicionais, mas também passaram por transformações importantes ao longo das décadas. A construção de estradas, a chegada das antenas parabólicas e energia elétrica, foram alguns dos serviços que receberam as populações locais por meio das aspirações do mercado de turismo. As gentes pantaneiras passaram a receber mais turistas – fato positivo para a economia local –, mas a exploração do ambiente e da mão de obra como produto do capital, também se intensificou. Para Ribeiro e Moretti (2014), a partir da década de 1970, por meio do processo conhecido como globalização, as práticas sociais das gentes pantaneiras foram moldadas à ordem econômica social vigente, a serviço do capital, “sob pena de ficarem à parte do processo de transformação”:

Para manter o Pantanal em sintonia com o mundo global, com a ciência e a tecnologia, foi necessária a implantação de novas formas estruturais, tais como: a construção da ponte sobre o rio Paraguai, a construção de pousadas com acesso à internet, a instalação da Base de Estudos do Pantanal da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, a expansão da rede de energia elétrica às margens da Estrada-parque, a instalação de torres para telefonia celular rural e antenas parabólicas, a adaptação dos veículos para o turismo, a modernização dos caminhões boiadeiros, a alteração na estrutura fundiária, entre outros (RIBEIRO; MORETTI, 2014, p. 98).

A modernização do Pantanal, impulsionada pelo processo de globalização, trouxe como consequência a exploração da natureza pelo mercado turístico, a extensiva pecuária e um reordenamento do modo de vida das gentes pantaneiras, devido à urbanização das relações sociais e a própria dependência do turismo na região, principalmente o de pesca, para os quais pescadores e pescadoras vendem o pescado e as iscas-vivas. As tradições e costumes, e até mesmo toda a bagagem de conhecimento que possuem as gentes do Pantanal sobre o meio ambiente, existem hoje alinhadas com novos hábitos no trabalho e lazer, em razão dos

processos de modernização supracitados, ainda que não seja uma condição total na região. Muitas famílias ribeirinhas, por exemplo, ainda não têm acesso à energia elétrica, água potável e outros bens básicos que são de direito da população.

Neste contexto mais atual, com referências e relações históricas aqui colocadas, é que se propõe uma discussão teórica e, por fim, uma análise semiótica, acerca da representação da realidade das gentes pantaneiras pelo documentário brasileiro.

## SEMIÓTICA E DOCUMENTÁRIO

## 6 A essência do conhecimento: Apontamentos pré-metafísicos

Segundo Japiassú e Marcondes (2001), a palavra **conhecimento** eflui do verbo **apreender** (do latim. *cognoscere*) e denota uma ação da vida psíquica que, em efeito, torna um objeto existente aos sentidos ou à inteligência (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001). Nas palavras do filósofo alemão Johannes Hessen (1889-1971), “o conhecimento representa uma relação entre um sujeito e um objecto”. (HESSEN, 1980, p. 87). Logo, desde uma perspectiva realista, a teoria do conhecimento é uma disciplina filosófica que investiga as contrariedades que ocorrem pelas relações entre um sujeito cognoscente e um objeto conhecido.

Desse modo, o principal dilema, teórico, do **conhecimento** é a respectiva **relação** que consiste entre o **sujeito** e o **objeto**, enquanto ação determinante do saber<sup>40</sup> humano. A priori, considera-se que o conhecimento sucede à consciência como uma determinação do sujeito pelo objeto. No entanto, esta concepção torna-se inversamente possível quando a lógica<sup>41</sup> do processo de inteligibilidade é indagada. Nesse intuito, se faz relevante o questionamento de Hessen (1999) ao sugerir: “não deveríamos, pelo contrário, falar do conhecimento como uma determinação do objeto pelo sujeito?” (HESSEN, 1999, p. 69).

É, na essência do conhecimento, que se encontram as concepções necessárias para esclarecer o *logos*<sup>42</sup> da relação - entre um sujeito e um objeto. Então, pode-se argumentar sobre a essência do conhecimento a partir de dois pressupostos filosóficos. O primeiro, quando não se estabelece o aspecto

---

<sup>40</sup> Segundo o filósofo italiano Nicola Abbagnano (1901-1990), **saber** é um substantivo verbal usado, principalmente, para atribuir dois significados. Primeiro, como conhecimento geral, que neste caso designa “(...) qualquer técnica considerada capaz de fornecer informações sobre um objeto; um conjunto de tais técnicas; ou o conjunto mais ou menos organizado de seus resultados”. Segundo, e considerado para esta pesquisa, como **ciência**, “(...) ou seja, como conhecimento cuja verdade é de certo modo garantida (...)”. (ABBAGNANO, 2007, p. 865).

<sup>41</sup> Em sentido amplo, a **lógica** é “(...) o estudo da estrutura e dos princípios relativos à \*argumentação válida, sobretudo da \*inferência dedutiva e dos métodos de prova e demonstração”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 120).

<sup>42</sup> Para o filósofo brasileiro Mário Ferreira dos Santos (1907-1968), **logos** é um termo grego (*logos*) de inúmeras acepções que, em sua origem, significa “(...) o que é captado pela mente, mentado (...). A razão ontológica, ou seja, a mais íntima significação de logos, a estrutura íntima ideal desse termo, é a razão”. (SANTOS, 1963, p. 901).

ontológico<sup>43</sup> do sujeito e nem do objeto. O segundo, pelo contrário, é quando se considera o caráter ontológico do objeto na relação de conhecimento.

Assim, cada vez que o aspecto ontológico não é estabelecido na relação de conhecimento, estamos diante de uma solução pré-metafísica<sup>44</sup>. Concepção filosófica que pode ser favorável tanto ao sujeito, quanto ao objeto, sendo, respectivamente, categorizada pelas posições de **subjetivismo** e **objetivismo**.

O objetivismo é a concepção (pré-metafísica) que considera o objeto elemento decisivo na relação de conhecimento. Nesse caso, o objeto determina o sujeito. Segundo Hessen (1999), “isso pressupõe que o objeto se coloque diante da consciência cognoscente como algo pronto, em si mesmo determinado”. (HESSEN, 1999, p. 70). Portanto, este pensamento considera que na relação de conhecimento os objetos apresentam uma estrutura definida, que será, de certo modo, incorporada e reestruturada pela consciência cognoscente.

Platão foi o primeiro que defendeu o objectivismo [...] A sua teoria das ideias é a primeira formulação clássica da ideia fundamental do objectivismo. As ideias são, segundo Platão, realidades objectivas. Formam uma ordem substantiva, um reino objectivo. O mundo sensível tem em frente o supra-sensível. E assim como descobrimos os objectos do primeiro na intuição sensível, na percepção, descobrimos os objectos do segundo numa intuição não sensível: a intuição das ideias. (HESSEN, 1980, p. 89).

Logo, o objetivismo se fundamenta no pensamento platônico das ideias, ao considerar que o centro do conhecimento reside nos objetos e, assim, pressupõe a existência de um mundo não sensível, o reino das ideias, condição que rege as relações cognoscentes. No entanto, o subjetivismo, em detrimento ao objeto, sugere que a essência do conhecimento humano está no sujeito<sup>45</sup>. De acordo com Hessen

<sup>43</sup> Segundo Japiassú e Marcondes (2001), o termo **ontologia** aparece, por vezes, como sinônimo de metafísica: "Os seres, tanto espirituais quanto materiais, têm propriedades gerais como a existência, a possibilidade, a duração; o exame dessas propriedades forma esse ramo da filosofia que chamamos de ontologia, ou ciência do ser ou metafísica geral" (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751 apud JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 143).

<sup>44</sup> A expressão **metafísica** tem sua origem através do filósofo grego Andrônico de Rodes, principal organizador da obra aristotélica, por volta do ano 50 a.C. Na ocasião, Rodes intitulou de **ta metá ta physiká** (τα μετά τα φυσικᾶ) um conjunto de textos que, segundo Japiassú e Marcondes (2001), "(...) se seguiam ao trabalho da física, significando literalmente "após a física", e passando a significar depois, devido a sua temática, "aquilo que está além da física, que transcende". (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 129).

<sup>45</sup> Na filosofia, **sujeito** (do latim. *Subjectum, Suppositum*) é um termo no qual se denota dois significados fundamentais. De acordo com Abbagnano (1901-1990), a primeira interpretação de **sujeito** se refere a "(...) aquilo de que se fala ou a que se atribuem qualidades ou determinações (...)". A segunda interpretação, na qual se considera para esta pesquisa, indica "(...) o eu, o espírito ou a

(1980), a concepção subjetiva “(...) coloca o mundo das ideias, o conjunto dos princípios do conhecimento, no sujeito”. (HESSEN, 1980, p. 91).

No subjetivismo, o sujeito apresenta-se para o mundo como ponto no qual se origina a verdade do conhecimento humano que, por assim dizer, está suspensa. Neste sentido, a concepção subjetiva compreende um sujeito superior, que transcende e não pretende, necessariamente, significar o sujeito concreto, individual, pensante. A filosofia cristã de Agostinho de Hipona (354-430 d.C.), conhecido popularmente por Santo Agostinho, representa essencialmente a influência de posição subjetiva da pré-metafísica, quando o conhecimento não corresponde mais ao confronto de um mundo objetivo.

[...] seguindo o precedente de Plotino, colocou o mundo flutuante das ideias platônicas no Espírito divino, fazendo das essências ideais, existentes por si, conteúdos lógicos da razão divina, pensamento de Deus. Desde então a verdade já não está fundada num reino de realidades supra-sensíveis, num mundo espiritual objetivo, mas numa consciência, num sujeito. (HESSEN, 1980, p. 91).

Isto posto, entende-se que pré-metafísica é a parte da filosofia do conhecimento responsável pela essência das relações, entre um sujeito e um objeto, onde o aspecto ontológico não é estabelecido. No entanto, quando o aspecto ontológico é estabelecido no objeto, compreendemos a relação em caráter metafísico. Neste caso, considera-se na relação de conhecimento duas soluções metafísicas. A primeira, é a posição do **idealismo**, onde se admite que todos os objetos de mundo contêm um ser ideal, no pensamento. A segunda, é a posição do **realismo**, onde se reconhece que, além dos objetos ideais, existem objetos reais, independentes do pensamento humano. Estas soluções, apresentam posições distintas sobre o objeto nas relações de conhecimento. Logo, o esclarecimento de tais concepções metafísicas é fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

### 6.1 Concepções ontológicas sobre o conhecimento: O realismo metafísico

A priori, o realismo é a posição epistemológica<sup>46</sup> do conhecimento que afirma a realidade<sup>47</sup>, a existência das coisas reais, independentes da consciência. Segundo

---

consciência, como princípio determinante do mundo do conhecimento ou da ação, ou ao menos como capacidade de iniciativa em tal mundo”. (ABBAGNANO, 2007, p. 929).

<sup>46</sup> Na filosofia, **epistemologia** (do grego. *episteme*) é a disciplina que toma as ciências como objeto de investigação. O conceito de epistemologia “(...) serve para designar, seja uma teoria geral do conhecimento (de natureza filosófica), seja estudos mais restritos concernentes à gênese e à estruturação das ciências”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 63).

Hessen (1980), a concepção realista assume diversas particularidades, modalidades que se diferem e cabem para delimitar a complexidade das relações de conhecimento entre um sujeito e um objeto. Logo, considera-se pertinente situar as três principais categorias que compreendem o realismo.

A primeira modalidade é o realismo *ingênuo*. De acordo com Hessen (1980), “este realismo não se acha ainda influenciado por nenhuma reflexão crítica acerca do conhecimento. O problema do sujeito e do *objecto* ainda não existe para ele” (HESSEN, 1980, p. 93). Assim, o realismo ingênuo não é capaz de distinguir a percepção<sup>48</sup>, um conteúdo da consciência, de um objeto percebido. Portanto, a concepção ingênua do realismo identifica os conteúdos de consciência tal como os conteúdos de objeto e, desse modo, atribui aos objetos todas as qualidades que estão incluídas na consciência.

As coisas são, para ele, exatamente como as percebemos. As cores que vemos nas coisas estão-lhes afixadas como qualidades objetivas. O mesmo vale para seu gosto e seu odor, sua dureza ou maciez, etc. Todas essas propriedades convêm às coisas objetivamente e independentemente da consciência que as percebe. (HESSEN, 1999, p. 74).

A segunda modalidade é o realismo *natural*. Esta concepção realista já não é mais ingênua, mostra-se influenciada por reflexões críticas e epistêmicas sobre um conhecimento. O realista natural, ao contrário do ingênuo, é capaz de distinguir entre os conteúdos da percepção e do objeto percebido. No entanto, “(...) sustenta que os objetos correspondem exatamente aos conteúdos perceptivos”. (HESSEN, 1999, p. 74). Isto sugere que, o conhecimento verdadeiro encontra-se na qualidade das coisas, nas propriedades dos objetos, em uma consciência natural e não apenas na consciência humana.

A terceira modalidade é o realismo *crítico*. Esta concepção é denominada de “crítica”, porque funda-se em reflexões críticas a opinião que elucida o conhecimento. Logo, o realismo crítico sugere que o conhecimento verdadeiro não está, propriamente, no conteúdo das coisas, pois acredita que, nem todas as

---

<sup>47</sup> Segundo Abbagnano (1901-1990), o termo **realidade** é adjetivo da palavra **real** (latim *Realis*), que se refere à existência verdadeira, e não imaginária das coisas. 1. “(...) indica o modo de ser das coisas existentes fora da mente humana ou independentemente dela. (...) é a definição da coisa e não do seu nome. 2. Aquilo que existe de fato ou atualmente”. (ABBAGNANO, 2007, p. 831).

<sup>48</sup> Segundo Japiassú e Marcondes (2001), **percepção** (do latim. *perceptio*) é o “(...) ato de perceber, ação de formar mentalmente representações sobre objetos externos a partir dos dados sensoriais”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 149).

qualidades apreendidas pela consciência humana advenham dos objetos. Assim, a concepção crítica considera que o conhecimento verdadeiro existe apenas em nossas consciências, de modo que o conteúdo das coisas é apercebido através de um único sentido, como os sons, as cores, sabores e odores. Segundo Hessen (1980), “estas qualidades surgem quando determinados estímulos externos *actuam* sobre os nossos órgãos dos sentidos” (HESSEN, 1980, p. 94). Por fim, as propriedades captadas de um único sentido, representam algumas reações de nossa consciência, que dependem, naturalmente, da organização mental destes conteúdos para atribuir um caráter subjetivo nas coisas.

É claro que certos elementos causais e objetivos devem ser pressupostos nas coisas para o surgimento dessas qualidades. Se o sangue parece vermelho para mim, se o açúcar parece doce, isso deve estar fundamentado nas características desses objetos. (HESSEN, 1999, p. 75).

Estas três modalidades de realismo encontram-se já na filosofia antiga<sup>49</sup>. A posição ingênua, de modo geral, caracterizou o primeiro período do pensamento grego, pré-socrático (VII-V a.C.), pela investigação acerca da *phýsis*<sup>50</sup>, o início de um modo de se argumentar e expor as ideias. A concepção crítica, surge somente no período socrático (V-IV a.C.), a partir do pensamento do filósofo grego Demócrito de Abdera (460-370 a.C.), que acreditava na existência de átomos com propriedades quantitativas, responsáveis por determinar as ações dos nossos sentidos. No entanto, a ideia crítica de Demócrito não conseguiu se impor durante o período socrático da filosofia grega, caracterizado, principalmente, pela investigação do homem, enquanto suas atividades políticas, suas técnicas e sua ética. Isto também se deve à grande influência do pensamento de Aristóteles (384-233 a.C.), que ao contrário de Demócrito, defendia uma posição natural do realismo.

Para Aristóteles, o conhecimento encontrava-se nas coisas, em qualidades percebidas pelo ser que efluíam independente da consciência humana. O realismo

<sup>49</sup> **Filosofia antiga** é o termo usado para designar o período entre o surgimento da filosofia ocidental (séc VI a.C.) e a queda do Império Romano (476 d.C.). A etimologia do termo filosofia (φιλοσοφία) surge a partir da composição de duas palavras do dialeto grego: *philos* (φίλος), que significa amizade, amor fraterno e respeito entre os iguais; e, *sofía* (σοφία), que significa sabedoria ou saber. Logo, a palavra filosofia denota como significado o amor pela sabedoria. De modo geral, é a disciplina responsável pelo estudo das questões gerais e fundamentais relacionadas à natureza da existência humana, do conhecimento, da verdade, da mente, dos valores morais, estéticos, da linguagem, tal como do universo em sua totalidade.

<sup>50</sup> O termo *phýsis*, (do grego. Φύσις) indica natureza, no sentido primordial da evolução - os primeiros seres a surgirem no começo dos tempos. Na filosofia, é um substantivo que denota a natureza enquanto fonte de progresso e evolução.

aristotélico, predominou até meados da Idade Moderna ocidental (1453-1789 d.C.), quando o pensamento crítico, ressurgiu as luzes das ciências da natureza, conjunto de disciplinas (física, química, biologia, matemática, astronomia, etc.) que investiga a natureza e os seus fenômenos. A partir do século XVI, foram diversas as pesquisas que se apoiaram em concepções críticas do realismo para conceituar sobre o conhecimento, como os pensamentos do italiano Galileu Galilei (1564-1642), do francês René Descartes (1596-1650), do inglês Thomas Hobbes (1588-1679) entre outros.

De acordo com Hessen (1980), a tese do filósofo inglês John Locke (1632-1704) foi a que mais se difundiu, por assim dizer, entre as concepções desta retomada do pensamento crítico ocidental. Para Locke, o conhecimento verdadeiro situava-se nas qualidades **primárias** e **secundárias** das coisas, aspectos que designavam e, permitiam distinguir o caráter - objetivo e subjetivo - dos conteúdos percebidos pela consciência humana. De maneira geral, estas são qualidades sensíveis, onde se considera como **primárias** aquelas apreendidas por mais de um sentido, como por exemplo, as formas, os tamanhos, os números, o movimento, o espaço. Logo, as qualidades primeiras apresentam um caráter objetivo para determinação das coisas. As qualidades **secundárias**, pelo contrário, são aquelas apreendidas somente por um único sentido como, por exemplo, os sons, cores, sabores, odores etc. Por sua vez, as qualidades segundas possuem caráter subjetivo e, assim, existem apenas em nossas consciências, ainda que, para explicar a origem de determinadas qualidades, seja necessário considerar a existência de certos elementos objetivos, o correlato nas coisas.

A partir do século XVII, o realismo crítico foi a posição do conhecimento que predominou sobre o pensamento moderno ocidental, que já assentado às luzes das ciências da natureza, desenvolveu-se, principalmente, diante das investigações de caráter subjetivo, em especial nos saberes da **física**, **fisiologia** e **psicologia**. Respectivamente, estas três disciplinas foram, dentre outras, as principais responsáveis por fundamentar e, sistematizar concepções acerca do aprendizado humano deste período, centradas nas relações que envolvem as qualidades sensíveis secundárias do ser.

Desta conjuntura, o realismo crítico se restabeleceu como doutrina central dos processos de conhecimento. Na física, pela concepção que compreende o mundo

enquanto um conjunto de substâncias puramente quantitativas. Logo, no mundo físico, todo conteúdo qualitativo, percebido pela consciência humana, é tido como inexistente, pois considera-se verossímil apenas o aspecto da matéria. Assim, todo conhecimento qualitativo secundário é expulso do mundo físico, tem sua identidade negada e, conseqüentemente, o seu direito de existir. Porém, o físico não se limita, simplesmente, a eliminar todo conteúdo subjetivo do mundo. Segundo Hessen (1999), ainda que as qualidades secundárias se manifestem apenas na consciência humana, o físico as considera como determinações provocadas por processos reais, objetivos.

Vibrações do éter<sup>51</sup>, por exemplo, constituem o estímulo para a ocorrência das sensações de cor e de claridade. Assim, a física moderna considera as qualidades sensíveis secundárias como reações da consciência a estímulos determinados. Esses estímulos não são as próprias coisas, mas influências causais das coisas sobre os órgãos sensíveis. (HESSEN, 1999, p. 76).

A fisiologia, suscitou ao realismo crítico novas razões - para investigação que rege as relações de aprendizado, considerando, principalmente, os fatores (mecânicos, físicos e bioquímicos) responsáveis pelo funcionamento do organismo humano. Em efeito, a abordagem fisiológica sugere que o ser humano não compreende de imediato as qualidades do conhecimento, as ações das coisas sobre seus órgãos de sentido. A priori, o simples fato de estímulos atingirem os órgãos sensíveis, não significa que já sejam indicativos verdadeiros, conscientes. Para tanto, a fisiologia propõe que um determinado conteúdo, tornar-se-á ciente da consciência humana, quando, finalmente, os respectivos nervos sensitivos forem alcançados. Em síntese, para auferir-se do verdadeiro conhecimento, os estímulos (conteúdos) devem atravessar primeiro todos os órgãos dos sentidos, incluindo a pele humana, para, então, finalmente chegar aos nervos transmissores. Logo, os nervos comunicam ao cérebro as devidas sensações, o verdadeiro conteúdo.

Por fim, a psicologia, ciência dedicada aos processos mentais ou comportamentais dos seres humanos, também proporcionou ao realismo crítico importantes argumentos de análise. Esta ciência, considera que no processo de conhecimento, as sensações (estímulos) não constituem, por si só, o verdadeiro

---

<sup>51</sup> No início do século XX ainda se utilizava o conceito de éter para referir-se a uma espécie de matéria fundamental que constituiria o universo, permitindo compreender-se como era possível a transferência de energia luminosa nos espaços vazios. Ainda não estava difundido o conhecimento sobre a propagação das ondas eletromagnéticas no vácuo.

conteúdo percebido. Isto sugere que há determinados elementos na percepção humana que não podem ser considerados, simplesmente, como reações a estímulos objetivos, mas como adições da própria consciência perceptiva. Na análise psicológica, certas características de um objeto percebido são estabelecidas ou definidas a partir do conceito de juízo particular. A título de esclarecimento, se faz pertinente o exemplo de Hessen (1999), quando menciona um pedaço de giz (gesso), “(...) não tenho simplesmente a sensação de brancura (...) de um peso e de uma lisura (...), mas dou ao objeto giz uma determinada forma e extensão e aplico a ele, além disso, determinados conceitos, como o de objeto e o de propriedade”. (HESSEN, 1999, p. 77). Na psicologia, o conhecimento verdadeiro - conteúdo perceptivo ao ser humano - não se limita apenas a estímulos objetivos, pelo contrário, para obtê-lo, considera-se a ação/desempenho de elementos adicionais, *adminículos*<sup>52</sup> da própria consciência.

A priori, tais foram as principais razões do conhecimento moderno (física, fisiologia e psicologia) no qual o realismo crítico se restabeleceu conceitualmente, a partir do século XVII, como pensamento evolucionário, contrário às posições do realismo ingênuo e do realismo natural. No entanto, os argumentos críticos não possuem caráter absoluto, de modo que se desqualifique as demais proposições realistas, já mencionadas. Logo, o pensamento crítico faz parecer inverossímil a concepção do realismo ingênuo e natural, mas não impossível. Embora tenham abordagens específicas sobre o conhecimento, as posições realistas, situadas neste trabalho, compactuam em suas teses um pressuposto em comum: há objetos independentes da consciência.

Assim, mesmo o realismo crítico valendo-se (apenas) sobre as qualidades secundárias do conhecimento, esta premissa não é suficiente para sustentar a totalidade deste pensamento. Sem maiores pretensões, se faz pertinente citar, dentre outros, três principais argumentos que apontam para a existência das qualidades primárias na tese fundamental da concepção crítica. Para Hessen (1980), em primeiro lugar, o realismo crítico estabelece uma diferença fundamental entre as percepções e as representações. Basicamente, entende-se que as **percepções** tratam dos objetos que podem ser percebidos por vários sujeitos,

---

<sup>52</sup> O termo *adminículo* (do latim. *adminiculu*), é um substantivo masculino que denota subsídio; Segundo o dicionário da língua portuguesa Priberam (2011), “o que contribui para ajudar, amparar, etc.” ou “(...) [jurídico, jurisprudência] que contribui para fazer provas.” (PRIBERAM, 2011, p. 2670).

enquanto as **representações**<sup>53</sup> são conteúdos perceptíveis apenas por um único sujeito, o que as possui.

Se mostro a pena que está em minha mão a uma outra pessoa, a pena será percebida por uma multiplicidade de sujeitos; quando, pelo contrário, recordo-me de uma paisagem que já vi, ou quando a represento na fantasia, o conteúdo dessa representação só está aí para mim. [...] Essa *interindividualidade* dos objetos de percepção só pode ser explicada, segundo a visão do realismo crítico, pela suposição de que haja objetos reais que atuam sobre diferentes sujeitos e provocam neles as percepções”. (HESSEN, 1999, p. 78-79).

Em segundo, é a **independência das percepções** relativamente à vontade. Para o realismo crítico, é determinada a possibilidade de evocar, modificar e fazer desaparecer à vontade o conteúdo das **representações**, aspecto que não se aplica sobre os objetos da **percepção**. Esta independência do pensamento crítico, corrobora o fato de que as percepções são causadas por objetos que existem, de fato, na realidade, independentemente do sujeito perceptivo. Em terceiro, é a **independência dos objetos da percepção**, relativamente às nossas percepções, ou seja, os objetos da percepção continuam a existir, “(...) mesmo quando subtraímos nossos sentidos à sua influência e, em consequência, deixamos de percebê-los”. (HESSEN, 1999, p. 79).

Pode-se notar que, embora o realismo crítico assegure uma posição da realidade por meio de razões cientificamente racionais, é na percepção do ser humano que auferimos evidências da existência dos objetos na realidade, possuidores de um ser real, além dos nossos sentidos e pensamentos. Além disso, a partir do século XX, surgem diversos estudos que retomam a essência do realismo natural, como por exemplo a filosofia tomista do padre luxemburguês Joseph August Gredt (1863-1940), em especial a obra intitulada “Nosso Mundo Exterior” (do

---

<sup>53</sup> Para conceituar sobre as posições do realismo (ingênuo, natural e crítico), o filósofo alemão Johannes Hessen (1926), utiliza o termo **representação** (do latim. *Repraesentatio*) no sentido epistemológico do conhecimento - a compreender as relações entre um sujeito e um objeto real, considerando, principalmente, as particularidades que fundamentam as concepções do realismo crítico. Logo, é pertinente situar, que o termo **representação** denota sentido mais complexo, quando utilizado na **semiótica**. Segundo Abbagnano (2007), representação indica uma imagem, uma ideia, ou ambas as coisas. “O uso desse termo foi sugerido aos escolásticos pelo conceito de conhecimento como “semelhança” do objeto. “Representar algo” – dizia S. Tomás de Aquino – “significa conter a semelhança da coisa (...)”. (ABBAGNANO, 2007, p. 853). Para o filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), “uma representação é aquele caráter de uma coisa em virtude da qual, para a produção de um certo efeito mental, ela pode se colocar no lugar de uma outra coisa”. (C.S. PEIRCE, CP 1.564). Assim, na semiótica peirceana, representação teria por função um **signo**, “(...) uma coisa, **A**, que DENOTA um objeto, **B**, para um interpretante, **C**.” (C.S. PEIRCE, CP 1.346).

alemão, ***Unsere Außenwelt***), que se funda em conhecimentos da fisiologia e da psicologia moderna ao serviço da teologia. A metafísica do filósofo espanhol Xavier Zubiri (1898-1984), categorizada por um realismo fenomenológico, de possibilidades emergentes à intelecção, que na intuição humana a realidade pode ser captada como de fato é. Também, o físico/filósofo argentino Mário Augusto Bunge, defensor do realismo científico, de aspecto ontológico, epistemológico e ético, descreve em suas obras a veracidade dos elementos (observáveis e inobserváveis) e dos fenômenos que ocorrem no universo, independentes há nossa capacidade perceptiva.

Dentre as diferentes posições de realismo, brevemente apresentadas ao longo deste capítulo, pôde-se concluir que todas detêm a mesma tese: há objetos reais, além da consciência humana. No entanto, considera-se pertinente para os desdobramentos desta pesquisa, assumir à posição do realismo natural, que será melhor desenvolvida a partir do pensamento metafísico de Aristóteles (384-322 a.C.), no decorrer do texto. Ademais, para uma compreensão geral dos horizontes do conhecimento, é fundamental estabelecer - sem maiores pretensões - a posição do **idealismo**, antítese do realismo.

## **6.2 Concepções ontológicas sobre o conhecimento: O idealismo metafísico**

No sentido geral, o termo idealismo (do latim. *tardio idealis*) denota engajamento, compromisso com um ideal, sem visar sua concretização imediata. Surge na linguagem filosófica em meados do século XVII, e mesmo utilizada em diferentes correntes de pensamento ao longo da história, tem em comum a interpretação da realidade em termos de um mundo interior, subjetivo ou espiritual, referência principal à doutrina platônica das ideias. Logo, cabe a esta pesquisa, distinguir, principalmente, entre idealismo no sentido **metafísico** e idealismo no sentido **epistemológico** do conhecimento.

O idealismo metafísico, é a convicção da realidade fundada em forças espirituais, potências ideias. Segundo Abbagnano (2007), está concepção "(...) no sentido de ser uma hipótese acerca da natureza da realidade (que consiste em afirmar o caráter espiritual da própria realidade) não teve longa vida". (ABBAGNANO, 2007, p. 523). Por isso, considera-se coerente a esta pesquisa, elucidar, especialmente, o **idealismo** no sentido **epistemológico** do conhecimento,

com objetivo de situar o arcabouço de ideias contrárias às teses realistas, já mencionadas.

A priori, o idealismo epistemológico funda-se na concepção de que: não há coisas reais, independentes da consciência. Assim, negado à existência das coisas reais, restam nas relações de conhecimento duas categorias de objetos, os de **consciência** (sentimento, representações) e os **ideais** (lógica e a matemática). Desse modo, o idealismo epistemológico considera como objetos reais, exclusivamente, os objetos existentes na **consciência** humana ou os objetos tidos como **ideias** ao pensamento. Dessa categorização de objetos, resultam, respectivamente, duas posições de idealismo: o **subjetivo** e **objetivo**. É importante salientar, antes de adentrarmos aos devidos conceitos, que estas divisões ocorrem no sentido epistemológico do idealismo.

A começar, o idealismo **subjetivo** (ou psicológico) considera que toda a realidade está contida na **consciência do sujeito individual**, a única coisa real. Logo, os objetos são apenas conteúdo da consciência humana, qualidades a serem percebidas pelo sujeito. Assim que, estes conteúdos se tornam despercebidos, deixam de ser percebidos pelo sujeito, espontaneamente, também deixam de existir na consciência.

Por conseguinte, o idealismo **objetivo** (ou lógico) entende que a realidade advém da **consciência objetiva da ciência**, ou seja, uma consciência ideal que se manifesta no sujeito tal como o pensamento científico. Logo, o conteúdo percebido por essa consciência é cumulativo - a soma de pensamentos humanos, que se desenvolvem de forma lógica para estabelecer um sistema de juízos. O idealista objetivo, compreende a realidade no aspecto lógico, de coisas intelectuais, onde é capaz de distinguir entre as qualidades percebidas da própria percepção e, assim, construir o conteúdo no pensamento. Com intuito de elucidar as diferenças (fundamentais) entre estas concepções, se faz apropriado destacar, novamente, o exemplo do pedaço giz, utilizado por Hessen (1999):

Para o realista, o giz existe exteriormente à minha consciência e independente dela. Para o idealista subjetivo, o giz existe apenas em minha consciência. Todo o seu ser consiste em ser percebido por mim. Para o idealista lógico, o giz não está nem em mim nem fora de mim; ele não está disponível de antemão, mas deve ser construído. Isso acontece por meio de meu pensamento. Na medida em que formo o conceito giz, meu pensamento constrói o objeto giz. Para o idealista lógico, portanto, o giz não é nem uma coisa real, nem um conteúdo de consciência, mas um conceito. (HESSEN, 1999, p. 83).

Por fim, a concepção idealista, brevemente delineada no decorrer deste tópico, se apresenta, principalmente, em duas categorias, o idealismo subjetivo e o idealismo objetivo. E, embora detenham características próprias, ainda pactuam de um fundamento em comum: os objetos do conhecimento não são reais, mas sim ideais. Portanto, se fez pertinente situar as ideias elementares do idealismo, afim de ressaltar a posição realista, adequada para alcançar os propósitos desta pesquisa.

### 6.3 A filosofia primeira de Aristóteles

Aristóteles<sup>54</sup>, foi um filósofo grego que desenvolveu sua sapiência em várias áreas do conhecimento, como a física, a lógica, a retórica, a ética e a biologia. Entre outras, designava de **filosofia primeira** (πρώτη φιλοσοφία), também como **Teologia** (θεολογία), a disciplina mais elevada de todas, ciência dedicada as realidades que estão acima das físicas, as transfísicas. Esta, seria denominada pela posteridade de **metafísica**, a “(...) tentativa filosófica do pensamento humano de superar o mundo empírico e alcançar um universo metaempírico” (REALE, 2012, p. 53), o conhecimento além do físico.

Nesta concepção, a metafísica é uma parte da filosofia que compreende e fundamenta todos os saberes particulares. Esta, capta na essência (**ser**) de todas as coisas<sup>55</sup> uma estrutura ordenada de significado. Logo, é no **ser** (essência) do respectivo objeto que se obtém o conhecimento da realidade. Para tanto, a metafísica aristotélica<sup>56</sup> se apoia no conceito filosófico de “se tornar” de Heráclito de

<sup>54</sup> Nasceu no ano de 384 a.C., em Estagira, antiga cidade da Macedônia situada hoje na Grécia, na região da Calcídica, no golfo do rio Estrimão (BINI, 2012).

<sup>55</sup> Segundo Japiassú e Marcondes (2001), a palavra **coisa** deriva do latim **causa**, sendo “(...) tudo aquilo que possui uma existência individual e concreta. Sinônimo de objeto, portanto realidade objetiva, isto é, independente da representação. Nesse sentido, a coisa se opõe à ideia”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 38).

<sup>56</sup> Termo utilizado nesta pesquisa para referenciar a **filosofia primeira** de Aristóteles, concepção que se origina do compilado de catorze livros, obra aristotélica denominada de Metafísica.

Éfeso (535-475 a.C.), o **de-*vir***<sup>57</sup>. Este pensamento, considera a inexistência de algo permanente no mundo, sendo as **transformações** (movimentos) o aspecto que conduz o fluxo das coisas, onde “(...) nada é, tudo flui, o devir universal é a lei do universo (...)”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 53). Assim, Aristóteles considerava real a concepção do **de-*vir***, onde conferiu que a essência das coisas (**ser**) está na **quantidade de movimentos** que cada uma delas possui, condição que as diferem e, portanto, a ocorrência que tornava possível extrair o conhecimento verdadeiro do mundo material (sensível).

De acordo com o filósofo italiano Giovanni Reale (2012), a ideia aristotélica do **ser(es)** não se limita a um gênero, ou ainda, a uma espécie. É, portanto, um conceito que compreende o **conhecimento** sobre as coisas (do mundo) de modo mais amplo, natural e espontâneo, pois “(...) exprime significados diversos, mas que têm relação precisa com um princípio idêntico ou uma realidade idêntica (...)”. (REALE, 2012, p. 57). Particularmente, todas as coisas/objetos manifestam diferentes sentidos do **ser**, estes implicam-se, ao mesmo tempo que estabelecem uma referência a algo considerado **uno**<sup>58</sup>, que Aristóteles denominou, especificamente, de **substância**.

Assim, como o termo *saudável* relaciona-se sempre com *saúde* [...] e como *médico* relaciona-se como arte da medicina [...] do mesmo modo *ser* é usado em diversos sentidos, mas sempre com referência a um único princípio. Com efeito, diz-se de algumas coisas que *são* porque são substâncias, outras porque são modificações da substância; outras porque constituem um processo para a substância, ou destruições, ou privações, ou qualidades da substância, ou porque são produtivas ou geradoras da substância ou de termos relativos à substância, ou ainda negações de alguns desses termos ou da substância [...]. (*Metaf.*, IV, 2, 1003 b 1, 35).

Logo, o cerne unificador dos vários sentidos do **ser** faz-se entendido como **substância**<sup>59</sup>, ou **ousía**<sup>60</sup> das coisas. Para Reale (2012), neste sentido, a

<sup>57</sup> De acordo com Japiassú e Marcondes (2001), “na filosofia aristotélico-escolástica, o **de-*vir*** nada mais é que a passagem - por geração, por destruição, por alteração, pelo aumento ou pelo movimento local - da potência ao ato”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 53).

<sup>58</sup> Na filosofia, o termo **uno** indica totalidade, cujas partes não se podem separar, sendo a divisão responsável pela perda da sua essência. E, segundo o filósofo brasileiro Mário Ferreira dos Santos (1907-1968), **uno** “é o adjetivo de um; o que é só na sua espécie; o único, singular, individual. Na teologia cristã, diz-se que Deus é uno porque é um só em três pessoas distintas; ou melhor, três pessoas distintas de um só Deus”. (SANTOS, 1963, p. 1385).

<sup>59</sup> Segundo Japiassú e Marcondes (2001), o termo substância deriva do latim *substantia* e significa: “(...) Aquilo que é em si mesmo, a realidade de algo como suporte dos atributos, qualidades, acidentes”. E, para Aristóteles, é “(...) a categoria mais fundamental, sem a qual as outras não podem existir”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 179-180).

percepção ontológica de Aristóteles é fundamentalmente uma ousiologia, o *ser enquanto ser*. É, a substância e tudo aquilo que, de diferentes maneiras, se refere à substância, onde se “(...) exprime a própria multiplicidade dos significados do ser e a relação que os liga formalmente e que faz com que cada um deles seja ser”. (REALE, 2012, p. 57-58).

Aristóteles, para atestar a verossimilhança do conhecimento oriundo do mundo material, na essência das próprias coisas, desenvolveu categorias de significados que fundamentam o sentido do **ser**. Primeiro, considerava que todas as coisas são constituídas por uma **matéria** (da qual é feita) que, em efeito, apresentam uma **forma**<sup>61</sup> ou **fórmula**. Assim, todo objeto possui uma **potência**, movimento - *de vir* - para se tornar algo diferente, novo. E, quando este **ato** de transformação ocorre, o objeto está - apenas - atualizando sua forma, sem perder sua **substância** (essência), ainda que, todas coisas possuam um **acidente**, características essencialmente particulares. Segundo, estabeleceu a partir da lógica o método científico de **indução**. Processo de raciocínio que, após observar uma quantidade suficiente de casos particulares, identifica-se nos respectivos alguma coisa em comum. Logo, é na abstração desses aspectos que se conclui um conceito geral, uma ideia sobre a verdade.

Dessa maneira, Aristóteles reconhece que o **movimento** das coisas não é uma ilusão e, a existência de sentidos do **ser** na realidade, manifesta-se a partir de um *princípio*<sup>62</sup> de **causas**. Estas causas, desenvolvem categorias de significação

---

<sup>60</sup> *Ousia* (ουσία), na pronuncia moderna: *Ussía*, é um substantivo do verbo “ser” no dialeto grego, este termo é utilizado na filosofia para indicar: substância ou essência das coisas (REALE, 2012).

<sup>61</sup> De acordo Santos (1963), o verbete **forma** (do grego. *Eîdos, idea, morphê, ousia*), na filosofia refere-se “(...) ao *pelo qual* uma coisa é o que ela é, não o *de que* uma coisa é. A resposta à pergunta *quid*, o que é a coisa, a *qüididade* da coisa, é a *forma*”. Assim, quando indagarmos: Que objeto é este que temos às mãos? Responderemos: É um livro, “(...) que assinala o *pelo qual (quo)* este objeto é o que ele é”. (SANTOS, 1963, p. 737). Nesse sentido, considera-se para a reflexão uma questão fundamental: Em que consiste a forma? A *forma* é um pensamento que se encontra já nos primeiros diálogos platônicos (*Euffron*, aproximadamente em 399 a.C.), onde se tem a origem - denotativa - dos termos *idea* e *eîdos*. De acordo com Aristóteles (384-322 a.C.), Platão (428-348 a.C.) atribuía às *formas* a mesma espécie de função que os pitagóricos emprestavam aos números - lei de proporcionalidade intrínseca das coisas, uma estrutura interior, relação que dispõem das próprias partes em proporção com as outras. No entanto, é no pensamento do filósofo grego Sócrates (470-399 a.C.), em diálogos que precedem Parmênides (530-460 a.C.), que se encontram as origens da teoria das formas. Segundo Mário Ferreira dos Santos (1907-1968), quando Sócrates pergunta: pelo que a virtude é? “(...) procura o seu logos, a sua razão, o seu eidos, a sua forma. Ele quer a estrutura ontológica do conceito, não as coisas que manifestam dele participar, não quer as coisas virtuosas, mas a virtude; não quer as coisas belas, mas a beleza (...)” (SANTOS, 1963, p. 738).

<sup>62</sup> Segundo Aristóteles, princípio significa “a parte de uma coisa a partir da qual se pode empreender o primeiro movimento”. (*Metaf.*, V, 2, 1013 a 1, 35).

análogas<sup>63</sup>, onde o **ser** evidente em cada coisa, constitui um sentido distinto daquele de cada outra coisa. Assim, todo **ser** tem sua causa **material** (do que é feito), aspecto que impede um movimento para algo que contenha uma matéria oposta; Uma causa **motora** (eficiente), que provoca, impulsiona o movimento das coisas enquanto a *potência* equivalente à *matéria* do ser suporte atualizar sua condição de *forma*; Uma causa **formal** (modelo), condição que não permite transformações destoantes, no aspecto da *forma*, entre os objetos; E, considerando o pensamento teleológico<sup>64</sup> de Aristóteles, na metafísica tudo tem uma causa **final** (finalidade), ou seja, todos os seres (coisas) possuem um propósito para a sua existência.

*Causa* significa [a] aquilo em função de cuja presença alguma coisa vem a ser, [do que são] exemplos o bronze de uma estátua e a prata de uma taça, bem como as classes [de materiais] que os contêm; [b] a *forma* ou modelo, isto é, a fórmula da essência e as classes que a contêm, por exemplo a porção 2:1 e o número em geral são as *causas* da oitava<sup>65</sup>, e as partes da fórmula; [c] aquilo de que precede o primeiro princípio da mudança (transformação) ou do repouso, por exemplo o homem que delibera é uma causa, e o pai uma *causa* do filho, e em geral aquilo que produz é a *causa* daquilo que é produzido, e aquilo que muda é a *causa* daquilo que é mudado; [d] a *finalidade*, isto é, a *causa* final, [do que é] exemplo: a finalidade de caminhar é a saúde, pois [à pergunta] “Por que alguém caminha?” respondemos “Para ter saúde” [...]. (*Metaf.*, V, 2, 1013 b 1, 25-35).

<sup>63</sup> Segundo Aulete (2008), analogia é um substantivo feminino que denota comparação, “relação ou ponto de semelhança, criado mentalmente, entre coisas ou seres diferentes (...)”. (AULETE, 2008, p. 56). Na filosofia, o termo analogia apresenta, dentre outros, dois sentidos fundamentais. De acordo com Abbagnano (2007), o **primeiro** é enquanto o sentido próprio e restrito do termo, “(...) extraído do uso matemático (equivalente a proporção) de igualdade de relações”. O segundo é enquanto “(...) extensão provável do conhecimento mediante o uso de semelhanças genéricas que se podem aduzir entre situações diversas”. (ABBAGNANO, 2007, p. 55). Nesta pesquisa, o termo **analogia** é utilizado no sentido **primeiro**, conforme empregado por Platão e Aristóteles para indicar a igualdade de relações. Para Aristóteles, as coisas em ato não são iguais entre si, mas iguais no sentido das relações, ou seja, aos termos que servem, respectivamente, de potências. (*Metaf.*, IX, 6, 1048 b 1, 31).

<sup>64</sup> Segundo Abbagnano (2007), o termo Teleologia foi criado pelo filósofo alemão Christian Wolff (1679-1754), para indicar “(...) a parte da filosofia natural que explica os fins das coisas”. (ABBAGNANO, 2007, p. 943). Nesta concepção, Japiassú e Marcondes (2001) afirmam que “(...) certos fenômenos ou certos tipos de comportamento não podem ser entendidos por apelo simplesmente a causas, mas são determinados pelos fins ou propósitos a que se destinam”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 182).

<sup>65</sup> Na teoria da música, uma oitava é o intervalo entre uma nota musical e outra com a metade ou o dobro de sua frequência. Assim, refere-se a um intervalo musical de 2/1. O nome de oitava tem a ver com a sequência das oito notas da escala maior: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó - na qual denomina-se de uma oitava. Logo, Aristóteles utiliza-se do conhecimento musical a exemplo da forma ou modelo de uma coisa, que podem ser expressos na definição da mesma. Neste sentido, relaciona que o comprimento proporcional entre duas cordas de uma lira - antigo instrumento de cordas em formas de U - é a causa de uma ser a oitava da outra. Isto é, a definição da essência e seus gêneros enquanto partes na composição de uma coisa.

Assim, as causas aristotélicas classificam-se em quatro sentidos do **ser**, contudo, “(...) uma vez que as causas são referidas com vários sentidos, conclui-se haver diversas causas (e isso não em caráter acidental) da mesma coisa”. (*Metaf.*, V, 2, 1013 b 1, 5). Portanto, as variações das causas podem ser muitas, ainda que, resumidas, sejam relativamente poucas. Segundo Reale (1931-2014), “(...) todos os significados do *ser* pressupõem o *ser* das categorias; por sua vez, o *ser* das categorias depende inteiramente do ser da primeira categoria, isto é, da substância”. (REALE, 2012, p. 61).

A título de exemplificação, do pensamento aristotélico enquanto doutrina metafísica - filosofia primeira, consideremos a substância “algodão” e suas potencialidades. No esquema abaixo, é possível compreender, de maneira breve, a concepção do *Estagirita* sobre a manifestação ontológica das coisas (*ser*) na realidade.

Tabela 1 - Exemplificação da doutrina metafísica de Aristóteles quanto a manifestação do ser.				
Ser	Causas	Sentidos	Categorias	Imanência
Algodão	Material	Semente≠Metal	Matéria	Semente↔Planta
	Motora	Semente→Tecido	Forma	Planta↔Flor
	Formal	Camisa≠Calça	Potência	Fibra↔Tecido
	Final	Vestir→Aquecer	Ato	Bolsa↔Roupa
			Substância	Semente↔Planta
			Acidente	Cor↔Tamanho

(≠) Diferente. (→) Implica<sup>66</sup>. (↔) Equivalente<sup>67</sup>.

No entanto, para se estabelecer uma estrutura imanente - às possibilidades de conhecimento, enquanto manifestação das coisas na realidade, é essencial

<sup>66</sup> Símbolo matemático que denota **implicação**. Na lógica contemporânea, este termo substituiu outros mais antigos, como *condicional* e *consequência*, permitindo generalizar esses significados. Assim, de acordo com Abbagnano (2007), o termo implicação, é aqui utilizado no sentido da “(...) composição de duas proposições por meio do conectivo *se...então*, em que a primeira se chama *antecedente* e a segunda *consequente*. (ABBAGNANO, 2007, p. 546).

<sup>67</sup> Símbolo matemático que denota **equivalência**. O mesmo que **equipolência** (latim. *Aequipollentia*), este termo indica a relação entre dois objetos que tenham o mesmo valor. Segundo Quine (1950), na lógica contemporânea a equivalência “(...) é simbolizada pelo signo = e definida, de acordo com a tradição, como coincidência de dois enunciados em seu valor de verdade”. (QUINE, 1950 apud ABBAGNANO, 2007, p. 340). Na filosofia, o termo **valor** foi introduzido no domínio da ética, utilizado de maneira generalizada para designar qualquer objeto de preferência ou de escolha, em relação a qualquer contribuição para uma vida segundo a razão, em conformidade com a natureza, digno de escolha.

acentuar o aspecto **formal** ao conceito **universal**<sup>68</sup>, à medida que se referencia “**substância**” no pensamento de Aristóteles. De modo geral, o conceito **universal** fundamenta as concepções **ontológicas e lógicas** do **eîdos**<sup>69</sup> aristotélico, quanto a busca de um princípio e uma causa da substância (*ousía*). Assim, o **eîdos** aristotélico pode denotar dois sentidos diferentes, utilizado às vezes como “forma” e às vezes como “espécie”. Logo, a **forma** manifesta o aspecto ontológico do **eîdos**; enquanto a **espécie**, o aspecto lógico - respectivamente o **eîdos** (forma) quando pensado pela mente humana. (REALE, 2012, p. 69). Nesse sentido, Aristóteles considerava que a **forma** das coisas, no aspecto ontológico, é a priori substancial. Assim, as causalidades não podem ser infinitas, pois é a matéria que qualifica a **substância** (*ousía*).

Com isso, Aristóteles elevaria a reflexão metafísica ao debate máximo, há existência de **substâncias suprassensíveis**, que em tese, muitos filósofos julgam como à ideia, pelo menos em parte, de “(...) *demonstrar a existência de Deus e entender sua natureza*”. (REALE, 2012, p. 71). Na metafísica aristotélica, os argumentos sobre a existência de substâncias suprassensíveis fundam-se no princípio do primeiro **Motor imóvel** (*Metaf.*, XII, 8), ou seja, da indagação de que: se todas as substâncias (de *ser para ser*) fossem corruptíveis, nada haveria de ser incorruptível. Para tanto, Aristóteles desenvolve reflexões acerca do **tempo** e do

---

<sup>68</sup> Na filosofia, o termo **universal** (do latim. *Universalis*), indica, dentre outros, dois principais significados. Segundo Abbagnano (2007), o primeiro, em sentido **objetivo**, “(...) em virtude do qual indica uma determinação qualquer, que pode pertencer ou ser atribuída várias coisas”. E, o segundo, em sentido **subjetivo**, “(...) em virtude do qual indica a possibilidade de um juízo (que diga respeito ao verdadeiro e ao falso, ao belo e ao feio, ao bem e ao mal, etc.) ser válido para todos os seres racionais”. (ABBAGNANO, 2007, p. 982). Para Aristóteles (384-322 a. C.), “duas descobertas podem, com justiça, ser atribuídas a Sócrates: o raciocínio indutivo e a definição universal” (*Metaf.*, XIII, 4, 1078 b, 28-29). Nesse sentido, o termo **universal** pode ser considerado em duplo aspecto, **ontológico e lógico**. No aspecto ontológico, o universal é a forma, a ideia ou a essência “(...) que pode ser partilhada por várias coisas e que confere às coisas a natureza ou o caráter que tem em comum” (ABBAGNANO, 2007, p. 982-983). No aspecto lógico, segundo Aristóteles (384-322 a. C.), o universal é “o que, por sua natureza, pode ser predicado de muitas coisas” (*De int.*, 7, 17 a 39). De acordo com Abbagnano (2007), o aspecto lógico “(...) foi quase universalmente aceita na história da filosofia. (...) sentido que os lógicos medievais atribuíram o caráter de *signo* e a função de *suposição*” (ABBAGNANO, 2007, p. 983). Ainda, é pertinente situar que o **universal ontológico**, é para Platão a forma ou **espécie**, enquanto para Aristóteles, a forma ou **substância**. Logo, considera-se para esta pesquisa, ênfase no aspecto universal ontológico aristotélico.

<sup>69</sup> Segundo Abbagnano (2007), **eîdos** é “(...) um dos termos com que Platão indicava a ideia e Aristóteles a forma, é usado na filosofia contemporânea especialmente por Husserl para indicar a essência que se torna evidente mediante a redução fenomenológica”. (ABBAGNANO, 2007, p. 308). Assim, termo o **eîdos** é aqui empregado no sentido aristotélico da palavra: FORMA. Logo, o **eîdos** aristotélico é um princípio metafísico que, “(...) em termos modernos, seria uma estrutura ontológica transcendental”. (REALE, 2012, p. 67).

**movimento**, ao considerar que estes tratam-se de aspectos correlatos (tempo enquanto determinação do movimento), logo, fenômenos incorruptíveis.

Por fim, esta pesquisa não considera necessária, embora sua relevância seja inquestionável, aprofundar-se na discussão metafísica envolto das substâncias suprassensíveis. De modo a priorizar o cerne analítico da investigação proposta neste trabalho - a representação da realidade pantaneira por documentários brasileiros - admite-se suficientes as doutrinas aristotélicas já mencionadas. A concepção metafísica, especialmente acerca das substâncias sensíveis, é dotada de razão e, demonstra sentido lógico sobre a existência verossímil das coisas (*ser*) na realidade. Logo, é possível compreender as relações indiciáticas<sup>70</sup> de mundo, a partir das manifestações do conhecimento da natureza ontológica.

Mas, para se estabelecer o caráter representativo da realidade, de modo coerente, a relacionar-se no âmbito da linguagem audiovisual, ou cinematográfica se preferir, proposto a esta pesquisa, é essencial considerar, também, os conceitos semióticos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), área do conhecimento lógico, capaz de compreender o mundo enquanto composição universal dos signos.

---

<sup>70</sup> Derivada da palavra **índice**, termo utilizado pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), para indicar a relação objetiva (não mental) entre um signo e o seu objeto. Neste sentido, a semiótica peirceana considera enquanto **índices** todos os signos naturais e também todas as manifestações físicas (C.S.PEIRCE, CP 3.361).

## 7 A semiótica de Charles Sanders Peirce: conceitos e aplicações

Charles Sanders Peirce (1839-1914), era um cientista norte-americano, que exerceu práxis teórica em diferentes áreas do conhecimento, como a matemática, a física, química, biologia, geologia, dentre tantas outras. Seu pai, Benjamin<sup>71</sup> Peirce (1809-1880), foi um renomado matemático e, professor da Universidade de *Harvard*<sup>72</sup>, por quase 50 anos, onde contribuiu, na época, para os estudos da álgebra, estatística, teoria dos números, mecânica celeste e filosofia da matemática. Assim, desde criança, Charles cresceu em um ambiente de acentuada inspiração intelectual. De acordo com Santaella (1983), a residência dos Peirce's era "(...) uma espécie de centro de reuniões para onde naturalmente convergiam os mais renomados artistas e cientistas". (SANTAELLA, 1983, p. 16).

Logo, aos 6 anos de idade, o pequeno Charles já exercia grande aptidão intelectual; aos 11 anos, escreveu uma pequena história (artigo) de Química. Por influência do pai, bacharelou-se em Física e Matemática (1859), também em Química (1863), pela Universidade de *Harvard*, onde mais tarde tornara-se investigador científico e professor de filosofia (SEBEOK; SEBEOK, 1987). Charles Sanders Peirce (1839-1914), estudou praticamente todos os tipos de ciência, sendo conhecedor de mais de dez idiomas. Desse amplo interesse nos vários campos do conhecimento é que se desenvolve a filosofia peirceana, pensamento responsável pela origem do Pragmatismo<sup>73</sup>, no final do século XIX e, principalmente, pela

---

<sup>71</sup> Benjamin Peirce (1809-1880), foi indicado como professor de matemática na Universidade de *Harvard* em 1831, dois anos após graduar-se na instituição, onde exerceu o cargo professoral até a sua morte. Benjamin, é tido como o primeiro cidadão estadunidense a obter reconhecimento mundial sobre relevância de suas pesquisas.

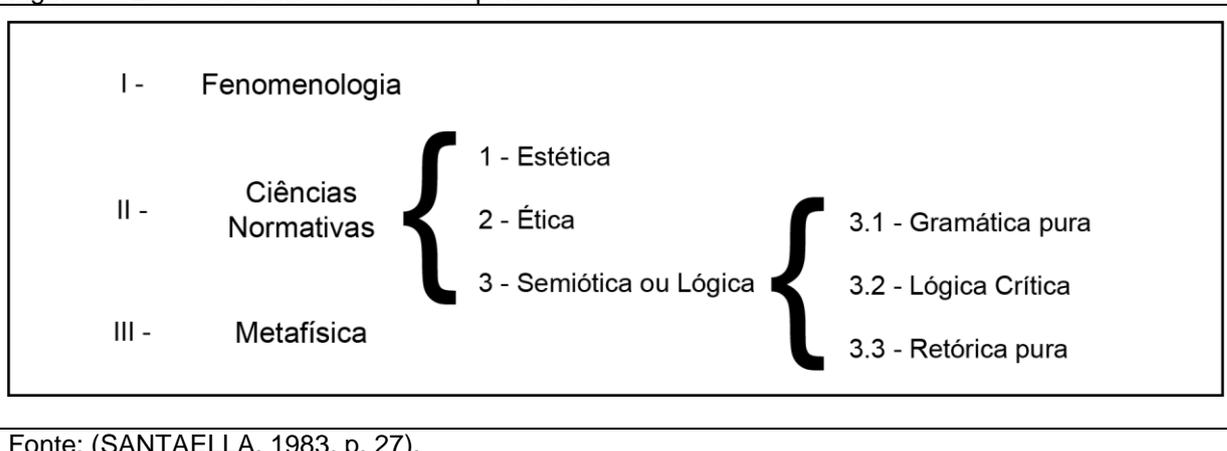
<sup>72</sup> Fundada em 1636, a Universidade de *Harvard* (*Harvard University*) é a instituição de ensino superior mais antiga dos Estados Unidos. Localizada na cidade de *Cambridge*, no estado de *Massachusetts*, *Harvard* é considerada uma das mais influentes e prestigiadas universidades do mundo.

<sup>73</sup> A priori, o **Pragmatismo** ou **Clube metafísico** (*Metaphysical Club*), foi uma escola de filosofia metafísica, do final do século XIX. Fundada no ano 1872, na cidade de Cambridge, Massachusetts, nos Estados Unidos, a partir de um grupo de estudiosos em filosofia liderado por Charles Sanders Peirce (1839-1914), o psicólogo William James (1842-1910) e o advogado Oliver Wendell Holmes, Jr (1841-1935). Assim, o Clube Metafísico era o local das discussões filosóficas sobre o pensamento crítico de natureza pragmática, dando origem ao pragmatismo - doutrina (metafísica) onde o sentido de uma ideia corresponde ao conjunto dos seus desdobramentos práticos. Logo, o termo **pragmatismo** surge, respectivamente, devido ao ensaio de C.S. Peirce (1878), intitulado: "Como tomar claras as nossas ideias", embora o primeiro registro do uso deste termo seja datado por William James, em 1898. Segundo Abbagano (2007), **pragmatismo** na concepção peirceana refere-se à teoria na qual "(...) uma concepção, ou seja, o significado racional de uma palavra ou de outra expressão, consiste exclusivamente em seu alcance concebível sobre a conduta da vida" (ABBAGANO, 2007, p. 784). Mas, somente a partir de 1915 que Peirce declarava, de fato, a autoria do termo "**pragmatismo**", embora preferisse utilizar para sua teoria o nome *praticismo* ou *practicalismo*

Semiótica - ciência que compreende o mundo enquanto composição universal dos signos.

De modo geral, a filosofia peirceana é dividida a partir de três áreas de conhecimento: a *Fenomenologia*, as *Ciências Normativas* e a *Metafísica*. Desse modo, é coerente aos objetivos desta pesquisa, esclarecer, principalmente, as doutrinas referentes às, já mencionadas, **Ciências Normativas**, área do conhecimento que engloba, dentre outras, a ciência semiótica<sup>74</sup> de Charles Sanders Peirce. Para tanto, se faz necessário considerar, inicialmente, o conceito **fenomenológico** da filosofia peirceana, enquanto princípio fundamental de sentido representativo de uma estrutura signica.

Figura 7 - Estrutura triádica da filosofia peirceana.



De acordo com Ibri (2015), a **Fenomenologia** é entendida como a ciência dos fenômenos (*faneron*), assim “(...) o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isso corresponde a qualquer coisa real ou não”. (C.S.PEIRCE apud IBRI, 2015, p. 22 - CP 1.284).

Para Charles Sanders Peirce (1839-1914), as **Ciências Normativas** são ideias interconexas, consideradas pelas concepções da estética (sentimento), da ética (conduta) e da semiótica ou lógica (pensamento). Essas são esferas filosóficas do pensamento que “(...) estudam o fenômeno na medida em que podemos agir sobre ele e ele sobre nós, e procuram determinar as condições requeridas para que

---

porque alegava ter coerência e a correta relação de sentido com mundo moral, onde há lugar para as **experimentações** e não para experimentalistas - no sentido prático atribuído a filosofia Kantiana.

<sup>74</sup> Em sentido geral, “a lógica é (...) apenas um outro nome para semiótica (σημειωτική), a quase-necessária, ou formal doutrina dos signos<sup>74</sup>”. (C.S.PEIRCE, 2010, p. 45).

algo esteja otimizado (...)” (SANTAELLA, 1992, p. 131). Portanto, independente dos interesses ou objetos, específicos ou não, essa ciência investiga, de modo geral, os elementos responsáveis por estimular na mente reações intencionais e de autocontrole, sobre fenômenos experienciados.

Dessa maneira, as Ciências Normativas fornecem ferramentas ao pensamento, que são responsáveis para alterar a concepção daquilo que “**deve ser**” para algo que, de fato, “**essencialmente é**”<sup>75</sup> a manifestação da realidade ontológica. Assim, a compreensão peirceana de realidade surge de uma abordagem fenomenológica, passa pelas concepções Normativas até chegar na ciência do **ser**, a Metafísica.

A Metafísica, usando os princípios da Lógica, investiga o que é real (e não ficção), na medida em que esse real pode ser averiguado na experiência comum. Assim sendo, a Metafísica une os estudos da Fenomenologia e Ciências Normativas para desenvolver uma Teoria da Realidade. (KENT, 1987 apud SANTAELLA, 1992, pag. 131-132).

Assim, todo elemento visual, sonoro, verbal, para além do campo linguístico - como a fala e a escrita - são englobados pela Semiótica de Peirce, que também se apoia em outras ciências, especialmente, a Fenomenologia. Diante de qualquer fenômeno, por exemplo, a consciência produz um signo baseado nas experiências, por sua vez, estes signos se constituem por três elementos. São as categorias universais do pensamento e da natureza: **Primeiridade**, **Secundidade** e a **Terceiridade**. Segundo Ibri (2015), respectivamente, “as três faculdades requeridas podem, assim, ser resumidas como *ver*, *atentar para* e *generalizar*, despindo a observação de recursos especiais de cunho meditativo”. (IBRI, 2015, p. 25).

A primeiridade, é a categoria que carrega em si a ideia de primeiro, ou seja, que literalmente sugere que sob esta não há outro. Segundo Peirce (1839-1914) “a ideia de Primeiro é predominante nas ideias de novidade, vida, liberdade. Livre é

---

<sup>75</sup> O acesso a realidade ontológica fundamenta-se e, aqui se relaciona, a partir da filosofia primeira de Aristóteles (384-322 a.C.), a metafísica. Como já mencionada, a metafísica aristotélica mescla-se como ontologia, a ciência do *ser* enquanto *ser* (*Metaf.*, VI, 1, 1026 a 10). Segundo Abbagnano (2007), a metafísica “(...) por ter como objeto o objeto de todas as outras ciências, e como princípio um princípio que condiciona a validade de todos os outros (...)”, encontra na base de suas inter-relações científicas, o determinado acesso à realidade ontológica - enquanto integração dos conhecimentos de mundo à inteligência humana, matéria e mente. Logo, é possível ter acesso (intelecção) às manifestações da realidade, a partir do princípio fundamental - para esta pesquisa - que rege as relações de conhecimento: de que há coisas além do pensamento humano.

aquilo que não tem outro atrás de si determinando suas ações (...)” (C.S.PEIRCE apud IBRI, 2015, p. 29 - CP 1.302). Esta primeira faculdade da mente pode ser caracterizada por uma qualidade, um tipo de sentimento que manifestado não permite discernir sobre o tempo e a consciência do outro. Para Ibri (2015), esta categoria representa:

Este estado de consciência de experienciar uma mera qualidade, como uma cor ou um som, caracteriza-se por ser uma experiência imediata em que não há, para essa mesma consciência, fluxo de tempo. [...] Ela é uma consciência que, por ser o que é sem referência a mais nada, está absolutamente no presente, na sua ruptura com passado e futuro. (IBRI, 2015, p. 30).

A secundidade, segunda faculdade, é aquela que sugere “*atentar para*”, ou seja, permite entender a existência de um outro. Trata-se do sentimento de dualidade na mente, dada por uma sensação motivada por algo externo (um *segundo*), que se associa a uma determinada qualidade (um *primeiro*). Assim, a secundidade é a categoria que descobre o objeto, que objetiva e, conseqüentemente, permite tomar consciência da existência do *eu* e, também do *outro*.

Por isso, uma qualidade (*primeiro*) constitui parte de um fenômeno que, para sua existência, é necessária à materialização do outro (*segundo*). Logo, esta é uma conjuntura latente à vida cotidiana, acontecimentos externos que manifestam situações nas quais nos relacionamos o tempo todo. Segundo Ibri (2015), este tensionamento binário de ideias permite um julgamento da consciência:

Assim é que no fenômeno surge a ideia de *outro*, de *alter*, de *alteridade*; com ela aparece a ideia de *negação*, a partir da ideia elementar de que as coisas não são o que queremos que sejam, nem, tampouco, são estatuídas pelas nossas concepções. A binaridade presente neste se opor a traz consigo a ideia de *segundo* em relação a, constituindo uma experiência direta, não mediatizada. Parece que algo reage contra nós, fazendo-nos experienciar uma dualidade bruta [...]. (IBRI, 2015, p. 26).

Na secundidade percebemos um mundo que reage ao confrontar determinadas concepções de um indivíduo, sobre algo imaginário, aparente ou possível. A partir desta oposição binária de ideias, as relações experienciadas pela consciência são mediadas por estímulos e respostas (ação e reação), que exercem força no elemento opositivo do ser, a alteridade. Para Ibri (2015), esse processo provoca o caráter individual do *segundo* que, “torna-se para o ego sua negação, ou seja, um não-ego: Tornamo-nos conscientes do eu ao nos tornamos conscientes do não eu” (C.S.PEIRCE apud IBRI, 2015, p. 27 - CP 1.324).

A terceiridade, é a categoria da mente que, a partir das relações opositivas (ação e reação), provoca na consciência a ideia de um *terceiro* (mediador) entre o um *primeiro* e o um *segundo*. De acordo com Ibri (2015), “a experiência de mediar entre duas coisas traduz-se numa experiência de síntese, numa consciência sintetizadora” (IBRI, 2015, p. 35). Portanto, o terceiro interpõe, entre o primeiro e o segundo, ideias gerais que os representam.

Assim, a fenomenologia não se fundamenta em observações excepcionais, mas em todas as manifestações que envolvem as experiências diárias ente os seres humanos. Nesta perspectiva, Charles Sanders Peirce (1839-1914) considera que:

A experiência é a nossa única mestra. Longe de mim está enunciar qualquer doutrina de uma tábua rasa. Pois [...] não existe, manifestante, uma gota de princípio em todo o vasto reservatório da teoria científica socialmente aceita que tenha surgido de qualquer outra fonte que não o poder da mente humana de originar ideias verdadeiras. Mas esse poder, por tudo que ele tem realizado, é tão débil que, uma vez que as ideias fluem de suas nascentes na alma, as verdades são quase afogadas em um oceano de falsas noções; e o que a experiência gradualmente faz é, e por uma espécie de fracionamento, precipitar e filtrar as falsas ideias, eliminando-as e deixando a verdade verter em sua corrente vigorosa. (C.S.PEIRCE, CP 5.50. EP, 2.153).

Desse modo, a fenomenologia é a ciência responsável pelas manifestações dos fenômenos a partir dos processos mentais, que constituem qualquer tipo de intelecção, de significação abstrata ou reflexiva, para o indivíduo, a partir das experiências universais de mundo. Mas, para alcançar determinada condição perspicaz (consciente) sobre os aspectos existentes (reais) de mundo (realidade ontológica) é necessário que as categorias (níveis) fenomenológicas transcendam efetivamente para metafísica. Segundo Charles Sanders Peirce (1839-1914), essa passagem é possível a partir de uma abordagem lógica, onde se estabelece o caráter científico da **Ontologia**. "A lógica é a ciência das leis necessárias gerais dos Signos e, especialmente, dos Símbolos" (C.S.PEIRCE, 2010, pag. 29).

Isto posto, se considera indispensável para esta pesquisa a Semiótica de Charles Sanders Peirce, disciplina responsável pela investigação e, classificação dos fenômenos já dotados de sentido (os signos) e dos processos de manifestação da realidade ontológica, a *semiose*<sup>76</sup> (σημείωσης). Esta ciência busca compreender,

---

<sup>76</sup> De modo geral, na filosofia, o conceito **Semiose** (do latim. *Semiosis* e pronúncia grega *Sémeiōsis*), é todo e qualquer processo em que algo funciona como signo. Para tanto, Charles Sanders Peirce (1839-1914), ao referir-se sobre **semiose**, a priori, enfatiza a natureza do efeito (cognoscente) essencial que constitui sentido à um interpretante - a necessária ação/manifestação de um signo.

potencialmente, as aparências (qualidades da realidade) experienciadas pelos indivíduos durante a vida. São aspectos gerais que permeiam essas relações, em efeito, motivadas por qualquer experiência interior ou exterior do ser humano. Portanto, uma lembrança, um sonho, um pensamento ou qualquer aspecto proveniente do mundo sensível são considerados fenômenos.

Portanto, nesta pesquisa define-se por signo<sup>77</sup>: uma coisa que representa uma outra coisa, seu objeto. Nesse sentido, um signo só pode ser considerado “signo” quando é capaz de representar, de algum modo, uma coisa diferente dele. Logo, o signo não é, propriamente, o objeto e, sim, sua respectiva representação, “(...) ele apenas está no lugar do objeto” (SANTAELLA, 1983, p. 58). Para Peirce (1839-1914), determinadas representações sígnicas constituem-se através de um processo tri-relativo de sentido, uma relação cooperativa que envolve três sujeitos: o **Representamen**, seu **Objeto** e um **Interpretante**.

Um signo ou representamen, é tudo aquilo que, sob certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Chamo este signo que ele cria o interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de idéia. (C.S.PEIRCE apud NÖTH, 1995, p. 65 - CP, 2.228).

Assim, a exemplo de Aristóteles (382-322 a.C.) ao referir-se sobre a *potência*<sup>78</sup> e o *ato*, tais representações já dotadas de sentido (signos), na filosofia peirceana, não devem ser consideradas definitivas e, sim, potencialmente mutáveis, pelo fato de que a valoração de sentido dos objetos existentes na realidade é substancialmente dinâmica, podendo estes se reordenar por aspectos temporais,

---

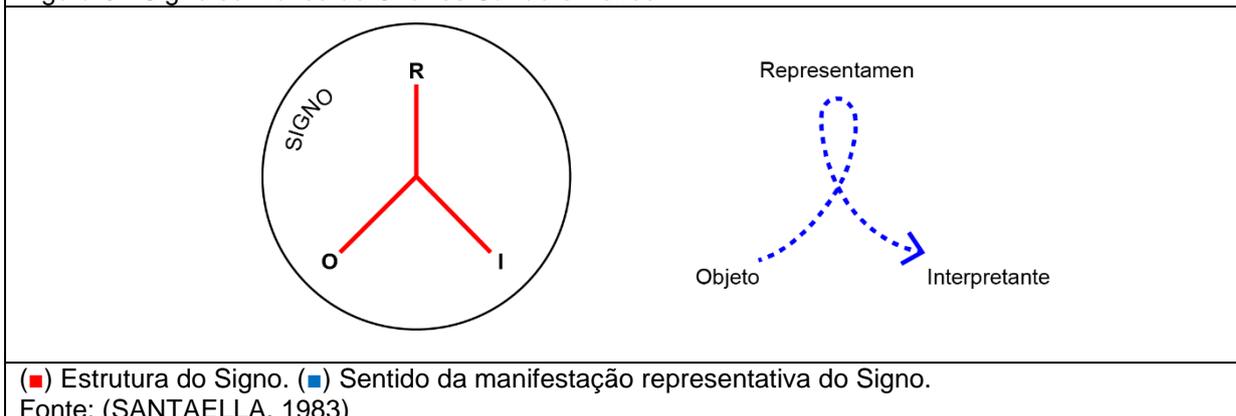
Logo, por semiose, Peirce (1839-1914) considera “(...) uma ação, ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação de três sujeitos, como um signo, seu objeto e seu interpretante (...)”, conferindo, portanto, a influência tri-relativa de “(...) qualquer coisa que assim atue como o título de um “sinal” (C.S.PEIRCE, CP 5.484).

<sup>77</sup> Charles Sanders Peirce (1839-1914), aplicava terminologias idiossincráticas (característico do comportamento, do modo de agir ou da sensibilidade de alguém) em seus estudos sobre o signo. Portanto, ao longo desses estudos, a tríade constituinte do signo peirceano receberia variações terminológicas, respectivamente de: **Signo**, **Coisa Significada** e **Cognição Produzida na Mente**; Para: **Representamen**, **Objeto** e **Interpretante** (C.S.PEIRCE, CP 1.372). Logo, embora o sentido conceitual de “signo” não tenha se alterado, considera-se pertinente situar esta peculiaridade de Peirce, afimco de evitar confusões terminológicas entre as diversas traduções/publicações que permeiam a obra deste autor.

<sup>78</sup> Segundo Reale (2012), Aristóteles diz que “a matéria é “potência”, ou seja, potencialidade, no sentido de que é capacidade de assumir ou receber a forma (...)”. Logo, a forma configura-se como ato de uma determinada capacidade. Por isso, o ato possui absoluta prioridade sobre a potência, que “(...) existe sempre em função do ato e é condicionada pelo ato, do qual ela é potência” (REALE, 2012, p. 70).

culturais, sociais, políticos, econômicos, etc. Desse modo, o signo peirceano é “qualquer coisa que leva algo diverso (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto a que ele próprio se refere (seu *objeto*) de maneira idêntica, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo e assim por diante, *ad infinitum*” (MOTA; HEGENBERG, 1993, p. 130).

Figura 8 - Signo semiótico de Charles Sanders Peirce.



Cada elemento do signo dá origem à uma nova tríade, conhecida por tricotomia dos signos. Essas tricotomias são categorias, que combinadas, desenvolvem maior sentido representativo a um signo. Segundo o semiólogo alemão Winfried Nöth (1995), “(...) cada signo tem que ser determinado pelos seus três constituintes (representamen, objeto e interpretante) (...)”, assim, como há três modos categóricos nos quais, inicialmente, um signo pode se manifestar, é possível obter a combinação de 27 classes de signos. (NÖTH, 1995, p. 90). A primeira delas é a relação referente ao signo em si mesmo (*Representamen*), que enfatiza uma mera qualidade, a existência de algo concreto ou uma lei geral. Essa primeira divisão categoriza um signo, respectivamente, como **Qualissigno**, **Sinsigno** ou **Legissigno**. A segunda tríade estabelece a relação do signo (*Representamen*) com um - seu - objeto, ou seja, é uma divisão que determina uma correlação por semelhança, de contiguidade (existência) e, também, por convenção (entendimento). Essa segunda divisão vai denominar um signo, respectivamente, como **Ícone**, **Índice** ou **Símbolo**. A terceira tríade do signo, é a que corresponde ao seu interpretante, uma ação da mente que relaciona a representação de um signo como uma possibilidade. Nessa tricotomia um signo é denominado por **Rema**, **Dicente** e **Argumento**. Essas são conhecidas como “relações triádicas dos signos”

e podem ser, respectivamente, representadas de acordo com a seguinte classificação:

Tabela 2 - Indicação das categorias dos Signos de Peirce.			
Tricotomias	I	II	III
Categorias	REPRESENTAMEN Em si	Relação ao OBJETO	Relação ao INTERPRETANTE
PRIMEIRIDADE	QUALISSIGNO	ÍCONE	REMA
SECUNDIDADE	SINSIGNO	ÍNDICE	DICENTE
TERCEIRIDADE	LEGISSIGNO	SÍMBOLO	ARGUMENTO

Fonte: (NÖTH, 1995, p. 90).

Logo, a Semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), é capaz de analisar como determinadas linguagens significam as coisas. A Teoria dos Signos, funda-se em uma estrutura lógica, que pode ser aplicada em diversas situações do cotidiano, de modo a atribuir e compreender o sentido de algo, existente na realidade ou não. Assim, qualquer coisa pode ser interpretada por meio de uma análise semiótica dos signos - conseqüentemente a linguagem audiovisual.

Por fim, a metodologia adotada para análise desta pesquisa - cenas<sup>79</sup> documentais, que representam a imagem do Pantanal e suas gentes - funda-se no percurso analítico dos conceitos semióticos básicos, propostos por Peirce (1839-1914) quanto a natureza triádica do signo: o **Representamen**, seu **Objeto**, e o **Interpretante**. Esse percurso analítico ou metodológico, se preferir, propõe três pontos fundamentais para explorar o potencial comunicativo de um signo. Segundo Santaella (2002), o signo peirceano pode ser analisado:

- em si mesmo, nas suas propriedades internas;
- na sua referência àquilo que ele indica, àquilo que sugere, designa ou representa; e
- nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários. (SANTAELLA, 2002, p. 114).

Assim, esta metodologia analítica consiste em interpretar de maneira aprofundada os elementos representativos que constituem um signo audiovisual ou cinematográfico<sup>80</sup>. Para Santaella (2002), esse percurso se faz pertinente, pois

<sup>79</sup> Cena é o conjunto de planos, ou em outros termos, de possíveis enquadramentos fotográficos que constituem a sequência lógica de um filme.

<sup>80</sup> Segundo Metz (1971), o “**cinematográfico**” ou “cinematográfico-fílmico” são os fenômenos que, a priori, caracterizam tudo o que é exterior a um filme, desde a sua fabricação técnica, sistema de produção, suas investigações, explorações até a recepção pelo público. No entanto, o cinematográfico é também interno a um filme, enquanto **discurso**. A partir disso, considera-se para esta pesquisa a definição estabelecida por Aumont e Marie (2006), o cinematográfico “designa então,

compreende as diferentes naturezas que uma mensagem pode ter, “(...) tais como a natureza da palavra, do som, do vídeo, do filme etc., o que inclui também suas misturas possíveis (palavras e imagem, por exemplo, ou hipermídia)”. (SANTAELLA, 2002, p. 114).

Portanto, as cenas ou sequências fílmicas escolhidas para análise desta pesquisa, terão como enfoque a natureza triádica do signo, já mencionada anteriormente. Considera-se esta metodologia analítica, um processo apto e esclarecedor para evidenciar, relacionar e, diferenciar as mensagens imanentes - que representam o Pantanal e os contextos que envolvem o modo de vida de sua gente - no filme documentário selecionado: Planuras (2014).

---

no âmago do filme, o que é próprio à linguagem do cinema, o que é específico às imagens fotográficas móveis e sonoras. O cinematográfico é o que permite aproximar a especificidade dessa linguagem particular” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 52).

## 8 Apontamentos sobre a história do cinema e as origens do filme documental

Ainda é controverso estabelecer qualquer marco inaugural que represente de maneira “absoluta” a origem do cinema e incerto afirmar uma data “exata” na qual ratifique seu nascimento. De acordo com Sadoul (1963) e Mannoni (2003), desde o século XVII, apareceram diversas invenções que, de certa forma, já assinalavam alguma relação ou propensão com técnica do cinema e, conseqüentemente, capacidade de “novas” experiências imagéticas para o sujeito, como os teatros de luz, as projeções criptológicas, a lanterna mágica, a fotografia, etc. Logo, a história do cinema deve ser compreendida a partir de três principais eixos cronológicos, períodos que caracterizam acontecimentos específicos do estudo cinematográfico, respectivamente delimitados: **antes** do ano de 1895; **entre** os anos de 1895 e 1915; e **após** o ano de 1915<sup>81</sup>.

Desse modo, a história oficial do cinema se configura a partir de todos os inventos, registros e experimentos técnicos oriundos da humanidade que, independente dos objetivos ou metodologias aplicadas, já sinalizavam indícios da **imagem em movimento**. Segundo Machado (1997), esta lógica corresponde a todos os fenômenos, essencialmente propensos a conceituar imagens em movimento, que sucederam até o ano de 1895. Primeiro e amplo período do arcabouço cinematográfico, então denominado de **pré-cinema**<sup>82</sup>, um íterim de indeterminados procedimentos que desde os escritos de Platão (428-348 a.C.), sobre “um mecanismo” imaginário de projeção, similar das salas escuras de cinema, resultaram em “(...) uma coleção interminável de bricabraques e geringonças caseiras, destinadas a projetar artesanalmente imagens em movimento e que se vêm acumulando séculos após séculos (...)” (MACHADO, 1997, p. 14).

---

<sup>81</sup> Embora, se considere para esta pesquisa três principais eixos cronológicos (até 1895; entre 1895-1915; após 1915), enquanto estrutura essencial de origem da imagem em movimento, se faz pertinente ressaltar que, além disso, a memória do cinema reúne uma ampla historiografia que, dentre outros acontecimentos relevantes, é de extrema importância mencionar: A implementação do som - fala - na produção cinematográfica (1930); A extensão do conteúdo cinematográfico para dentro das residências por meio da televisão (1950); A integração - sincronização - do som direto na produção cinematográfica pelo sistema de captação NAGRA (1960); O reordenamento dos processos cinematográficos pela ascensão das tecnologias digitais e, a popularização da internet (1990).

<sup>82</sup> O termo **pré-cinema**, é utilizado nesta pesquisa para determinar todas as invenções, experimentos ou registros mundiais que, até o ano de 1895, já indicavam alguma propensão/relação com **imagens em movimento**, ou seja, a técnica do cinema. O conceito de “pré-cinema” foi estabelecido pelo professor e pesquisador brasileiro Arlindo Machado, no compilado de artigos sobre as origens do cinema em sua obra intitulada: “Pré-cinemas & Pós-cinemas” (1997).

Logo, o pré-cinema, ou se preferir, história técnica do cinema, é um período que pouco tem a oferecer sobre o desenvolvimento da linguagem<sup>83</sup> cinematográfica. De maneira geral, as pessoas que contribuíram, de alguma forma, para o êxito dos primeiros aparelhos de “imagens em movimento” eram curiosas, ilusionistas, empresários, *bricoleurs*<sup>84</sup> e visionários que, de certo modo, buscavam oportunidades para um ótimo negócio. Assim, foram poucos os pensamentos, especialmente com finalidade científica, que indiretamente colaboraram para materialização da ideia do cinema.

Na pesquisa científica, destacam-se os estudos e experimentos em **cronofotografia** - processos e métodos utilizados para a reprodução do movimento na fotografia - do fisiologista francês Étienne-Jules Marey (1830-1904), que desde os seus 29 anos dedicou-se a compreender o movimento entre as coisas existentes no mundo. Segundo Benedetti (2018), os estudos de Marey tiveram uma função relevante na história do pré-cinema, “são centenas de documentos, entre artigos, textos e livros, bem como fotografias e filmes, legando um dos mais importantes acervos visuais do século XIX”. (BENEDETTI, 2018, p. 36). Marey, foi o pesquisador responsável por evidenciar o movimento fisiológico, ou seja, as funções mecânicas, físicas ou bioquímicas nos seres vivos.

O movimento para Marey era mais do que uma questão de deslocamento dos corpos. Era um tema relacionado com o funcionamento da natureza, uma ocorrência que se vê presente nas relações entre os fenômenos animados e inanimados. Para ele o movimento contribuía para que o mundo estivesse em constante modificação, tendo declarado certa vez que “era a mais aparente característica da vida, e até mesmo a essência de muitas delas [...] desde um átomo invisível até o universo [...] tudo se encontra em movimento”. (BRAUN, 1992 apud BENEDETTI, 2018, p. 48).

Desse modo, o mecanismo cinematográfico surge no final do século XIX, inicialmente como um instrumento revolucionário, mas de função imprecisa, disposto na utilização dos mais variados objetivos de produção/representação imagética. Em 1895, o cinema<sup>85</sup> (já como aparelho revolucionário) apareceu apenas como mais

---

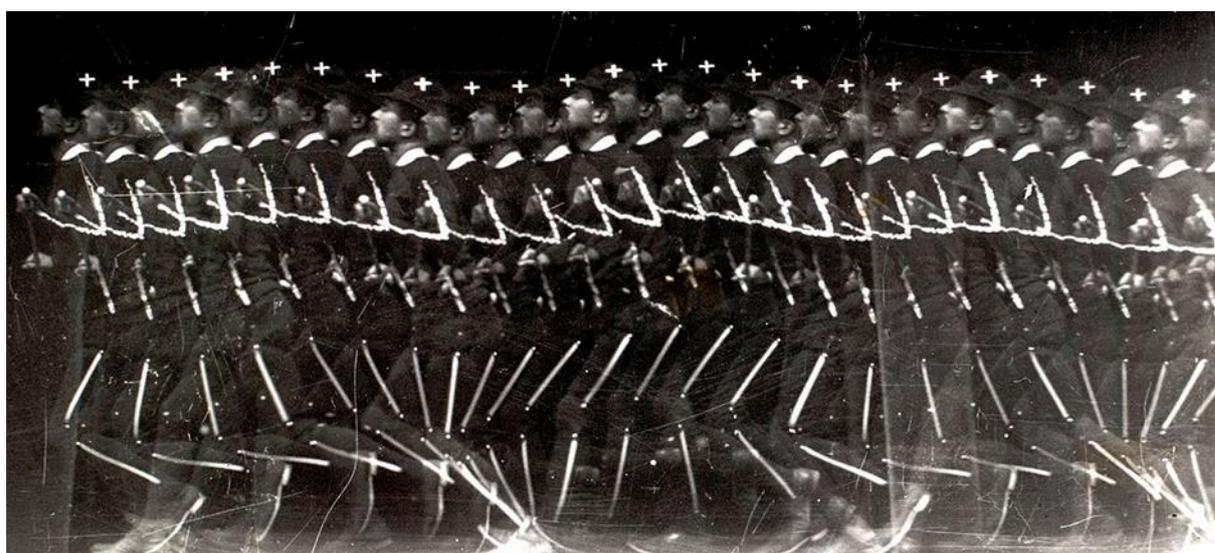
<sup>83</sup> Segundo Mitry (1963), linguagem é “um sistema de signos ou símbolos que permite designar as coisas dando-lhes um nome, dar significado às ideias, para traduzir pensamentos” (MITRY, 1963 apud AUMONT et al. 2012a, p. 174).

<sup>84</sup> O termo *Bricoleur* (do francês. *Bricolage*), por origem, é utilizado para caracterizar quaisquer atividades que um indivíduo realiza para seu consumo ou uso próprio. Logo, os *bricoleurs* eram um tipo de “faz tudo”, “biscates”, pessoas dispostas a realizar qualquer tipo de serviço ou produção ocasional que permitisse subsistência.

<sup>85</sup> De acordo com Costa (2012), as duas primeiras décadas da história do cinema (1895-1915), correspondem a um período respectivamente experimental do “aparelho cinematográfico”, conhecido

uma curiosidade entre as diversas engenhocas da época, “(...) não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (COSTA, 2012, p. 17). Por isso, a exemplo da fotografia<sup>86</sup>, é coerente ressaltar que não existiu somente “um pioneiro” ou figura cabal responsável pelo surgimento do cinema, pois trata-se de um mecanismo complexo à época e que não se desenvolveu instantaneamente num único lugar.

Figura 9 - *Cronofotografia geométrica* (1883).



Os experimentos de Marey sobrelevaram a fotografia em favor de uma representação técnica.

No entanto, em 1893, o empresário norte-americano Thomas<sup>87</sup> Alva Edison (1847-1931), registrou nos Estados Unidos a primeira patente de um aparelho

como: **o primeiro cinema**. De modo geral, este período é compreendido por duas fases ou dois momentos distintos, que são caracterizados pela **primeira década** (1895-1907) ou **cinema de atrações**: momento que mostra o invento entre as demais manifestações culturais da época e suas limitações técnicas em busca de uma identidade cultural; E, pela **segunda década** (1907-1915) ou **cinema de transição**: momento do cinema marcado pela sua produção industrial, ainda que pouco organizada e, pelas primeiras aplicações/manifestações da técnica cinematográfica - estilos, intertítulos, enquadramento, montagem, etc. Assim, admite-se que a história do cinema é extremamente ampla e de vasta relevância social, engloba aspectos e particularidades que, infelizmente, não seriam pertinentes aos objetivos desta pesquisa.

<sup>86</sup> A fotografia, processo (técnica) de registro de imagens por meio da exposição luminosa em uma superfície sensível, teve sua origem nas primeiras décadas do século XIX. Logo, a primeira imagem fotográfica - oficialmente reconhecida - foi produzida pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, em 1826, que registrou a paisagem vista pela janela de sua casa. Esta imagem foi produzida com uma câmera, sendo exigidas cerca de oito horas de exposição à luz solar em uma placa de estanho coberta com um derivado de petróleo fotossensível, chamado de Betume da Judéia.

<sup>87</sup> Na história, a invenção do cinema está relacionada, dentre outros, ao empresário norte-americano Thomas Alva Edison (1847-1931). Por volta de 1887, Edison trabalhava com uma equipe de técnicos em seus famosos laboratórios (*Edison Home*), considerados na época, espaços próprios para o desenvolvimento ou fomento tecnológico. O *Edison Home*, hoje um Parque Histórico Nacional, está localizado em West Orange, município do condado central de *Essex*, parte nordeste do estado norte-

cinematográfico, o *quinetoscópio*<sup>88</sup>. Neste período, aconteceram também as primeiras exibições fílmicas, como por exemplo, a memorável demonstração pública (e paga) dos irmãos Louis e Auguste Lumière<sup>89</sup> de seu inovador dispositivo, o *cinematógrafo*<sup>90</sup>. Os irmãos Lumière, não foram os primeiros a realizar uma sessão de filmes pública/comercial, mas, de fato, são os que se tornaram mais conhecidos da época. Os Lumière, eram negociantes experientes e souberam promover seu invento (*cinematógrafo*) no mundo todo, seja pelo comércio dos aparelhos ou dos próprios filmes - registros autorais, prontos para divulgação local. No início do século XX, o cinema se tornaria um fenômeno de entretenimento popular e, à vista disso, uma atividade economicamente rentável.

Simultaneamente ao invento dos Lumière, ocorreriam descobertas similares em outros países, de maior ou menor qualidade, que receberam denominações rebarbativas em moda na época: mimicoscópio, cinetógrafo, cronofotografoscópio, aerialgrafoscópio, shadografoscópio, bioscópio, vitascópio. (MOURA, 1987, p. 15).

Assim, os primeiros 20 anos do cinema (1895-1915) foram marcados por transformações constantes, em relação a sua produção, exibição e distribuição de conteúdo. De acordo com Cesarino (2012), “a história do cinema faz parte de uma história mais ampla” (COSTA, 2012, p. 17), pois engloba aspectos que vão além das

---

americano de Nova Jersey. Em 1889, após ter conhecido a **câmera** do inventor francês Etienne-Jules Marey, em Paris, Edison contratava uma equipe de técnicos liderada pelo escocês e, também inventor, William Kennedy-Laurie Dickson, para construir um equipamento capaz de produzir e reproduzir fotografias em movimento - *motion pictures*.

<sup>88</sup> O *quinetoscópio*, era um aparelho reproduzidor de imagens - fotografias em movimento. Possuía um visor individual, no qual se podia assistir à uma pequena sequência fílmica em *looping*. Assim, após a inserção de apenas uma moeda (adultos 50c., crianças 25c), era possível apreciar a novidade: imagens em movimento de animais amestrados, bailarinas e situações corriqueiramente engraçadas.

<sup>89</sup> No dia 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café* em Paris, os irmãos Lumière realizaram uma famosa demonstração pública e paga do seu revolucionário aparelho, o *cinematógrafo*. Acredita-se que pelo menos, mais de 15 pessoas presenciaram a então histórica primeira sessão cinematográfica comercial do mundo. O ingresso do evento custava o valor de um Franco (R\$ 3,99 atual), com uma programação fílmica prevista de até 40 minutos - 10 filmes de 3 minutos. No entanto, os irmãos Lumière não foram os primeiros a realizar esse tipo de ação, exibição de filmes pública comercial. De fato, os primeiros empresários desse ramo ou visionários do aparato cinematográfico se preferir, foram os irmãos Emil e Max Skladanowsky. No dia 1 de novembro de 1895, em um grande teatro de *Vaudeville* (gênero de entretenimento de variedades predominante no final do século XIX até o início do século XX), em Berlim, ou seja, praticamente dois meses antes da exibição dos Lumière, os irmãos Skladanowsky já haviam realizado uma exibição pública e também paga; um filme de 15 minutos do *bioscópio*, sistema de projeção fílmica similar entre as demais da época.

<sup>90</sup> O *cinematógrafo*, aparelho difundido pelos irmãos Lumière, é considerado (diretamente) o aperfeiçoamento do *cinetoscópio* de Thomas Edison. Desse modo, o *cinematógrafo* caracterizava-se por ser um dispositivo portátil e, de certo, extremamente versátil à época (híbrido), pois possibilitava exercer funções de captação das imagens, revelação da película e, também a projeção dos filmes. Segundo Bresson (2005), “o cinematógrafo faz uma viagem de descoberta num planeta desconhecido (...) nova maneira de escrever, logo de sentir” (BRESSION, 2005, p. 31, 35).

exibições imagéticas e a experimentação de instrumentos óticos, como também a modificação das formas de comunicação/expressão de determinados períodos, principalmente, enquanto uma ferramenta de representação social da realidade.

Figura 10 - Aparelho cinematógrafo.



Invenção dos Lumière (1895).

Logo, compreende-se que a atividade cinematográfica nasce com traço documental, quando os irmãos Lumière registraram suas primeiras cenas<sup>91</sup> do cotidiano ordinário da população francesa. E, a partir de 1920, com os filmes de Robert Flaherty, em especial “*Nanook, o esquimó*”<sup>92</sup> (1922), a produção documental estabeleceu características próprias, dentro da linguagem audiovisual, onde o cineasta mantém o elo com a realidade, sem deixar de recorrer ao tratamento criativo. Desse modo, antes de suceder a ampla taxonomia do cinema *hollywoodiano*<sup>93</sup> (gêneros, subgêneros, estilos), é pertinente esclarecer que a origem da produção cinematográfica consiste a partir de duas categorias elementares: o **filme ficcional** e o **filme não ficcional** ou **documental**. Para Lucena (2012), estas categorias, embora autoexplicativas, carecem de uma breve explanação.

<sup>91</sup> Os Lumière, registraram suas primeiras cenas em movimento do cotidiano popular francês, filmes que, de certa forma, representam parte de um contexto histórico existente daquele período, como por exemplo: **A saída da fábrica** (1895), mostra um grupo de trabalhadores que deixava o prédio onde funcionava as instalações comerciais da família Lumière após o expediente; **O almoço do bebê** (1895); **O desembarque para o congresso de fotografia de Lyon** (1895); dentre outros.

<sup>92</sup> *Nanook, o esquimó* (1922), é considerado o primeiro filme não ficcional da história do cinema.

<sup>93</sup> Desde as primeiras décadas do século XX, o cinema de *hollywood* tornou-se mundialmente famoso por fomentar as megaproduções, que ainda se caracterizam pelos altos investimentos financeiros e o uso de recursos técnicos para simular efeitos especiais. Assim, a estética *hollywoodiana*, adquiriu uma certa identidade mundial a partir das produções de muita ação, de cenas rápidas, roteiros objetivos e dualidades temáticas evidentes.

[...] o filme documental é visto como um ato cinematográfico que registra o que acontece no mundo real [...]. Já o filme de ficção [...] é associado à construção de uma história, ao mundo imaginário [...]. O documentário passa a ser considerado como a produção audiovisual que registra fatos, personagens, situações que tenham como suporte o mundo real (ou mundo histórico) e como protagonistas os próprios “sujeitos” da ação [...]. O filme de ficção, por sua vez, tem sua construção condicionada a um roteiro predeterminado, cuja base é composta de personagens ficcionais ou reais, o quais são interpretados por atores. (LUCENA, 2012, p. 10-11).

A partir de 1915, estas duas categorias fílmicas (ficção e não ficção) foram adquirindo características próprias de narração<sup>94</sup> e, também, desenvolvendo outras concepções, enquanto forma<sup>95</sup> de expressão no âmbito cinematográfico. Logo, na categoria **ficcional** identificam-se, principalmente, os filmes que evocam um mundo imaginário e atores que interpretam papéis já ajustados. Segundo Nichols (2016), os filmes de ficção, em efeito, trazem uma narrativa incrível, fantástica, “(...) aparentemente impossível e, portanto, surpreendente, mas tudo se desenrola como se tais acontecimentos fossem uma parte plausível do mundo que os personagens habitam”. (NICHOLS, 2016, p. 155).

Na categoria **não ficcional**, encontram-se os filmes documentários, informativos ou educativos, científicos e todos os registros imagéticos capazes de proporcionar um relato objetivo/criativo sobre determinado assunto da realidade. Para Nichols (2016), é nesta categoria fílmica que se situam a maioria dos documentários que, comumente, se caracterizam pelas suas representações “(...) em som e imagem, de um mundo histórico, preexistente (...) atores sociais, que apresentam a si mesmos (...) relação intrincada que pode surgir da interação do cineasta com os atores sociais do filme (...)” (NICHOLS, 2016, p. 155). Geralmente, é a partir da comunicação estabelecida entre o cineasta e os atores sociais coexistentes no mundo, que nascem as histórias, propostas ou pontos de vista de um filme documentário.

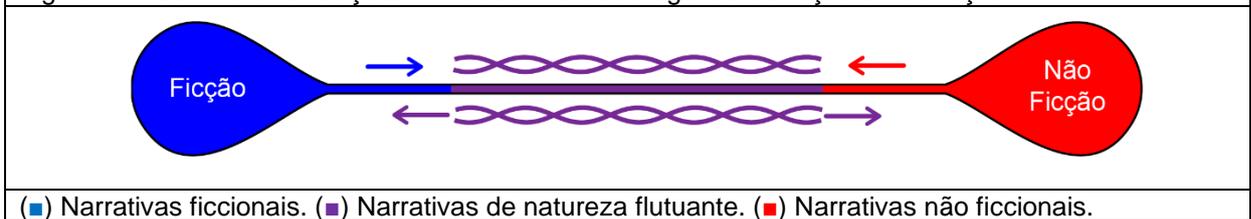
---

<sup>94</sup> Segundo o dicionário teórico e crítico de cinema (2001), “a narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 208).

<sup>95</sup> De acordo com o dicionário teórico e técnico de cinema (2001), a **forma** corresponde, a princípio, com a aparência estética do filme. Logo, a partir de uma condição mais dinâmica da produção cinematográfica, a forma é “(...) concebida como princípio de organização de expressão em uma obra, em vista de um efeito de sentido ou de afeto”. Assim, a forma de um filme pode adquirir um caráter diferente de seu conteúdo, permitindo ao espectador reconhecer em uma obra, ou nesse caso em uma narrativa cinematográfica, um conteúdo diverso e “(...) variavelmente apreciável, e até mesmo compreensível de modo desigual (...)” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 134).

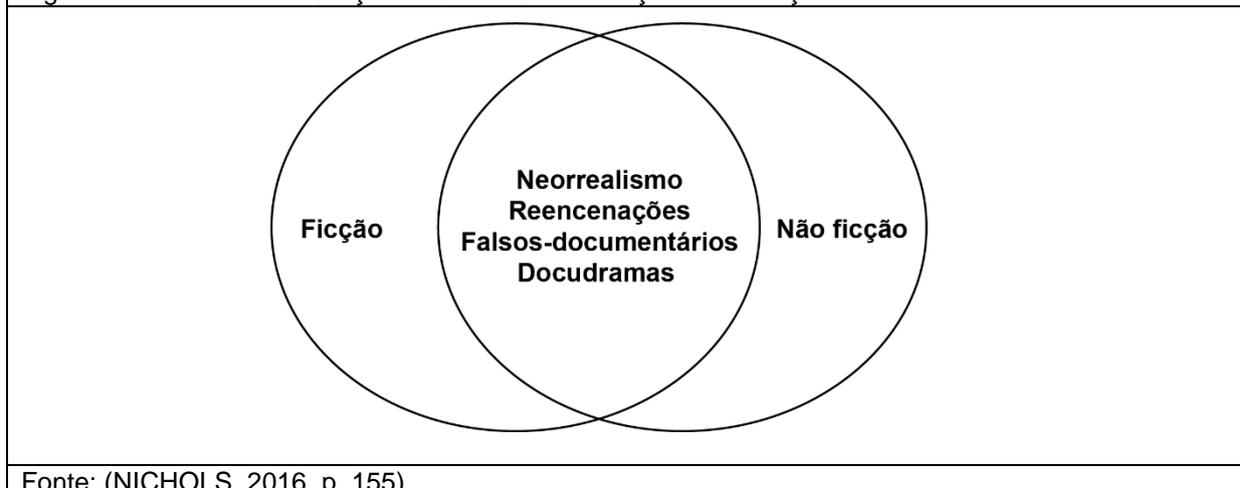
É na coexistência destas duas categorias (ficção e não ficção), que surgem outras configurações ou formas de narrativa cinematográfica. Em efeito, o ficcional e o não ficcional estabelecem um campo de conexão, denominado por Nichols (2010) como **área de intersecção** - zona onde é possível ocorrer relações entre as formas e os conteúdos fílmicos já definidos (ficcional e não ficcional). Logo, estas outras formas de narrativa, manifestam uma natureza flutuante, sendo capazes de transitar ou auferir, de certo modo, entre os limites da narrativa de categoria ficcional e não ficcional.

Figura 11 - Sentido das relações fílmicas entre as categorias de ficção e não ficção.



Assim, dependendo dos objetivos ou propósito do(a) cineasta, a narrativa cinematográfica, pode expressar uma forma, essencialmente, divergente de seu conteúdo. Ou seja, propostas de narrativa cinematográfica que podem se classificar/caracterizar, ora pela **forma ficcional** de **conteúdo não ficcional**; ora pela **forma não ficcional** de **conteúdo ficcional**. Então, estas narrativas híbridas, por assim dizer, se apropriam das duas “tradicionais” categorias (ficção e não ficção), originando um sentido coerente, ainda que seja perceptível em sua direção, a organização de propostas desiguais. De acordo com Nichols (2016), estas narrativas são caracterizadas, principalmente, pelas expressões fílmicas que surgem da proposta do *neorrealismo*, de *reencenações*, os *falsos-documentários* e, também, os *docudramas*.

Figura 12 - Área de intersecção existente entre a ficção e não ficção.



Desta dicotomia, a maioria dos especialistas, críticos e pesquisadores da área cinematográfica consideram o *neorrealismo* uma forma de narrativa **ficcional**. Para Nichols (2016), isto se dá porque seus intérpretes, “(...) mesmo quando não são atores treinados, desempenham papéis determinados; os filmes têm uma forma narrativa clara e o estilo contido (...) transmite pouca sensação de uma voz do documentário” (NICHOLS, 2016, p. 155). Ao contrário do *neorrealismo*, as *reencenações*, os *falsos-documentários* e os *docudramas*, são considerados formas de narrativa **não ficcionais**. De modo geral, embora utilizem técnicas, recursos de efeitos e, fundamentalmente, sejam filmes ficcionais, acabam envolvidos em discussões de caráter não ficcional, ou seja, documental.

Isso acontece porque as reencenações acontecem, tipicamente, como parte de um documentário ou filme informativo e tiram grande parcela de seu significado e valor daquele contexto mais amplo. Os falsos-documentários claramente se engajam em um diálogo provocador com as convenções do documentário e as expectativas do público, e os docudramas tiram dos acontecimentos reais grande parte da estrutura de sua trama e da descrição de seus personagens. (NICHOLS, 2016, p. 156).

Ademais, esta é uma questão de especificidade do meio (cinema) que tornar-se-á cada vez mais complexa, principalmente, a partir da popularização do *cinematógrafo* (1895-1910) e os desdobramentos/aperfeiçoamentos da atividade cinematográfica mundial que se sucederam ao longo do tempo. Assim, o movimento das **vanguardas dos anos 1920**, como o *expressionismo alemão*, o *impressionismo francês*, a *montagem soviética* e o *surrealismo*; a ascensão do cinema norte-americano<sup>96</sup> (1918-1929) e o sistema dos **gêneros hollywoodianos** que segundo

<sup>96</sup> De acordo com Costa (1987), já nas primeiras décadas do século XX, a supremacia do cinema norte-americano (Hollywood) foi “(...) seguramente uma consequência (...) do êxito da Primeira

Costa (1987), já estava “(...) bem definido nos anos 20: comédia sentimental, melodrama, drama épico-histórico, *western*, filme de gangster e (...) a *slapstick comedy* (...)” (COSTA, 1987, p. 68); o **cinema moderno**, que surge no período entre guerras e se consolida, sobretudo, no pós segunda guerra com as propostas do *neorrealismo italiano* e a *nouvelle vague francesa*, foram, dentre outros, fenômenos responsáveis, em grande parte, pelo desenvolvimento das possíveis “formas” de uma narrativa cinematográfica.

Na sua procura pela excelência, o cinema sempre buscou novos caminhos e formas de se expressar. Muitas vezes esses caminhos, chamados movimentos, se deram por outros fatores além da qualidade de expressão, devendo-se, por exemplo, a aspectos econômicos, artísticos, de contestação ao sistema de produção, distribuição e direção vigente. Todos têm em comum a brevidade de sua duração – entre cinco e dez anos – desaparecendo por várias razões, sobretudo a própria dissensão entre seus realizadores. (RODRIGUES, 2007, p. 17).

Por isso, se reconhece que o cinema, ao longo de sua tradição, adquiriu normas e características próprias enquanto forma de expressão. De acordo com Stam (2013), “o cinema possui recursos extremamente variados, (...) que permitem uma combinação infinitamente mais rica de possibilidades (...) ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura”. (STAM, 2013, p. 26). Logo, os estudos sobre cinematografia podem ser problematizados a partir de várias perspectivas, que instituem questões de maior ou menor complexidade, da natureza **tecnológica** (aparelhos de produção); **linguística** (elementos de expressão); **histórica** (origens); **institucional** (processos de produção); e, também, quanto aos **processos de recepção** dos conteúdos (individual x coletiva).

Para tanto, esta pesquisa limitará sua explanação argumentativa sobre o cerne das principais categorias (já mencionadas) da narrativa cinematográfica, com ênfase na abordagem da expressão/representação do filme não ficcional, o documentário. Isto posto, considera-se pertinente para o desenvolvimento do próximo capítulo, estabelecer como proposta a esta dicotomia - entre o filme

---

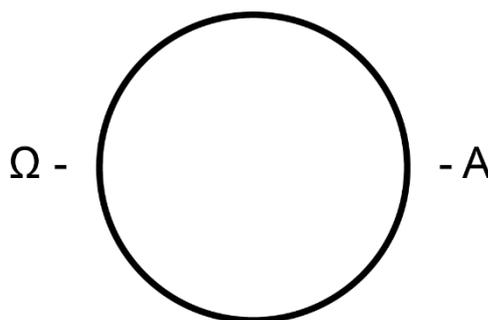
Guerra Mundial, mas é também o resultado de uma política de produção baseada sobre enormes investimentos de capital e sobre desenvolvimento de formas de *integração vertical* (...)”, ou seja, um determinado controle estabelecido pelas sociedades individuais sobre os três setores em que se articula a indústria cinematográfica: produção, distribuição e exibição. (COSTA, 1987, p. 65).

ficcional e o documentário - a asserção de Souza (2001), ao retomar o pensamento filosófico de Charles Sanders Peirce.

Deve ser considerado que Peirce, ao propor-se enquanto um idealista objetivo e ao proporcionar uma concepção na qual é descartada a separação entre mente e matéria, configura um espaço para se pensar na idéia de *Continuidade*; Peirce denomina essa idéia de *Sinequismo*. (SOUZA, 2001, p. 101).

A partir da definição de Aristóteles (384-322 a.C.), o *contínuo* (do latim. *continuum*) é uma espécie do *contíguo*<sup>97</sup>, ou seja, é quando há um limite comum entre as extremidades (partes) de uma coisa, “(...) através dos quais são mantidas juntas e em contato, tornam-se unos e idênticos; conseqüentemente, fica claro que o contínuo pertence à esfera das coisas cuja natureza é se tornarem unas *por contiguidade*”. (*Metaf.*, XI, 12, 1069 a 1, 5).

Figura 13 - Representação da concepção aristotélica de *continuum*.



Fonte: (C.S.PEIRCE, CP 4.123).

Logo, Peirce afirma que o “*continuum é alguma coisa infinitamente divisível cujas partes tem um limite comum*”. (C.S.PEIRCE apud IBRI, 2015, p. 101 - CP 4.122-123).

[...] uma linha, por exemplo, não contém nenhum ponto até que a continuidade seja quebrada por marcar os pontos. Assim, parece necessário afirmar que um *continuum*, onde ele é contínuo e não fragmentado, não contém partes definidas; que suas partes são criadas no ato de defini-las e a sua precisa definição quebra a continuidade. (C.S.PEIRCE apud IBRI, 2015, p. 99 - CP 6.168).

Nessa lógica, considera-se possível que a relação/transição existente entre o filme de ficção e o documentário seja permeada por um *continuum*. Assim, o *contínuo* é uma ideia que surge na proeminência da **terceiridade** peirceana e, inicialmente, está relacionada à temporalidade das leis epistemologicamente

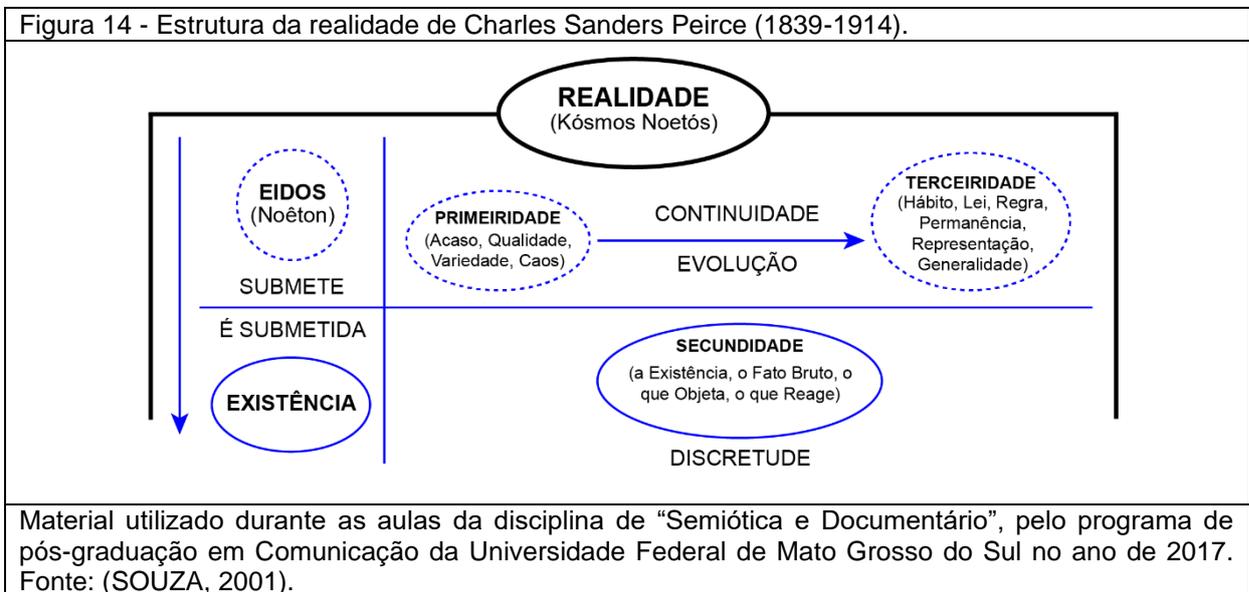
<sup>97</sup> “(...) o que é sucessivo e em contato”. (*Metaf.*, XI, 12, 1069 a 1).

determinadas, as generalidades. É onde compreendemos “(...) estar num fluxo contínuo e corretivo de nossas concepções positivas” (IBRI, 2015, p. 98), ou seja, “toda apreensão de continuidade envolve uma consciência de aprendizagem” (C.S.PEIRCE apud IBRI, 2015, p. 98 - CP 7.536). No entanto, a *continuidade* também pode ocorrer na **primeiridade**. De acordo com Ibri (2015), este fenômeno torna-se possível:

Pelo viés da impossibilidade de identificação de individuais, seja numa generalidade, seja num *continuum*, permite-se estabelecer uma identidade entre estes dois conceitos e a relação entre primeiridade e continuidade. Resgatando que existência, cujo modo de ser é a segunda categoria, é o lócus do individual, parece permissível afirmar, também, que a continuidade estende-se apenas à primeira e terceira categoria. Assim, a segundidade, configurada pelo universo de individuais existentes em que cada um é definidamente isto por não ser aquilo, traduz-se numa pluralidade de atos de duas potencialidades: a primeiridade e a terceiridade. (IBRI, 2015, p. 102).

Para uma maior caracterização da ideia de continuidade, e os níveis de complexidade existentes, esta pesquisa se utiliza do esquema desenvolvido pelo professor Doutor Hélio Augusto Godoy de Souza (2001), que a partir das concepções filosóficas de C. S. Peirce, apresenta de maneira apropriada como se estabelecem determinadas relações na realidade.

Figura 14 - Estrutura da realidade de Charles Sanders Peirce (1839-1914).



Desse modo, pode-se afirmar que a partir da dicotomia entre o filme ficcional e o documentário se configuram diferentes arranjos e estilos de narrativa cinematográfica que, isoladamente, manifestam-se como uma etapa (movimento, momento, período ou época) dessa relação contínua. Assim, segundo Souza (2001), “(...) ficção e documentário representam dois extremos entre os quais localizam-se

infinitas possibilidades de formas de documentos do Absoluto, de pensamentos, de intuição e de raciocínio, sobre a realidade do Mundo, da Natureza, do Universo...” (SOUZA, 2001, p. 102). Por fim, esta pesquisa evita situar e, a posteriori, analisar o filme documentário dentro de uma concepção absoluta, determinada apenas pela forma de uma narrativa. Logo, é no **imo**<sup>98</sup> do conteúdo documental que se encontram os traços de representação/expressão da realidade ontológica, aqui com ênfase no Pantanal e suas gentes, desde que sejam respeitadas certas normas éticas e metodológicas da atividade cinematográfica - que serão pontuadas no decorrer deste capítulo.

### **8.1 O filme documentário e a sua lógica de representação da realidade**

O documentário, enquanto narrativa factual, começou a se instituir no âmbito do cinema a partir de 1920. No entanto, sabe-se que em 1895, durante a *Exposição Colonial*<sup>99</sup> de Paris, o médico/antropólogo francês Félix Regnault (1863-1938), junto ao pesquisador Charles Comte (associado de Marey), registraram cenas em movimento (*cronofotografia*) de uma mulher africana produzindo um pote/panela, conteúdo intitulado: “Poterie Crue et origine du tour” (WINSTON, 1995, p. 170). Segundo Souza (2001), esta “é a primeira notícia que se tem de um documentário propriamente etnográfico” (SOUZA, 2001, p. 242), fato que corrobora sobre a origem da atividade cinematográfica ser mesmo documental.

Mas, como já mencionado, foi a partir de 1922, com os filmes do cineasta norte-americano Robert Flaherty (1884-1951), que se estabeleceu o início da tradição documentária no cinema. Para Teixeira (2012), a proposta documental, embora já figurasse suas marcas de significação em outros textos, principalmente na área das ciências sociais, desde meados do século XIX, se manteve autêntica para “(...) designar um conjunto de documentos com a consistência de “prova” a respeito de uma época” e, assim, proporcionar ao cinema “(...) uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz,

---

<sup>98</sup> Segundo Aulete (2008), a palavra **imo** denota o “que está no ponto mais fundo ou mais íntimo. (...) âmagô, cerne (...)” (AULETE, 2008, p. 551).

<sup>99</sup> As exposições coloniais eram congressos/encontros de projeção mundial, destinados a exibição das diferentes características e formas de organização de uma colônia, ou seja, evidenciar aos habitantes que viviam nas metrópoles as peculiaridades culturais de outros países. Estes congressos, por assim dizer, ocorreram com frequência durante o século XIX até a primeira metade do século XX. E, de modo geral, resultavam em representações/reproduções espetaculares de hábitos, dos ambientes naturais, de monumentos e objetos de caráter simbólico.

comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu num tempo e espaço dados” (TEIXEIRA, 2012, p. 185).

O objetivo do documentário, como eu o entendo, é representar a vida da maneira como é vivida. Isso não implica em tudo o que alguns podem acreditar; ou seja, que a função do diretor do documentário é filmar, sem nenhuma seleção, uma série de eventos cinzentos e monótonos. [...] o documentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre o material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde ao âmbito de suas atribuições, infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso. (FLAHERTY, 1939, p. 1-2)<sup>100</sup>.

Com o trabalho de Flaherty surgem outros filmes de “inclinação” documental, que embora apresentassem objetivos próprios e temáticas singulares, eram motivados pela mesma concepção - registrar imagetivamente um determinado contexto/aspecto da realidade -, aproximando-se ao máximo da verossimilhança dos fatos e fenômenos existentes. Ademais, os primeiros trinta anos da atividade cinematográfica registram uma enorme variedade de expressões fílmicas que, esteticamente, também inspiraram o documentário. “(...) tornou-se o ponta de lança de um cinema de envolvimento social e visão pessoal” (NICHOLS, 2016, p. 26).

Diversos teóricos formularam definições para o documentário, sendo a do cineasta inglês John Grierson (1898-1972), talvez a mais conhecida: é o tratamento criativo da realidade. A captação de uma cena ou sequência<sup>101</sup> em um filme está atrelada a uma série de escolhas, como por exemplo, cortes, filtros, enquadramentos, dentre outros aspectos técnicos, definidos pelo cineasta. Há, portanto, toda uma linguagem inserida neste contexto audiovisual, que de maneira

---

<sup>100</sup> La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. [...] el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad el sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso. (TRADUÇÃO NOSSA).

<sup>101</sup> Segundo o dicionário Aumont e Marie (2006), a sequência cinematográfica é compreendida como “(...) um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um seqüenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 268).

direta ou indireta é responsável por produzir uma mensagem que representa uma condição real, ou factual do mundo.

O tratamento criativo vale da intenção do cineasta quanto ao que deseja transmitir a partir do documentário. Segundo Lucena (2012), o documentarista tende a fazer uma representação com inserções subjetivas, que vão desde a escolha dos planos e enquadramentos até a edição final. Estes recursos, segundo Metz (1980), denominados de códigos específicos, constituem uma parte da linguagem cinematográfica, ou audiovisual se preferir, e podem ser identificados a partir de uma análise fílmica.

Para tanto, antes de situar os aspectos da natureza técnica/instrumental do cinema, é importante ressaltar que dentre a pluralidade dos filmes documentários, enquanto forma de representação da realidade, encontram-se pontos de discernimento em comum sobre as coisas existentes no mundo. Segundo Nichols (2016), estas narrativas “frequentemente estruturadas como histórias, são histórias com uma diferença: falam sobre o mundo que compartilhamos com clareza e movimento” (NICHOLS, 2016, p. 25). Desse modo, não se deve confundir as possibilidades do **tratamento criativo** (da realidade) com a mera **reprodução** de acontecimentos relativos à realidade. Assim, é possível estabelecer para o documentário uma definição concisa, abrangente, mas não absoluta. Para isso, consideram-se essenciais três concepções lógicas de Nichols (2016) sobre o documentário: (1) *tratam da realidade, de algo que realmente aconteceu*; (2) *tratam de pessoas reais*; e (3) *contam histórias sobre o que acontece no mundo real*.

*O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia. (NICHOLS, 2016, p. 37).*

Logo, esta pesquisa não desconsidera/desqualifica narrativas documentais que se valem do “tratamento criativo da realidade”, sendo este um recurso favorável - e talvez necessário - para evidenciar determinadas manifestações e aspectos do mundo real, histórico. Isto posto, a lógica documental deve sustentar essencialmente uma proposta, ou investigação no âmbito factual, da existência verdadeira, ainda que questões de escolhas técnicas sejam mensuradas.

Como outros movimentos do cinema, o documentário também passa por fases/períodos ao longo do tempo, estabelecendo tradições e estilos próprios de narração em diferentes regiões do mundo. A maioria dos documentários latino-americanos e do continente europeu, por exemplo, se caracterizam pela forma de narração subjetiva e, de certo modo, retórica. Em contrapartida, os filmes britânicos e norte-americanos optam por narrativas objetivas e, conseqüentemente, mais observativas, alinhadas a uma proposta jornalística, supostamente imparcial e não intervencionista.

Para Nichols (2016), estas fases/períodos caracterizam também a prática de determinadas técnicas (cinematográficas) em um filme dessa categoria - formas “viáveis” de se utilizar os recursos audiovisuais na atividade documentária. Logo, possíveis **modos** de se desenvolver uma narrativa documental. Assim, estes **modos do cinema documentário** se qualificam, sobretudo, pelo uso (escolhas) de diferentes técnicas - que também podem variar dependendo das motivações de cada cineasta, culturas regionais e tendências mundiais. Segundo Nichols (2010), os seis principais modos de documentário são:

- *Modo poético*: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal [...]
- *Modo expositivo*: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa [...]
- *Modo observativo*: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que o cineasta filma, conforme são observadas por uma câmera discreta [...]
- *Modo participativo*: enfatiza a interação do cineasta com aqueles que ele filma. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto, de conversas a provocações. Frequentemente une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas [...]
- *Modo reflexivo*: chama atenção para as suposições e convenções que regem o cinema documentário. Acentua nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme [...]
- *Modo performático*: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com um tema; empenha-se para aumentar a receptividade do público a esse engajamento [...]. (NICHOLS, 2016, p. 52).

Estes **modos** tornam-se, com o tempo generalizados, ou seja, formas narrativas mais estáveis dentre os demais movimentos “vividoss” no cinema, pois adquirem uma importância de caráter fundamental - atributos que pressupõem qualquer investigação documentária. No entanto, a exemplo da dicotomia entre ficção e não ficção, os **modos do documentário** não devem ser percebidos como formas absolutas, determinantes em uma narrativa. Mesmo que cada modo enfatize uma conjuntura ideal, estes podem se manifestar por outras motivações ou condições adversas, como uma mera reação às limitações do próprio cineasta, ou

respectivamente dos outros modos; restrições tecnológicas; insuficiência de incentivos institucionais; como reflexo, denúncia a um contexto social; interesse público; como uma adaptação/releitura/seqüência de outros filmes; etc. Porém, de acordo com Nichols (2010), “(...) uma vez estabelecidos, os modos se superpõem e se misturam” (NICHOLS, 2016, p. 53). Assim, além de se considerar a significação das **formas** de uma narrativa documentária, se faz fundamental uma reflexão sobre os seus **conteúdos**, especialmente à imagem *indicial*<sup>102</sup>. Para tanto, é na linguagem audiovisual, ou cinematográfica, se preferir, que esta pesquisa encontra os fundamentos técnicos para desenvolver sua análise, a representação da realidade ontológica do Pantanal e suas gentes pelo documentário brasileiro.

## 9 A linguagem audiovisual: princípios da expressão cinematográfica

Como já mencionado, o início da atividade cinematográfica se deu de modo documental, sobretudo, a partir dos primeiros registros feitos pelos irmãos Lumière (1895), cenas em movimento que mostram pouco do cotidiano ordinário da população francesa no final do século XIX. Assim, ao longo do tempo, se desenvolveu no cinema uma linguagem própria enquanto forma de expressão, ou seja, um conjunto de elementos responsáveis pela organização de uma narrativa. Segundo Rodrigues (2007), a *cinematografia*<sup>103</sup> remete a processos de descoberta cada vez mais elaborados na realização de um filme, no entanto, consideram-se três momentos como fundamentais para o aperfeiçoamento dessa forma de expressão própria, a linguagem cinematográfica:

- *O grande roubo do trem* (Edwin S. Porter, 1903), considerado o primeiro western, deu o passo inicial em direção a uma nova identidade no então recente terreno do cinema [...] - Com *Nascimento de uma nação* (D. W. Griffith, 1915), surgia definitivamente a linguagem cinematográfica como a conhecemos hoje [...] - Em outubro de 1927, foi projetado pela primeira vez *O cantor de jazz*, de Alan Crosland, marcando o nascimento do filme sonoro. (RODRIGUES, 2007, p. 17).

<sup>102</sup> Na tricotomia dos signos de C. S. Peirce (ver seção 7), o aspecto *indicial* é a característica da **materialidade** de um signo, ou seja, o que representa a simples **existência** de alguma coisa na realidade. Em uma fotografia, por exemplo, a imagem traz um registro imediato (paisagem, pessoas, animais) por meio de um enquadramento e ângulos específicos, isto é, a relação direta com um determinado objeto. No entanto, o que aparece em uma fotografia é apenas uma parte da realidade, o aspecto *indicial* de um signo (SANTAELLA, 2002).

<sup>103</sup> No cinema, a cinematografia compreende um “conjunto de técnicas de registro e projeção de imagens animadas (...)” (AULETE, 2008, p. 219).

O termo “linguagem cinematográfica” não apareceu, propriamente, com a semiologia<sup>104</sup> do cinema, nem mesmo com escritos (pioneiros) do crítico francês Marcel Martin (1955), sobre os processos cinematográficos. De acordo com Aumont et al. (2012a), esta expressão já se encontrava em uso entre os primeiros teóricos do cinema, em relatos do italiano Ricciotto Canudo (1877-1923), do francês Louis Delluc (1890-1924), e, também, dentre os pensadores do formalismo russo (1910-1930). A priori, os *estetas*<sup>105</sup> e escritores, principalmente franceses, valiam-se deste termo na ideia de “(...) opor o cinema à linguagem verbal, defini-lo como um novo meio de expressão” (AUMONT et al. 2012a, p. 158).

A partir dos anos de 1960, com a ascensão dos estudos estruturalistas, especialmente de abordagem linguística (semiologia), a divergência conceitual entre **mensagem verbal** e **mensagem fílmica** se tornaria mais acirrada, dividindo estudiosos por uma simples indagação: o cinema é uma linguagem diferente da linguagem verbal? De acordo com Metz (2014), esta comparação se mostrou incoerente, pois a linguagem do cinema adquiriu um caráter generalizado, ou menos sistemático em relação a uma linguagem verbal. Logo, as unidades de significado **mínimas** de uma narrativa cinematográfica, ao contrário de uma gramática da língua, não desenvolvem uma significação estável enquanto forma de expressão.

Assim, Metz (2014) conclui que o cinema é “uma linguagem sem língua” (METZ, 2014, p. 60), pois não possui uma gramática estável. No entanto, sua forma de expressão/organização é similar à de outras classes/grupos de signos, tais como os pertencentes à esfera artística - desenho, pintura, escultura. Por fim, Aumont et al. (2012a) considera que, “a característica essencial dessa nova linguagem é a sua universalidade; ela permite contornar o obstáculo da diversidade das línguas nacionais” (AUMONT et al. 2012, p. 159).

[...] é claramente impreciso aplicar ao cinema noções como fonemas ou palavras, pois elas se referem ao material específico de expressão da linguagem. Por outro lado, termos como *código*, *mensagem*, *sistema*, *texto*, *estrutura*, *paradigma* e assim por diante estão disponíveis ao teórico do cinema (são necessário, diria Metz) por pertencerem a todos os sistemas de comunicação [...]. (METZ apud ANDREW, 2002, 178-179).

<sup>104</sup> Segundo Dubois et al. (1998), a semiologia nasceu dos estudos do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), logo “(...) seu objeto é o estudo da vida dos signos no seio da vida social: ela se integra na psicologia, como ramo da psicologia social” (1998, p. 536).

<sup>105</sup> “Pessoa que cultua o belo (...) especialista em estética” (AULETE, 2008, p. 444).

Logo, pressupõem-se que o cinema é, antes de qualquer coisa, um sistema “aberto” de leis sígnicas universais. De acordo com o biólogo austríaco Karl Ludwig Von Bertalanffy (2010), “(...) existem modelos, princípios e leis que se aplicam a sistemas generalizados ou suas subclasses, qualquer que seja seu tipo particular, a natureza dos elementos que os compõem e as relações ou forças que atuam entre eles” (BERTALANFFY, 2010, p. 57). Esta constatação, localiza o cinema como um **sistema sígnico-audiovisual aberto**, que regido por normas universalizadas (culturais, sociais) desenvolve uma variedade de significados.

Desse modo, a linguagem cinematográfica é proveniente de uma série de avanços técnicos e mudanças de valores estéticos - fenômenos que permeiam o âmbito do cinema desde anos 1920. No entanto, para Martin (2013), “a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa” (MARTIN, 2013, p. 21). Logo, é a partir de uma abordagem imagética que se estabelece um método de investigação da linguagem do cinema.

Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real. É pois um processo, um trabalho, que emprega as propriedades do sistema visual. (AUMONT, 2012b, p. 82).

Nesta lógica, uma narrativa cinematográfica é, essencialmente, uma sequência de imagens (fotografias em movimento) que combinadas mostram uma mensagem visual, ou expressam um sinal - representando alguma coisa para alguém. Mas como identificar os sinais de um filme-imagem? Para tanto, Metz (1980) considera que a linguagem cinematográfica é composta por uma “pluralidade de códigos<sup>106</sup>” (METZ, 1980, p. 71), elementos que indicam sentidos variáveis, como resultado da associação entre um significante e um significado.

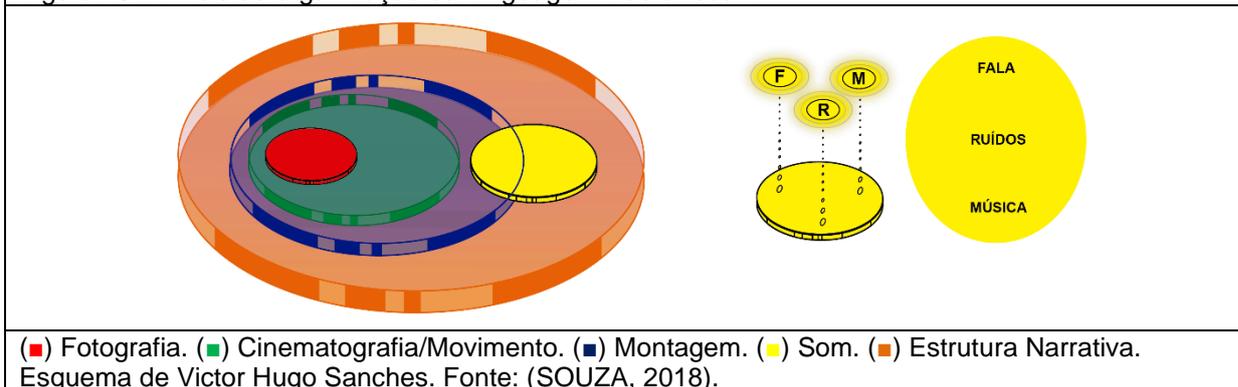
Contudo, antes de identificar os outros elementos que constituem a linguagem cinematográfica, é pertinente enfatizar uma questão: Mas, afinal, o que é linguagem cinematográfica? A partir de escritos pioneiros a esta investigação, pesquisadores da área como André Bazin (1918-1958), Terence ST. John Marnier (1980) e os já

<sup>106</sup> “O código é um sistema de sinais – ou de signos, ou de símbolos – que, por convenção prévia, se destina a representar e a transmitir a informação entre a fonte de sinais – ou emissor – e o ponto de destino – ou receptor” (DUBOIS et al. 1998, p. 114). Na teoria matemática da comunicação, Shannon & Weaver (1949) estabelecem este processo como modelo de comunicação, tendo como base um repertório comum de significações.

mencionados Jacques Aumont (1994), Marcel Martin (1955), Christian Metz (1968;1971), dentre outros especialistas, pode-se notar, em geral, uma certa similaridade interpretativa/organizacional de ideias. Ou seja, a linguagem cinematográfica é conceituada por fragmentos *sígnicos*, elementos audiovisuais que, a posteriori, desenvolvem uma inter-relação ou, interconexão de funcionalidade, adquirindo um valor próprio de linguagem.

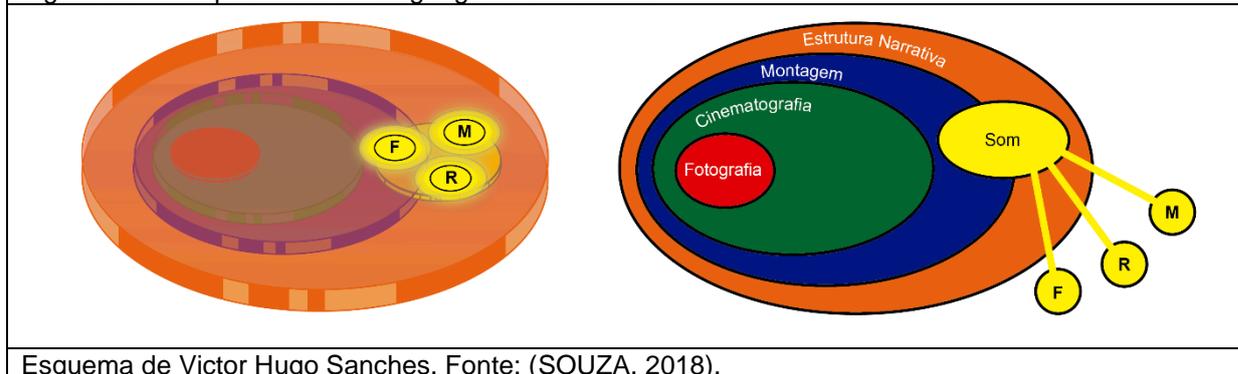
Mas, como determinadas articulações se organizam (funcionam) para gerar sentido lógico a uma narrativa? De acordo com Souza (2018), a linguagem cinematográfica é, em princípio, uma semiose que representa uma estrutura de signos audiovisuais - onde se associam em uma relação de complexidade. Estes signos, ou códigos, surgem a partir de duas categorias elementares: imagem (fotografia) e som (áudio); que combinadas às potencialidades/recursos do cinema (movimento, montagem), formam uma estrutura narrativa.

Figura 15 - Níveis de organização da Linguagem Audiovisual.



O esquema proposto por Souza (2018) ilustra os níveis de complexidade que constituem a linguagem audiovisual. Para tanto, considera-se que os signos elementares (imagem, som) possuem propriedades que estão além de uma estrutura narrativa, ou seja, qualidades que não se limitam a atividade cinematográfica. O som engloba *ruídos*, *fala* e *música*, antes de desempenhar, propriamente, um signo de função sonora do cinema; enquanto a imagem, embora substancialmente fotográfica, se manifesta também em outras formas de expressão, como o desenho e a pintura. De modo geral, os signos *fotográficos* (enquadramentos), combinados com os signos *cinematográficos* (movimentos), permitem o acréscimo de atributos *sonoros* na condição da *montagem*, resultando na **forma** de uma *estrutura narrativa*.

Figura 16 - Complexidade da Linguagem Audiovisual.



Esquema de Victor Hugo Sanches. Fonte: (SOUZA, 2018).

Após esclarecer as relações de complexidade entre os elementos (signos) da linguagem audiovisual, é possível estabelecer os processos de funcionamento que caracterizam o cinema enquanto uma forma de expressão própria. Para isso, este trabalho se apoia, essencialmente, nos princípios de Martin (1955), Gage e Meyer (1985), Marnier (1980) e Metz (1980). No entanto, ao longo deste capítulo, é designada a substituição (provisória) de duas terminologias teóricas, sem qualquer alteração de significado conceitual. De modo adequado, esta dissertação se vale do termo **“linguagem audiovisual”** enquanto “linguagem cinematográfica”; e o termo **“signo(s)”** enquanto “código(s)”, embora estes ainda possam aparecer em determinadas citações.

Isto posto, é fundamental retomar a concepção de Metz (1980), que define a linguagem audiovisual como “(...) um conjunto de todos os códigos cinematográficos particulares e gerais (...)” (METZ, 1980, p. 81). Para Metz (1980), um signo nada mais é que uma relação lógica, que permite uma mensagem ser percebida, compreendida. Assim, os signos audiovisuais possuem uma existência real, que não é, necessariamente, uma existência material. “Os códigos têm pelo menos três características básicas que nos permitem entendê-los e analisá-los: 1, graus de especificidade, 2, níveis de generalidade e 3, redutibilidade a subcódigos (METZ apud ANDREW, 2002, p. 179)”.

A partir dessa premissa, Metz (1980) estabelece duas principais categorias de signos para os sistemas audiovisuais, especialmente o cinema: (1) signos audiovisuais; (2) signos extra audiovisuais. De modo geral, os **signos extra audiovisuais**, como a própria nomenclatura sugere, são aqueles que podem ser percebidos em um filme/imagem por referenciar qualidades culturais, gestualidades

(expressão corpórea), vestuário (roupas, acessórios), aspectos arquitetônicos e linguísticos (objetos, monumentos, expressões verbais), paisagens (ambientes, regiões), comportamentos, etc. Possuem significados independentemente de estarem ou não, dentro de um filme.

Os **signos audiovisuais**, conforme sugere a denotação, são aqueles que compõem o sistema audiovisual. De modo geral, estes signos desenvolvem sentido através dos aspectos da fotografia (enquadramentos, profundidade de campo, ângulos de visão), da cinematografia (imagens em movimento, movimentos de câmera), pela montagem (seleção, edição), na estrutura de uma narrativa, etc. No cinema, os signos audiovisuais desenvolvem um outro nível de complexidade e, assim, estabelecem uma nova divisão de sentido: (1.1) signos audiovisuais específicos; (1.2) signos audiovisuais não específicos.

De acordo com Metz (1980), os **signos específicos**, são aqueles que existem especificamente no sistema audiovisual, ou seja, signos próprios do cinema. Estes, são percebidos pela relação de complexidade da linguagem audiovisual: movimentos de câmera, montagem, estrutura narrativa, categorias fílmicas, gêneros específicos. Em contrapartida, os signos **não específicos** são aqueles que não se limitam ao âmbito do cinema, ou seja, representam qualidades que podem ser encontradas em outras linguagens, como por exemplo a luz e a sombra, imanentes na pintura, desenho, teatro, fotografia.

Conviremos a denominar de *códigos cinematográficos gerais* as instâncias sistemáticas [...] a que serão atribuídos os traços que não apenas caracterizam propriamente a grande tela, mas, além disso, são comuns (efetiva ou virtualmente) a todos os filmes. Face a esses códigos cinematográficos gerais, os *códigos cinematográficos particulares* agrupam os traços de significação que aparecem somente em certas classes de filmes [...], mas que, contudo, só se manifestam em filmes [...] (METZ, 1980, p.73).

Após uma breve contextualização, esta pesquisa limita sua abordagem de análise, especificamente, sobre a classe de **signos audiovisuais**, com ênfase na categoria dos **signos específicos** do cinema, conforme proposto por Metz (1980). Logo, para dar continuidade a esta dissertação, serão apresentados de maneira breve, os principais signos (fotografia, cinematografia, som, montagem, estrutura narrativa) e os processos responsáveis pela forma de um filme, considerando os níveis de complexidade da linguagem audiovisual estabelecido por Godoy (2018).

### 9.1 Os signos audiovisuais: a fotografia

A fotografia é o primeiro nível integrativo da linguagem audiovisual. Desde o seu surgimento, em meados do século XIX, esta forma de expressão dividiu e, ainda divide, opiniões em várias áreas de investigação, especialmente, acerca da verossimilhança do registro/ato fotográfico. Tratando-se, aqui, de um trabalho sobre representação da realidade, a imagem fotográfica é tida como um signo *indicial* que denota **um** traço, ou aspecto, do real. No entanto, as concepções semióticas de Charles Sanders Peirce (1839-1914), como já mencionadas (ver seção 7), permitem maior complexidade representativa, quando se consideram todas as partes que constituem um signo - *representamen*; o *objeto*; e o seu *Interpretante*.

[...] a foto, ao contrário da pintura, remete não somente a um objeto “possivelmente real”, mas também a um objeto “necessariamente real”, e não se pode negar que “o objeto exista”. A foto é uma “emanação do referente” e testemunha um “aconteceu assim”. Resumindo, a imagem fotográfica “não é a realidade, mas, pelo menos, sua perfeita *analogia*, e é exatamente esta perfeição analógica que geralmente define a fotografia”. (BARTHES, 1961 apud SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 109-11)

Logo, cabe aqui, uma abordagem que evidencie a fotografia enquanto um signo do cinema - estratégias de captação imagética que desempenham importante significado na funcionalidade da linguagem audiovisual. E, considerando a relevância de publicações já feitas na área, como, por exemplo, a recente pesquisa de Kubota (2012), situada no repositório da própria instituição de ensino (UFMS), dentre outros livros e teses, a intenção neste momento é evitar demasiada redundância teórica. Assim, ao longo deste capítulo, pretende-se apresentar (de maneira breve) os principais aspectos *sígnicos* que caracterizam a linguagem audiovisual.

De modo geral, a fotografia se estabelece no âmbito do cinema através de suas próprias estratégias artísticas, ou seja, composições visuais e configurações técnicas, que potencializado às imagens em movimento, possibilitaram ao sujeito realizar “novas formas” de expressão imagética. A composição<sup>107</sup> básica de uma fotografia, se dá a partir de uma noção muito simples: a **regra dos terços**; que embora não seja uma regra absoluta de composição fotográfica, muito menos a única existente, permite estabelecer certa harmonia em uma cena e,

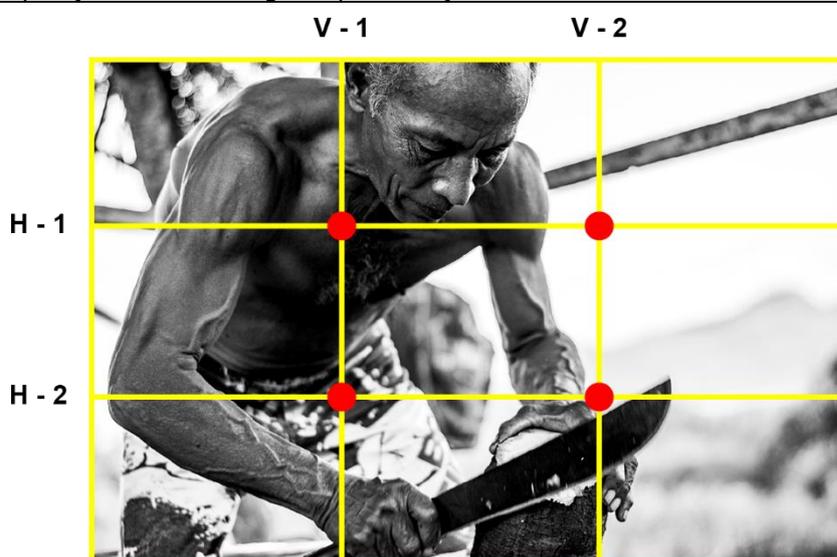
---

<sup>107</sup> A composição deve ser entendida como a distribuição das figuras dentro do quadro fotográfico.

essencialmente, atrair a visão do sujeito para um ponto sugerido do quadro fotográfico.

A regra dos terços consiste em organizar uma cena em nove partes iguais, isto é, estabelecer uma grade de orientação visual pelas dimensões de uma imagem. Desse modo, traçadas **duas** linhas na **horizontal** e **duas** linhas na **vertical** do quadro fotográfico, se obtém os terços da fotografia. As intersecções dessas linhas (representadas pelos pontos vermelhos da figura 17) são consideradas importantes pontos de harmonia de uma imagem, ou seja, o que estiver posicionado sobre esses pontos, ou próximo deles, tende a provocar/condicionar uma visualização mais intuitiva em uma fotografia.

Figura 17 - Composição de uma fotografia pelos terços.



(□) Quadro Fotográfico. (H) Linhas Horizontais. (V) Linhas Verticais.

Na intersecção dos terços (●) é que se estabelece maior harmonia em uma imagem.

Foto: Senhor Galdino preparando a raiz de Jaracatiá, APA Baía Negra, Ladário/MS - Pantanal do Paraguai.

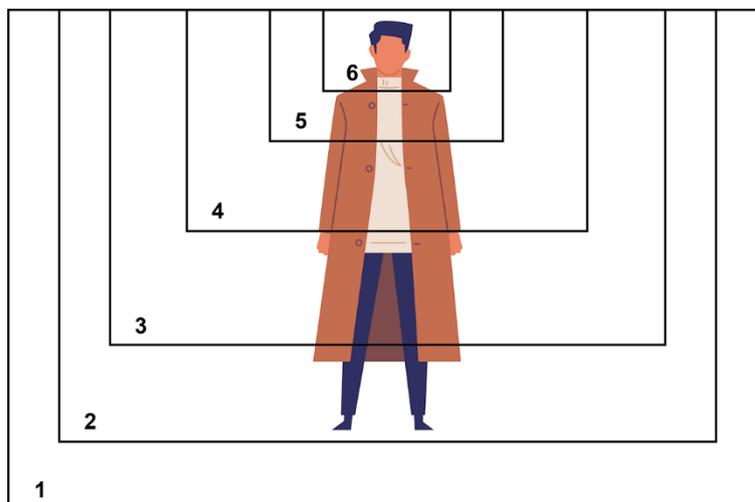
Autor: Victor Hugo Sanches, 2019.

Isto posto, são os **enquadramentos fotográficos** de uma imagem que evidenciam, ou valorizam, certas situações de uma cena, em outras palavras, **o que aparece**; e **como aparece**, vai depender daquilo que se pretende mostrar. De acordo com Gage e Meyer (1985), não existem regras fixas que estabeleçam os melhores enquadramentos de uma imagem. Embora, ao escolher um enquadramento, o diretor de um filme (ficcional ou não ficcional) tem a responsabilidade de transmitir ao seu público uma mensagem que seja minimamente compreensível.

Em vista disso, “o tamanho da imagem é determinado pela distância entre câmera e o objeto, e também pelo tipo de lente utilizada na filmagem” (GAGE; MEYER, 1985, p. 71). Logo, os enquadramentos fotográficos permitem caracterizar/representar as ocorrências de um contexto geral, ou particular (entre sujeitos), por meio da distância que se observa uma unidade de ação, o fato. E, a partir disso, torna-se possível interpretar certas significações na fotografia de uma cena. Segundo D. Gage e Meyer (1985), Rodrigues (2007) e Marner (1980), uma cena fílmica pode ser composta por um único, ou por vários tipos de enquadramentos fotográficos, denominados no cinema como **planos**.

Para tanto, existem determinados enquadramentos (planos), que de certo modo, desempenham uma significação/função “universalizada” na atividade cinematográfica. De maneira geral, os principais enquadramentos, ou mais utilizados, são conhecidos como: *grande plano geral*; *plano geral*; *plano de conjunto*; *plano americano*; *plano médio*; *plano próximo*; *close-up*; *superclose*; e *plano de detalhe*. Assim, a exemplo dos autores mencionados anteriormente, esta pesquisa se vale da **figura humana** como referência básica para contextualizar os respectivos enquadramentos cinematográficos.

Figura 18 - Representação dos principais enquadramentos fotográficos sobre a figura humana.



(□) Quadro Fotográfico. (1) Plano Geral. (2) Plano de Conjunto. (3) Plano Americano. (4) Plano Médio. (5) Plano Próximo. (6) Close-up.

Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 71).

O **grande plano geral**, como sua própria nomenclatura sugere, mostra uma extensa área de ação, ou seja, é um enquadramento feito de uma longa distância. Comumente, é utilizado para situar o espectador sobre a ação global (país, cidade,

região) de um filme; introduzir um contexto geral para uma cena, ou simplesmente, oferecer uma visão mais ampla sobre uma determinada situação. Este enquadramento é muito útil para cenas que mostram muita ação, como batalhas épicas ou conflitos de bélicos. Nos filmes sobre o Pantanal, o grande plano geral traz, principalmente, paisagens exuberantes com uma determinada ênfase na vida animal, pois pretende-se impressionar o público com a grandiosidade da região.

Figura 19 - Representação do grande plano geral.



O grande plano geral mostra uma ampla área de ação em um filme.  
Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 72).

O **plano geral**, embora tenha um aspecto introdutório, já traz certa ênfase para a figura humana. Além disso, este enquadramento é utilizado para apresentar vários elementos “específicos” de uma cena, como por exemplo, um personagem, sua localidade, a ambientação na qual está inserido, sua atividade, etc. Nos filmes sobre o Pantanal, este plano evidencia algumas condições (gerais) de vida das gentes pantaneiras, seja por meio de suas tradições culturais, ou dinâmicas de trabalho em diferentes ambientações.

Figura 20 - Representação do plano geral.



O plano geral traz certa ênfase para figura humana e introduz elementos específicos de uma cena.  
Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 72).

O **plano de conjunto** traz uma ênfase específica para a figura humana, ou seja, quando um personagem é totalmente enquadrado, revelando para o espectador algumas de suas características físicas. Dessa forma, o plano de conjunto “permite maior clareza nos pormenores da ação” (GAGE; MEYER, 1985, p.

72), isto é, mostra-se maior quantidade de detalhes que permeiam a unidade de ação em uma cena.

Figura 21 - Representação do plano de conjunto.



O plano de conjunto traz ênfase específica para figura humana e introduz maiores detalhes a cena. Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 72).

O **plano americano** é o enquadramento que traz maior aproximação da figura humana em uma cena, ou seja, quando o diretor de um filme realiza um “corte” na imagem do personagem à altura dos seus joelhos. Este plano é utilizado para diminuir as ambientações de uma cena. Geralmente, para evidenciar um diálogo entre dois, ou mais personagens. Por isso, é um enquadramento que “aparece” na maioria das vezes quando os perfis, ou personalidades, já foram devidamente estabelecidas no filme.

Figura 22 - Representação do plano americano.



O plano americano traz maior aproximação da figura humana em uma cena. Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 73).

O **plano médio** é basicamente um plano de ação com ênfase na figura humana. Para isso, é utilizado um enquadramento fotográfico que mostra a imagem acima da cintura de um personagem. Na utilização deste plano, “(...) a maior parte do fundo é praticamente eliminada. Destacando-se a figura humana como o centro de atenção para o espectador” (GAGE; MEYER, 1985, p. 73).

Figura 23 - Representação do plano médio.



O plano médio mostra a figura humana como destaque principal de uma cena.  
 Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 73).

O **plano próximo** é um enquadramento fotográfico que mostra a figura humana à altura do peito, ou seja, da metade do tórax para cima. De modo geral, este plano é utilizado para dar ênfase nos diálogos existentes de um filme, ou de uma cena.

Figura 24 - Representação do plano próximo.



O plano próximo valoriza diálogos entre os personagens de uma cena.  
 Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 73).

O **close-up** é o enquadramento fotográfico que traz ainda mais ênfase sobre a figura humana. De modo geral, é a imagem que se mostra apenas a cabeça e os ombros de um(a) personagem. O uso deste plano acaba por suprimir as possíveis ações ao fundo de uma cena, no entanto, representa uma suspensão entre os personagens enquadrados, onde além dos diálogos, as expressões faciais ganham maior destaque para o espectador.

Figura 25 - Representação do plano *close-up*.



O *close-up* enfatiza as expressões e diálogos entre os personagens de uma cena.  
 Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 74).

O **superclose**, é o enquadramento fotográfico que mostra “apenas” a cabeça da(o) personagem em uma cena. Comumente, este plano é utilizado quando o diretor pretende revelar alguma característica dramática do(a) personagem, ou da trama narrativa para o espectador.

Figura 26 - Representação do *superclose*.



O *superclose* revela com intensidade características dramáticas do(a) personagem em uma cena. Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 74).

O **plano de detalhe**, como a própria terminologia sugere, mostra somente os “detalhes” que permeiam uma cena, ou seja, imagens que revelam os conteúdos pormenores dos personagens (caracterizas corpóreas), objetos (qualidades), ou até mesmo de animais durante um filme.

Figura 27 - Representação do plano de detalhe.



O plano de detalhe revela os pormenores de uma cena. Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 74).

Como se pode observar, cada enquadramento fotográfico assinala certo significado no contexto de uma cena. Logo, a escolha de um plano é motivada, principalmente, de acordo com a complexidade significativa de cada unidade de ação, sendo algo relativo ao que se pretende evidenciar/contextualizar durante as interações que constituem um filme ficcional, ou não ficcional.

A escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por outro lado (o plano é tanto *maior* ou *próximo* quanto menos coisas há para ver), e seu conteúdo dramático, por outro (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica). Assinalemos que o tamanho do plano determina em geral sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de dar ao espectador tempo material para perceber o conteúdo do plano; mas é evidente que um primeiro plano poderá ser longo ou bastante longo se o diretor quiser exprimir uma ideia precisa: o valor dramático prevalece então sobre a simples descrição [...]. (MARTIN, 2013, p. 39-40)

Outro aspecto fotográfico determinante são os ângulos de visão estabelecidos na cena, ou seja, o posicionamento da câmera em relação ao olhar do(a) personagem que está sendo filmado. Esta é uma escolha de composição estética do realizador, responsável por condicionar, essencialmente, um elemento **dramático** aos atores (sociais, protagonistas ou figurantes) de uma cena. De acordo com Marner (1980), “o ângulo do qual olhamos os personagens num filme é em si mesmo um significante narrativo, desde que seja capaz de descrever esse mesmo personagem (...)”, seja por suas intenções imediatas, ou pelas circunstâncias que motivam suas relações com os demais integrantes da história. (MARNER, 1980, p, 133).

Os ângulos de câmera revelam um elemento fundamental da cena, a condição basilar da(s) figura(s) humana(s) em um filme ficcional, ou não ficcional. Geralmente, isto ocorre durante as relações/interações sociais - especialmente diálogos - que permeiam uma cena, onde “o nível da câmera de filmar é a função da estatura de cada personagem” (MARNER, 1980, p. 133). Dentre tantas variações, consideram-se três os principais ângulos de câmera, ou pontos de vista, na fotografia do cinema: o **ângulo alto**<sup>108</sup>; o **ângulo baixo**<sup>109</sup>; e, o **ângulo plano**.

De modo geral, o **ângulo alto**, ou plano picado, é aquele que enquadra um personagem por uma vista de cima, ou seja, pelo posicionamento da câmera em inclinação vertical alta. O ângulo alto é utilizado quando se pretende diminuir a força de um(a) personagem e enfatizar sua inferioridade, ou uma condição de vulnerabilidade. Este ângulo, também mostra grandes proporções geográficas, e pode revelar situações ao fundo de uma cena, como, por exemplo, um diálogo, uma atividade, um personagem específico, um conflito, etc.

<sup>108</sup> Na tradição do cinema francês, também é conhecido pela terminologia *plongée* (mergulho).

<sup>109</sup> Na tradição do cinema francês, também é conhecido pela terminologia *contre-plongée* (contra mergulho).

Em contrapartida, o **ângulo baixo**, ou plano contrapicado, é o enquadramento que mostra um personagem por uma vista de baixo, ou seja, a câmera é colocada em uma posição que enfatiza uma cena de baixo para cima. Desse modo, o ângulo baixo aumenta a proporção das coisas, e comumente, é utilizado quando se pretende enaltecer a força de um(a) personagem, seja pela sua importância na história, uma posição de superioridade, ou de dominação em uma cena. Este ângulo acaba por eliminar as ações secundárias de uma cena, isto é, todas as situações e conteúdo de fundo, como objetos, personagens ou detalhes do cenário.

Por fim, o **ângulo plano**, ou ponto de vista normal, é aquele que a câmera está posicionada no mesmo nível do olhar de um(a) personagem. Logo, é um enquadramento frontal, que proporciona menor aspecto dramático em relação aos outros. Este ângulo, é responsável por mostrar um(a) personagem de modo estático, ou seja, por um ponto de vista sem distorções verticais extremas. De modo geral, é utilizado para apresentar situações comuns (ordinárias) em uma cena, colocando o espectador em uma condição de igualdade com os personagens da história.

Figura 28 - Representação dos principais ângulos de câmera.

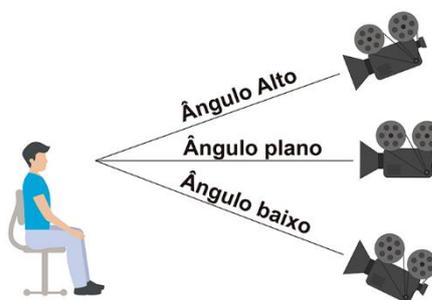


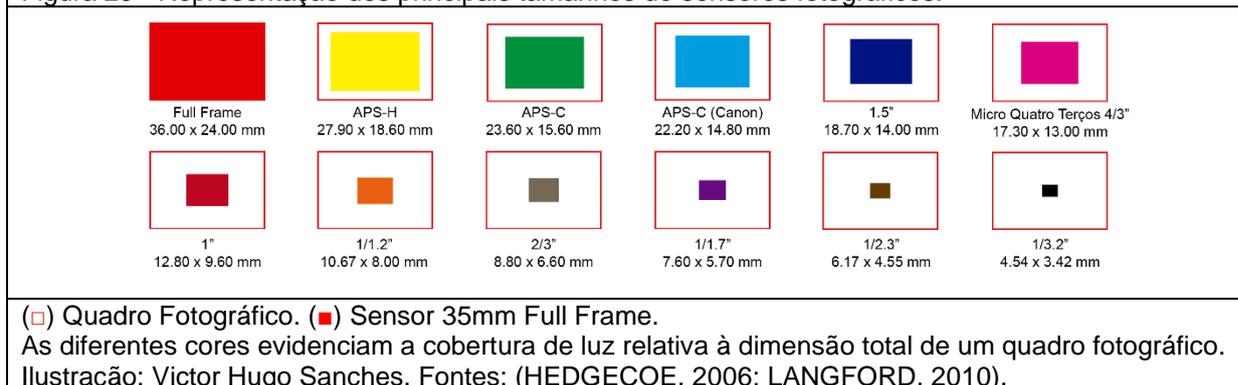
Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (GAGE; MEYER, 1985, p. 79).

Além disso, a imagem fotográfica consiste por uma série de configurações técnicas. A iniciar pela combinação entre dois instrumentos fotográficos, a câmera e uma objetiva. Estas são responsáveis por proporcionar à expressão fotográfica uma forma, dentre características estéticas próprias. Para tanto, esta pesquisa toma como base fundamental os sensores fotográficos digitais **full frame**<sup>110</sup>, ou por equivalência, os filmes de película de **35 mm**.

<sup>110</sup> O termo "**Full Frame**" é referente as câmeras digitais que possuem o tamanho de sensor (CCD/CMOS) equivalente ao do filme 35mm, isto é, nas dimensões de 36.00 x 24.00 mm.

Na fotografia digital, os sensores são responsáveis pela formação da imagem, ou seja, a transdução<sup>111</sup> da luz em cargas elétricas organizadas ortogonalmente<sup>112</sup>, que se distribuem por um arranjo de elementos de imagem, o pixel<sup>113</sup>. Existem vários formatos, ou tipos de sensores na fotografia digital, suas proporções podem variar radicalmente, o que influencia, sobretudo, no tamanho (enquanto arquivo digital) e nas dimensões de uma imagem gerada. Para se preencher, ou completar de luz, todo o sensor de uma câmera fotográfica, é fundamental o uso de uma objetiva que tenha um encaixe (*mount*<sup>114</sup>) compatível, e que seja proporcional às dimensões do mesmo - permita uma entrada de luz por completo até o sensor, ou para sensibilização integral de um *frame* (quadro) da película. Por isso, ao longo deste capítulo, se tem como pressuposto imagens geradas por sensores digitais full frames, ou se preferir de 35 mm, com as respectivas objetivas.

Figura 29 - Representação dos principais tamanhos de sensores fotográficos.



As objetivas, popularmente conhecidas como lentes, são projetos óticos que permitem algumas configurações de imagem, como o ajuste de foco (que sugere pontos de atenção específicos ao espectador sobre determinados acontecimentos em uma cena) e, o controle sobre a quantidade/intensidade de luz (abertura de

<sup>111</sup> Transdução é a transformação de uma determinada energia em uma energia de natureza diferente.

<sup>112</sup> O termo ortogonalmente, advérbio da palavra **ortogonal**, denota referência a um ângulo de sentido reto, ou seja, "(...) que forma um ângulo reto" (AULETE, 2008, p. 726).

<sup>113</sup> A palavra **pixel**, é uma junção dos termos *picture* e *element*, que em tradução literal denota: elemento de uma imagem. Assim, na fotografia digital, quando visualizamos uma imagem sobre uma tela eletrônica, é possível notar pequenos quadrados coloridos, que combinados, organizam uma imagem por completa. Estes pequenos pontos coloridos, são denominados por pixels. Desse modo, a quantidade de pixels é uma medida responsável por determinar a qualidade de uma imagem digital, ou seja, uma resolução estabelecida a partir da altura e largura de uma tela, que conseqüentemente influenciará na exibição de uma imagem fotográfica. Logo, quanto maior for as dimensões de um monitor, ou tela digital, maior será quantidade de pixels necessária para o seu preenchimento total.

<sup>114</sup> Do inglês, é um verbo que denota composição, montagem. Popularmente utilizado na fotografia para caracterizar os diferentes tipos e tamanhos de encaixe em uma objetiva.

regulagem interna que também pode variar) que chega até o sensor de uma câmera fotográfica. Ainda, é responsável por determinar ângulos de vista específicos sobre os enquadramentos de uma cena. Mas, é a distância focal<sup>115</sup> de uma objetiva que determina as qualidades plásticas de uma imagem pretendida, isto é, a visão específica que se obtém sobre um objeto situado no infinito - exceto a luminosidade. Desse modo, a objetiva é um acessório fotográfico que desempenha o importante papel de “olho” da câmera, e permite ao realizador focalizar tamanhos diferentes nos mesmos objetos de uma cena.

Conhecer a distância focal é importante não somente porque ela indica a distância da lente até o filme (para objetos distantes), mas também porque fornece uma medida do tamanho da imagem e da área da cena fotografada em relação ao filme. Se utilizarmos uma objetiva de distância focal curta para fotografar uma cena, obteremos uma imagem de área maior da cena, e cada parte dela será menor na fotografia do que seria se tivéssemos utilizado uma objetiva mais longa. (ADAMS, 2006, p. 60).

Existem diferentes tipos de objetivas, que se caracterizam por suas diferentes distâncias focais. Geralmente, são selecionadas de acordo com necessidade dramática, ou contextual da cena. Assim, quanto **maior** for a distância focal de uma objetiva, maior o tamanho dos objetos focalizados em cena - em analogia, menor será o ângulo de vista sobre a imagem; em contrapartida, quanto **menor** for a distância focal de uma objetiva, menor o tamanho dos objetos focalizados em cena - em analogia, maior será o ângulo de vista sobre a imagem. De acordo com Adams (1902-1984), “é importante entender que *todas as objetivas de mesma distância focal produzem imagens do mesmo tamanho* de um dado objeto a uma dada distância” (ADAMS, 2006, p. 60). Estas variações focais ocorrem pela refração<sup>116</sup> da luz em diferentes tipos de lentes (convexa, biconvexa, plano-convexa, côncavo-convexa, bicôncava, plano-côncava, convexo-côncava, etc.), que combinadas configuram os projetos óticos da fotografia. Logo, as objetivas fotográficas se

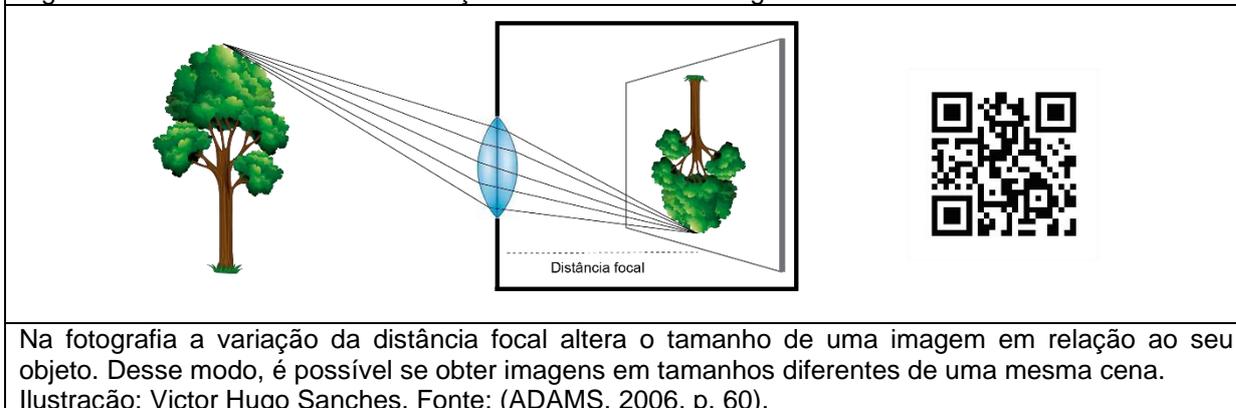
---

<sup>115</sup> A distância focal de uma objetiva influencia a perspectiva aparente e os tamanhos relativos dos objetos ou pessoas em uma cena. Mudando o tipo de objetiva o fotógrafo pode alterar o tamanho em que a imagem é registrada. Segundo Adams (1902-1984), esse termo refere-se “(...) à distância entre o *ponto nodal posterior* da objetiva (geralmente próximo ao plano da abertura) e o plano no infinito em que os objetos entram em foco” (ADAMS, 2006, p. 60), ou seja, é a distância entre o ponto médio da lente e a imagem que se forma em um anteparo de um objeto situado no infinito.

<sup>116</sup> “A refração é o comportamento geométrico do raio de luz que, ao se propagar de um meio para outro, segue uma nova trajetória linear, em que o ângulo do raio de luz refratado, em relação ao eixo perpendicular da superfície plana de contato dos dois meios pelos quais se propaga a luz, vai variar de acordo com a densidade dos meios” (SHIMODA, 2009, p. 59).

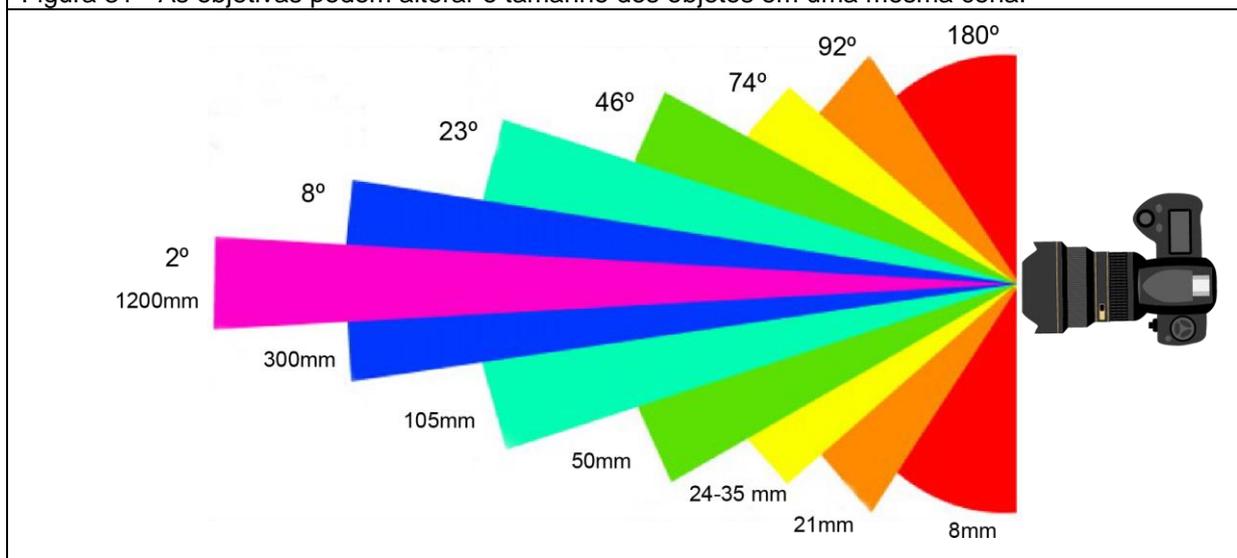
dividem em três principais categorias: *objetivas normais*; *objetivas grandes angulares*; e, as *teleobjetivas*.

Figura 30 - A distância focal e a refração da luz ante uma imagem.



De modo geral, as **objetivas normais**, ou padrão, são aquelas responsáveis por proporcionar uma imagem de tamanho equivalente/semelhante a visão humana, isto é, um ponto de vista comum (natural) sobre um objeto de cena. Por outro lado, as **teleobjetivas** são projetos óticos que se caracterizam por “grandes” distâncias focais, ou seja, mostram os objetos (cada vez) maiores em uma imagem. Tecnicamente, proporcionam ângulos de visão mais estreitos, ou menores do que a vista humana, sobre alguma coisa situada no infinito. Estas objetivas são apropriadas para fotografar/filmar situações a longas distâncias, utilizadas geralmente em propostas de vida selvagem (*wildlife*), acontecimentos do esporte, planos próximos do cinema, pois provocam uma experiência de aproximação ao espectador. Na fotografia, possui como característica o achatamento dos planos e, em outros casos, imagens com pouca profundidade de campo (aspecto que será desenvolvido ao longo deste capítulo); Outras opções são as objetivas **grandes angulares**, projetos óticos que se caracterizam por “pequenas” distâncias focais, ou seja, mostram os objetos (cada vez) menores em uma imagem. Tecnicamente, possibilitam ângulos de visão maiores do que a vista humana abarca. Na fotografia, estas objetivas trazem uma grande profundidade de campo, sendo utilizadas para registros mais abrangentes, como paisagens de natureza, grandes fluxos urbanos, arquiteturas internas e externas, ou situações onde o fotógrafo/diretor encontra-se a pouca distância do objeto em cena e necessita enquadrar a maior área.

Figura 31 - As objetivas podem alterar o tamanho dos objetos em uma mesma cena.



A milimetrarem (mm) representa a distância focal de cada tipo, ou categoria de objetiva fotográfica. De maneira técnica, é uma medida responsável por determinar como um objeto é visto em cena, ou seja, quanto maior os ângulos de visão, menor a distância focal da objetiva - unidade numérica diminui; quanto menor os ângulos de visão, maior a distância focal da objetiva - unidade numérica aumenta.

(■) Olho-de-Peixe. (■) Ultragrande-angular. (■) Grandes angulares. (■) Normal. (■) Teleobjetiva. (■) Ultrateleobjetivas.

Ilustração: Victor Hugo Sanches. Fonte: (NIKON, 2019).

Os estudos sobre fotografia reúnem conhecimentos teóricos e técnicos de maior complexidade. As objetivas, por exemplo, podem ser relacionadas a discussões maiores, considerando as tecnologias de construção ótica (qualidade do vidro que reflete na qualidade da imagem, aberrações cromáticas), objetivas especiais (objetivas zoom<sup>117</sup>, objetivas macro<sup>118</sup>, ou olho-de-peixe<sup>119</sup>), e até mesmo, os experimentos pioneiros em *estereoscopia*<sup>120</sup> (fotografia em 3D), desde a metade do século XIX. No entanto, esta dissertação limita-se a considerar os elementos

<sup>117</sup> As objetivas zoom, são tidas como objetivas mais versáteis. São projetos óticos que permitem ao fotógrafo realizar variações entre as distâncias focais de uma cena. Por exemplo, a objetiva 18-105mm, permite uma variação focal de 18mm até 105mm, isto é, de um ângulo de visão muito aberto (grande angular), até um ângulo mais fechado (teleobjetiva). (SHIMODA, 2009).

<sup>118</sup> As objetivas macro, como a própria terminologia sugere, são projetos óticos de uma aplicação fotográfica específica. Estas objetivas, permitem focalizar objetos a partir de uma distância muito pequena, portanto o fotógrafo consegue enxergar os detalhes mínimos em uma cena. Geralmente, estas objetivas apresentam distâncias focais de alta milimetragem (mm), ou seja, ângulos de visão bastante fechados – teleobjetivas (SHIMODA, 2009).

<sup>119</sup> A objetiva olho-de-peixe é um projeto ótico especial, é utilizada em situações pouco convencionais, geralmente festivas, despojadas, pois distorce os objetos no canto da cena e aproxima os objetos centrais. Esta, se classifica como uma objetiva “super-grande-angular”, mostra um ângulo de vista extremamente aberto, entre 8-10mm (SHIMODA, 2009).

<sup>120</sup> De modo geral, o estereoscópio é um aparelho constituído por um par de lentes convexas, que montadas sobre um suporte permite ao observador visualizar duas imagens de forma tridimensional. Basicamente, este aparelho permite ajustar, tornar paralelo, os raios visuais do observador sobre uma cena, imagicamente duplicada.

fotográficos fundamentais à linguagem audiovisual. Por isso, se manterá ênfase na significação das estratégias artísticas da fotografia. E, ainda sobre os enquadramentos de uma imagem, é pertinente situar a importância da profundidade de campo em uma cena.

A **profundidade de campo** é um elemento que revela certa complexidade estética/técnica de uma imagem. Na fotografia, esta qualidade se dá, principalmente, a partir das variações da abertura de diafragma<sup>121</sup>, ou seja, ajustes na objetiva da câmera que permitem controlar a quantidade de luz que passa pela lente - até o sensor/filme fotográfico - durante uma cena. De acordo com Martin (1955), a profundidade de campo pode ser compreendida como uma "(...) zona de nitidez que (...) se estende à frente e atrás do ponto de foco" (MARTIN, 2013, p. 185). Em uma imagem, é a distância entre o objeto nítido que está colocado mais próximo da câmera, e o objeto nítido que está colocado mais distante da câmera.

Assim, a profundidade de campo implica uma concepção de direção, na percepção visual e cinematográfica. Ao explorar a perspectiva de uma cena, o realizador provoca em seu(s) espectador(es) uma observação mais atenta dos fatos, isto é, reivindica interpretações perspicazes ao longo do filme. Desse modo, a profundidade de campo, não traz apenas personagens, ou objetos, que se movimentam em uma cena, ela pode mostrar outros (todos) elementos de uma cena. Logo, é o seu potencial estético, de complexidade *sígnica*, que interessa à linguagem audiovisual. No entanto, esta qualidade imagética vai depender da lógica e dinâmica estabelecidas em cada trabalho de direção - as estratégias de composição visual.

Uma composição em profundidade de campo consiste em distribuir os personagens (e os objetos) em vários planos e fazê-las representar, tanto quanto possível, de acordo com uma dominante espacial longitudinal (o eixo óptico da câmera). (MARTIN, 2013, p. 185).

---

<sup>121</sup> O **diafragma** é um dispositivo que controla a quantidade de luz que passa pela lente da câmera. Basicamente, é composto por um sistema de regulação geométrico interno a objetiva, do tamanho da abertura real (traseira) da passagem de luz. Essa regulação ocorre a partir de uma unidade de valor padronizada por pontos de luz, ou seja, números naturais combinados com a escala *f*, ou **f-stop**, própria do diafragma. Assim, quanto **menor** for o número atribuído a *f*, maior a quantidade de luz que ele permite passar e, quanto **maior** o número atribuído a *f*, menor a quantidade de luz que passa pelo diafragma. Desse modo, a abertura de diafragma implica diretamente na profundidade de campo de uma cena, ou seja, quanto maior a abertura, por exemplo **f 1.2**, **f 1.4**, **f 1.8**, **f 2**, menor a profundidade de campo em cena, pois se permitiu a entrada de muita luz até o sensor; ao contrário, quanto menor a abertura, por exemplo, **f 3.5**, **f 5.6**, **f 8**, **f 22**, maior a profundidade de campo, pois se permitiu a entrada de pouca luz até o sensor fotográfico (SHIMODA, 2009).

Durante muito tempo, a composição em profundidade no cinema foi limitada por uma fórmula de direção teatral, a *mise-en-scène*. Esta forma de expressão cinematográfica tem como lógica as encenações dramáticas do teatro grego, onde “(...) os personagens “representavam” diante de um cenário, colocados sobre uma linha perpendicular ao eixo óptico da câmera e voltados para ela, isto é, para o espectador” (MARTIN, 2013, p. 186). Assim, a *mise-en-scène* colocava o cinema como um espetáculo de palco, aspecto que dificultava a introdução de cenas em profundidade. “No teatro, o olhar percorre a cena para buscar seu centro de interesse: a câmera, ao contrário, lança fochos de luz na profundidade do mundo e das coisas” (MARTIN, 2013, p. 186).

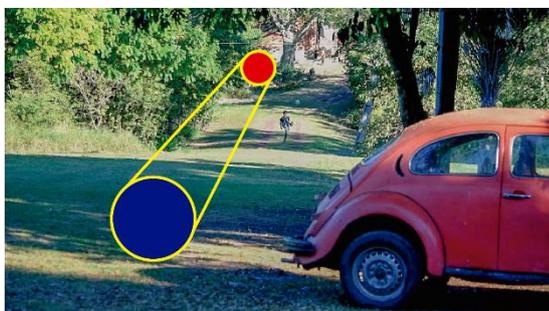
A partir de 1945, a profundidade de campo suscitou valor expressivo no cinema. No entanto, suas qualidades, por assim dizer, já eram percebidas nos primeiros registros dos irmãos Lumière, como por exemplo, *Entrée d'un train em gare de Ciotat* (1896, nº. 653), que mostra em vista perspectiva a chegada de um trem na estação, e a movimentação das pessoas (passageiros) durante o desembarque; a série de docudramas mudos *L' affaire Dreyfus* (1899), de Georges Méliès (1861-1938), onde já se via personagens caminhando em direção à câmera até um primeiro plano da cena - sem perder o foco; mesma característica que ocorre nas cenas de *The musketeers of pig Alley* (1912), drama ficcional de D. W. Griffith (1875-1948); dentre outras produções, que mesmo sem certa maturidade técnica, desempenharam na profundidade de campo uma função estética para suas cenas.

Mas, seria com o longa-metragem *Citizen Kane* (1941), do cineasta estadunidense Orson Welles (1915-1985), que se estabeleceria uma nova fórmula, ou literatura do cinema. Cidadão Kane, é considerado uma obra-prima cinematográfica, pois além de proporcionar uma história repleta de drama e suspense, foi responsável por inovações técnicas consideráveis, na música, na estrutura narrativa e, principalmente, na fotografia do filme - que traz função primorosa para profundidade de campo. Para tanto, esse novo “recurso” do cinema foi motivado também pelas transições tecnológicas, ou seja, a modificação dos acessórios e instrumentos indispensáveis na realização de um filme. Para Martin (1955), a substituição dos tipos de películas, então usadas para a captação das imagens cinematográficas, foi um fator decisivo para estimular a estética da profundidade de campo.

Após 1925, o uso das películas pancromáticas, então pouco sensíveis, obrigou a substituí-las por objetivas mais luminosas; e estas, quando fotografavam primeiros planos, faziam com que os detalhes um pouco mais afastados se perdessem numa bruma confusa. Nesses inconvenientes são encontradas muitas vantagens técnicas. (MARTIN, 2013, p. 186-187).

Em efeito, a profundidade de campo pode ser explorada/potencializada a outros aspectos da linguagem audiovisual, como por exemplo, os movimentos de câmara - que serão apresentados ao longo deste capítulo. Mas, antes de tudo, é pertinente mostrar como este importante recurso do cinema aparece em uma imagem estática. No exemplo abaixo, é possível evidenciar toda sua zona focal que a profundidade de campo pode estabelecer em uma cena.

Figura 32 - Muita profundidade de campo em uma cena.

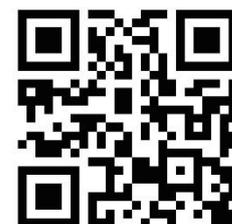
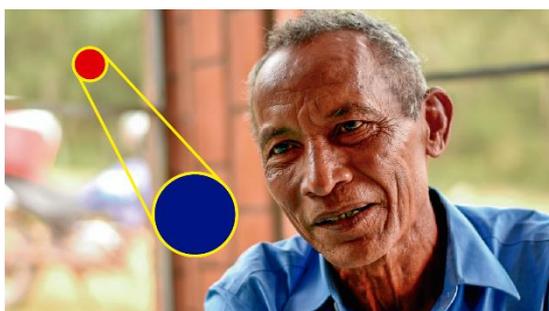


(■) Zona focal da profundidade de campo. (●) Objeto em foco mais próximo da cena. (●) Objeto em foco mais distante da cena.

Foto: Menino brincado, APA Baía Negra, Ladário/MS - Pantanal do Paraguai.

Autor: Victor Hugo Sanches, 2019.

Figura 33 - Pouca profundidade de campo em uma cena.



(■) Zona focal da profundidade de campo. (●) Objeto em foco mais próximo da cena. (●) Objeto em desfoque mais distante da cena.

Foto: Senhor Galdino falando sobre a raiz de Jaracatiá, APA Baía Negra, Ladário/MS - Pantanal do Paraguai.

Autor: Victor Hugo Sanches, 2019.

A profundidade de campo é um recurso da fotografia que será abordado na análise fílmica do próximo capítulo. No documentário, é importante notar que a profundidade de campo é responsável por revelar aspectos da realidade social ou,

propriamente, as condições de vida sobre um determinado contexto. Tratando-se de filmes sobre o Pantanal, este recurso adquire um valor estético de maior complexidade, pois, na maioria dos casos, a natureza visual da região predomina (diretamente ou indiretamente) qualquer conteúdo narrativo.

## 9.2 Os signos audiovisuais: a cinematografia

Após apresentar de maneira breve as características gerais da imagem fotográfica, é possível examinar o papel da cinematografia enquanto um elemento audiovisual ativo de registro da realidade. Por cinematografia, esta pesquisa considera os movimentos de câmera do cinema, principalmente, pela condição de mobilidade técnica que os aparelhos adquiriram ao longo do tempo. Antes de distinguir os tipos de movimentos de câmera, é fundamental situar as funções que estes desempenham no ponto de vista da expressão de um filme.

De acordo com Martin (1955), os movimentos de câmera podem desempenhar até sete funções na narrativa cinematográfica, atribuindo determinados valores para uma cena. Dentre estas funções, é possível identificar o “(...) *acompanhamento de um personagem ou de um objeto em movimento (...)* *criação da ilusão do movimento de um objeto estático (...)* *descrição de um espaço ou de uma ação (...)*” (MARTIN, 2013, p. 47), três movimentos de câmera que apresentam finalidades descritivas, isto é, não possuem um significado próprio, apenas o de contextualizar uma cena para o espectador.

Desse modo, as demais funções de câmera são qualificadas por conferir um sentido dramático para a cena, em movimentos específicos dotados de significação. Para Martin (1955), estas funções “dramáticas” são reconhecidas em uma narrativa quando há:

[...] *definição de relações espaciais entre dois elementos da ação [...]* *realce dramático de um personagem ou de um objeto [...]* *expressão subjetiva do ponto de vista de um personagem em movimento [...]* *expressão da tensão mental de um personagem [...]*. (MARTIN, 2013, p. 47-48).

A **definição de relações espaciais** é quando existe na cena uma simples relação entre dois personagens, ou entre um personagem e um objeto - uma coexistência espacial; ainda, pode aparecer pela função que introduz a sensação de perigo, ou ameaça, entre estas relações estabelecidas em cena, por meio do movimento de câmera que vai de um personagem ameaçador até um respectivo ameaçado. O **realce dramático** é uma função necessária para dar sequência na

ação de uma cena, isto é, quando o movimento de câmera realiza um enquadramento fechado (plano próximo, *close-up*) sobre um(a) personagem, vista necessária para representar um aspecto dramático que, provavelmente, garante um sentido de continuidade à cena. Na **expressão subjetiva** a função da câmera é mostrar a perspectiva do personagem sobre uma determinada situação em cena, ou seja, quando o movimento de câmera observa a posição de um personagem interagindo com os demais acontecimentos. Por fim, a **expressão da tensão mental**<sup>122</sup>, é similar à expressão subjetiva; no entanto, se caracteriza por rápidos movimentos de câmera que se utilizam da visão do próprio personagem durante suas interações de cena, ou seja, esta função provoca uma experiência instantânea em primeira pessoa ao espectador.

As funções de câmera identificadas por Martin (1955), embora apareçam com certa regularidade nas narrativas fílmicas, não devem ser tidas como absolutas, ou únicas, na atividade cinematográfica. É reconhecida uma identidade estética, por meio de signos dramáticos e descritivos, que são responsáveis por proporcionar sentido às sequências de uma narrativa. No entanto, além dessas funções de câmera, existem outros tipos de movimento de câmera, também responsáveis por atribuir qualidades específicas para uma cena. Estes **planos em movimento** se caracterizam principalmente por aspectos técnicos, na utilização de acessórios e dos recursos audiovisuais, onde se obtêm dinâmicas mais complexas aos movimentos de câmera e, conseqüentemente, na concepção da continuidade narrativa.

Dentre diversos movimentos de câmera, ou planos em movimento, se preferir, esta pesquisa considera apropriado situar os mais utilizados, e popularmente conhecidos no âmbito cinematográfico, respectivamente: *Travelling*; *Steadycam*; *Câmera na mão*; *Grua*; *Panorâmica*; *Tilt*; *Zoom out*; e, *Zoom in*.

O **travelling**, é quando a câmera se desloca sobre uma plataforma móvel (*dolly*), na base de um carrinho, ou até em trilhos, onde se permite executar uma série de movimentos durante a filmagem, como ir para frente, para trás e também realizar curvas. Ainda, esses movimentos “(...) podem ser conjugados com os

---

<sup>122</sup> Em verdade, este movimento de câmera ocorre durante a montagem do filme. Etapa do processo cinematográfico que, dentre outros elementos, permite combinar diferentes movimentos de uma mesma cena. Neste caso, proporcionando ao espectador experienciar de uma visão subjetiva do personagem em cena (MARTIN, 2013).

movimentos da câmera em si, movimentando-se sobre o próprio eixo, para cima ou para baixo, ou esquerda e direita” (RODRIGUES, 2007, p. 35).

A **steadycam** é um equipamento que permite manter a câmera estável, ou seja, uma espécie de suporte móvel que se fixa ao corpo do operador, que independente do seu deslocamento, consegue realizar uma filmagem de modo regular; obtendo aspecto “imóvel” em cenas de movimento. Em contrapartida, a **câmera na mão**, como o próprio termo sugere, é quando se realiza uma filmagem sem qualquer tipo de suporte para fixar a câmera. No entanto, este é um recurso esteticamente interessante, principalmente para filmes não ficcionais, ou documentários, pois permite acentuar uma determinada ação da cena, especialmente, quando o operador realiza o movimento de deslocamento do(a) personagem.

Encontramos um bom exemplo de câmera na mão, no filme documental “A expedição de *Kon-Tiki* (1950)”, que traz cenas do explorador/zoólogo norueguês Thor Heyerdahl (1914-2002), sobre como as ilhas do Pacífico poderiam ter sido povoadas a partir da América do Sul. Em síntese, a narrativa se desenvolve quando Heyerdahl constrói uma jangada de madeira (de junco), com a pretensão de cruzar o Oceano Pacífico desde o Peru até a Polinésia. Segundo Bazin (1918-1958), é durante esta travessia em alto mar que ocorre uma cena admirável e comovente.

Porque sua realização se identifica totalmente com a ação que ele relata com tanta imperfeição; porque ele é apenas um aspecto da aventura! As imagens desfocadas e tremidas são como a memória objetiva dos atores do drama. O tubarão-baleia vislumbrado nos reflexos da água nos interessa pela raridade do animal e do espetáculo – mas mal o distinguimos! – ou porque a imagem foi feita no momento em que um capricho do monstro podia aniquilar o navio e atirar a câmera e o cameraman a 7 ou 8 mil metros de profundidade? A resposta é fácil: o que nos interessa não é tanto a fotografia do tubarão, mas antes a fotografia do perigo. (BAZIN, 2014, p. 54-55)

A **grua** é um equipamento de funcionalidade similar ao *dolly* (plataforma móvel), pois permite um deslocamento de câmera. No entanto, consiste em um longo braço mecânico, sustentado por uma plataforma com rodas e contrapesos; este equipamento, de aparência semelhante à de um pequeno guindaste, é responsável por movimentos de câmera na vertical, ou seja, em proporcionar ao realizador cenas de elevadas alturas. A **panorâmica** é o movimento que a câmera realiza sobre o seu próprio eixo na horizontal; em outras palavras, quando a filmagem de uma cena se caracteriza pelo aspecto “giratório”, no sentido da

esquerda para direita, vice-versa, ou até em 360º graus. Em contrapartida, o **tilt** é uma variação da panorâmica, isto é, quando a câmera realiza o movimento sobre o seu próprio eixo na vertical; popularmente conhecido como panorâmica de cima para baixo. Por fim, o **zoom out** e o **zoom in**, são movimentos realizados por objetivas de câmera. Durante as filmagens, os movimentos de *zoom* (ótico) proporcionam ao operador a versatilidade em aproximar, ou distanciar a imagem sobre um objeto de cena, sem a necessidade de se deslocar pelo espaço cênico.

Desse modo, os movimentos de câmera podem representar uma função, ou atribuir um significado específico para uma cena. Para tanto, essas qualidades narrativas serão mais bem contextualizadas durante a análise das sequências fílmicas, no capítulo posterior. Por hora, é fundamental compreender que certos movimentos de câmera correspondem a signos visuais, que aparecem com finalidades objetivas ou subjetivas de expressão/representação - sobre alguma coisa, desempenhando um papel interlocutor decisivo para significação de uma cena, ou contexto geral da narrativa.

### 9.3 Os signos audiovisuais: a montagem

Nos primórdios da atividade cinematográfica, os primeiros realizadores compartilhavam de um procedimento muito simples: “escolhiam um assunto que lhes parecesse interessante registrar, instalavam a câmara diante dele e filmavam até que terminasse a película virgem” (REISZ; MILLAR, 1978, p. 4), pronto! Era assim que se fazia um filme. De certo modo, a concepção de usabilidade sobre a câmera de filmar era bastante pragmática, ou ainda “fotográfica demais”, pois se entendida que a única vantagem daquele aparelho era a capacidade de registrar cenas em movimento. Assim, como já mencionado no decorrer deste capítulo, os primeiros filmes eram basicamente registros objetivos do cotidiano, de ocorrências não-ensaiadas.

Sem pretensões de rememorar a história da montagem fílmica, muito menos em confrontar ideais técnicos (dentre diversos tratados do cinema), é importante situar que mudanças na lógica da realização cinematográfica, ou a revolução de certas ideias, foram decorrentes de uma série de fatores, motivações tecnológicas, artísticas, estéticas, ideológicas, etc. Em suma, esta pesquisa considera a **montagem** como o fundamento mais específico da linguagem audiovisual; e

segundo Martin (1955), pode ser definida como “(...) *a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração*” (MARTIN, 2013, p. 147).

No cinema, existem diversos tipos de montagem, que desempenham funções específicas (estéticas, ideológicas) durante uma narrativa. De modo geral, a montagem é um processo técnico, responsável por estabelecer o aspecto de **continuidade** entre as sequências fílmicas, ou seja, proporcionar harmonia - e certa coerência - para uma unidade de ação dramática. De acordo com Martin (1955), a montagem pode ser compreendida a partir de duas principais categorias: a montagem **narrativa**; e a montagem **expressiva**.

Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático [...]. Em segundo lugar, temos a montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim [...] (MARTIN, 2013, p. 147).

A priori, é na montagem expressiva que esta pesquisa encontra maior fundamentação para sua análise; nos pormenores do conteúdo de um filme/cena que se obtêm reflexões de maior complexidade, embora a montagem narrativa seja elementar para uma significação contextual, geral. Logo, uma categoria pode depender da outra para o êxito da forma, ou seja, uma narrativa capaz de proporcionar ao seu espectador uma ideia esclarecida sobre os fatos da história, ficcional ou não ficcional. Para tanto, é pertinente contextualizar um pouco mais sobre cada uma dessas categorias de montagem.

A montagem expressiva é aquela que traz uma condição própria de significação, sem perder o aspecto da continuidade narrativa. Por isso, essa categoria de montagem permite maior facilidade nas ligações/correlações de um plano para o outro, ainda, se caracteriza por “(...) produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor (...)” (MARTIN, 2013, p. 147-148). Na montagem expressiva, se manifestam sub-categorias de montagem, que podem ser representados, principalmente, pela montagem de função **rítmica** e a montagem **ideológica**.

De modo geral, a montagem **rítmica** é aquela que mantém na importância do conteúdo (visual + sonoro) as ligações entre os planos; apresenta um aspecto métrico, pois determina o tempo de duração de uma cena em relação ao nível de interesse (objetivo) que possa assegurar a atenção do espectador. Nessa montagem, o plano é substituído quando se percebe uma baixa, ou queda na percepção; uma vez que se busca a manutenção de altas expectativas. Além disso, a função rítmica é potencializada quando se atribui importância subjetiva ao conteúdo narrativo; onde a atenção do espectador passa ser condicionada por estímulos psicológicos (sensórios).

[...] a partir de um certo nível de sutileza, o diretor não estabelece mais a duração dos planos em função do que tem a mostrar (materialmente), mas do que tem a sugerir (psicologicamente), isto é, em função da dominante afetiva do roteiro ou de uma parte do roteiro. (MARTIN, 2013, p. 166).

De certo modo, a função rítmica pode ser negligente na busca de uma tonalidade geral de ordem estética e, de certo modo, psicológica em alguns aspectos da montagem, como por exemplo, valer-se de sequências fílmicas muito longas, ou até curtas demais; variações abruptas nos enquadramentos fotográficos, que podem gerar certa confusão no(s) espectador(es), como a mudança de um grande plano geral para um *close-up* de maneira inesperada; mas, somente se forem desconsideradas as outras funções, ou tipos de montagem.

A montagem de função **ideológica**, como a própria nomenclatura sugere, é aquela que está relacionada aos planos de conteúdo ideológico de uma narrativa. Considerando as particularidades de cada escola do cinema, esta montagem pretende comunicar aos seus espectadores um “certo” ponto de vista, uma ideia, ou até um determinado sentimento. Comumente, é uma função que condiciona em todas as ligações (de um plano para o outro) aspectos psicológicos; “(...) entre conteúdos mentais, por intermédio do olhar; do nome ou do pensamento” (MARTIN, 2013, p. 169). Basicamente, a montagem ideológica desempenha um papel intelectual; quando se tornam evidentes as relações entre os personagens; personagens e objetos; ou, os acontecimentos que permeiam uma sequência cinematográfica.

Assim, uma **montagem expressiva** se caracteriza, principalmente, pela função de tonalidade estética (ritmos), e as sugestões ideológicas (ideias) que aparecem ao longo de uma narrativa. Em compensação, a **montagem narrativa**, é

aquela que tem como objetivo fundamental **descrever uma ação**, isto é, “(...) o desenrolar de uma sequência de acontecimentos” (MARTIN, 2013, p. 174); de modo geral, esta categoria de montagem encontra sentido nas relações entre os planos, cenas, ou sequências de um filme, isto é, a ordem de sucessões em função da posição relativa dos acontecimentos (causais naturais), sem a necessidade de situar uma época, período, ou qualquer localização temporal ao espectador.

A montagem, antes de tudo, é responsável por proporcionar aspectos de **continuidade** para um filme; ao se ordenar uma sequência de planos, é possível contar uma história (ficcional ou não ficcional); atualizar os conteúdos, de modo que a “ação” se desenvolva pelo enfoque dramático. Segundo Martin (1955), a **montagem** de função **narrativa** pode se caracterizar por quatro tipos de organização, respectivamente pelas propostas de montagem: **linear**; **invertida**; **alternada**; ou **paralela**.

A **montagem linear** é aquela responsável por organizar filmes que contém uma ação única, evidenciada de maneira cronológica, por uma sequência de disposição lógica. De modo geral, essa é a técnica de montagem mais simples e comumente utilizada, ainda que sejam poucas as narrativas lineares. De fato, a montagem será linear quando “(...) não há paralelismo sistemático de tempo e quando a câmera se transporta livremente de um lugar a outro conforme as necessidades de ação, respeitando do começo ao fim a sucessão temporal” (MARTIN, 2013, p. 174).

A **montagem invertida**, como o próprio termo sugere, é aquela que vai transgredir a ordem cronológica, ou lógica, de organização de um filme. Esta técnica se vale de uma temporalidade subjetiva, em prol do livre deslocamento temporal, ou seja, sequências de planos que alternam entre presente/passado e passado/presente; um único retorno ao passado, onde a narrativa se desenvolverá por completo; ou ainda, retornar várias vezes em uma sequência específica do filme, pela eminente valorização dramática.

A **montagem alternada** é aquela que estabelece uma correspondência, entre duas ou várias ações que coexistem e, na maioria das vezes, acabam se encontrando no final da narrativa, uma justaposição. Esta técnica de montagem pode ser utilizada em vários níveis de organização, como por exemplo, em filmes de perseguição quando o detetive, depois de muito investigar, acaba encontrando o

verdadeiro culpado pelo crime; ou, quando o mocinho finalmente reencontra sua amada, sequestrada pelo malfeitor, após se aventurar por uma jornada repleta de perigos e desafios.

Por fim, a **montagem paralela**, é a que permite organizar duas ou mais ações ao mesmo tempo, “(...) pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, alternadamente, a fim de *fazer surgir uma significação de seu confronto*” (MARTIN, 2013, p. 177). Para Martin (1955), este tipo de montagem tem uma funcionalidade similar ao da montagem ideológica, no entanto de maior potencialidade, pois é responsável pela elaboração, ou composição de ideias complexas ao longo de toda a narrativa. Ainda, se caracteriza pela indiferença temporal, visto que prioriza a ligação entre os acontecimentos que, necessariamente, podem estar muito distantes no tempo. Esta técnica de montagem é evidente nos filmes que trazem muitos personagens interessantes, que desenvolvem ações próprias, mas narradas simultaneamente; ao ponto de se influenciarem, e até se encontrarem num determinado momento.

De modo geral, são muitas as possibilidades na montagem cinematográfica. No entanto, independente das motivações particulares de cada realizador, deve-se preservar a ideia de continuidade entre os planos, em prol de qualquer narrativa dramática. Logo, o processo da montagem consiste, essencialmente, em associar uma sequência de planos que faça da narrativa uma forma de expressão compreensível. Mas, é possível realizar esse processo de modo coerente? Sim, para isso é fundamental seguir uma lógica de fluidez, responsável por condicionar harmonia à narrativa cinematográfica.

De acordo com Marner (1980), essa concepção do cinema é conhecida como **Continuidade Espaço-Temporal**. Nesta lógica, o realizador deve ter em mente que ao elaborar uma sequência fílmica, os planos devem ser visto com fragmentos de uma única continuidade “(...) que facilite ao público a compreensão da solução fundamental de uma cena e lhe dê a possibilidade de relacioná-la com as estruturas significantes apresentadas noutras” (MARNER, 1980, p. 82). Em vista disso, os planos devem orientar algo, ou para alguma coisa, que apareça de maneira clara ao espectador. Dentre diversas articulações de continuidade, um dos principais parâmetros de fluidez sequencial é a **direcional**. Basicamente, é uma orientação que preserva o movimento dos objetos de uma cena para outra, ou seja, o sentido

de direção no qual se deslocam, por exemplo, se um personagem aparece em cena caminhando pelo lado “esquerdo” do quadro, este mesmo personagem deve sair caminhando pelo lado “direito” do quadro. Assim, se garante uma sequência lógica para a cena; caso essa orientação seja modificada, o espectador pode ficar confuso, pois a percepção de movimento foi contrariada.

Uma orientação direcional contínua, também pode ocorrer em outros sentidos, como pela diagonal do quadro, explorando a profundidade de campo de uma cena. Ainda, é uma noção que não se limita apenas aos movimentos de figuras humanas, mas para todos os objetos que desempenham qualquer tipo de movimentação em uma cena, como por exemplo, animais, veículos terrestres, aéreos, marinhos, brinquedos, etc. A lógica de continuidade **espacio-temporal** (espaço temporal), também deve existir em relação ao posicionamento da câmera, ou seja, o eixo de ação no qual se inicia uma cena deve seguir a mesma lógica de sentido ao longo da sequência. Desse modo, a relação de planos deve ser mantida durante os movimentos de transição entre os personagens, condicionando harmonia para a sequência e coerência para o espectador.

A posição da câmara em relação ao actor é o fator-chave que determina a direcção da acção dentro do enquadramento. Se, uma vez mais, tomarmos como exemplo um actor isolado deslocando-se da esquerda para a direita, a câmara situar-se-á na zona colocada pelo qual este transita. Durante todo o tempo que a câmara mantiver a sua posição à direita da linha do movimento, a deslocação da personagem efectuar-se-á da esquerda para a direita. (MARNER, 1980, p. 92).

O padrão cromático entre os planos também deve ser respeitado, este é um aspecto fundamental que garante a continuidade estética durante as filmagens. Comumente, a padronização de luz técnica é responsabilidade do diretor de fotografia; que se tratando de uma narrativa ficcional, é fielmente preservada, pois na maioria dos casos se utilizam das fontes de iluminação artificial.

Para tanto, esta pesquisa se fundamenta, principalmente, nas lógicas **da montagem expressiva**, pois se tratando de filmes não ficcionais, a realização documental se vale de critérios bastante irregulares para o êxito de uma sequência dramática; em dinâmicas de filmagens que nem sempre exercem controle de direção. Embora, a montagem expressiva coexista na montagem narrativa, e vice-versa; bem como, seguem determinadas regras para se comunicar com a audiência, respeitando a noção de continuidade por exemplo. As diferenças conceituais dessas

propostas de montagem estão além das aplicações técnicas, ou concepções estéticas. Em geral, o documentarista lida com um conjunto diferente de valores, como bem coloca Dancyger (2003), ao retomar as reflexões de Karel Reisz, “(...) um filme de ficção - trata do desenvolvimento de uma trama. O documentário trata da exposição de um tema (...)” (REISZ, 1968 apud DANCYGER, 2003, p. 315).

A produção de um filme dramático é normalmente muito mais controlada do que a do documentário. A história é dividida em planos definidos que articulam parte da trama. A encenação, o lugar da câmera, o movimento da câmera, a luz, a cor, o cenário e a justaposição de pessoas em um plano, tudo ajuda a trama a avançar. [...] O documentário geralmente procede de uma maneira oposta. Não há atores, apenas temas que os realizadores perseguem. O posicionamento da câmera tende a ser um caso de conveniência mais do que de intenção e a iluminação é definida para ser a menos intrusa possível. [...] um filme sobre pessoas reais, em situações reais, fazendo o que elas usualmente fazem. (DANCYGER, 2003, p. 315).

Logo, na organização das sequências de um documentário, o montador desfruta de maior liberdade criativa, em relação a um filme ficcional. No entanto, dessa liberdade se exige máxima responsabilidade - questões éticas que serão pontuadas no capítulo posterior. Além disso, nem sempre a continuidade lógica, e a organização cronológica dos planos será suficiente para assegurar certa fluidez narrativa - fundamental para o entendimento do espectador. Por isso, existem outras técnicas, que de certo modo, facilitam as ligações de continuidade entre os planos; estes são elementos *sígnicos*, responsáveis por provocar/representar qualidades de maior complexidade em uma cena, ou sequência fílmica. Nas técnicas de montagem, especialmente a **expressiva**, é possível se identificar alguns destes elementos, conhecidos como **figuras de retórica**.

#### 9.4 Figuras de retórica e a montagem cinematográfica

Durante a idade média (476-1453), os estudos linguísticos se dividiam, basicamente, em três disciplinas: a **dialética**, a **retórica**, e a **gramática**. Desde o final do século V a.C. até por volta do século I a.C., estas três áreas do conhecimento se desenvolveram paralelamente, quando finalmente encontraram um ponto de equilíbrio em suas delimitações, a **linguística**.

A dialética trata dos enunciados em sua relação com os objetos que supostamente eles representam e, por isso, tem a finalidade de distinguir o verdadeiro do falso. A retórica estuda os meios de persuasão criados pelo discurso e analisa, nos enunciados, os efeitos que eles podem produzir nos ouvintes. A gramática é a ciência dos enunciados considerados em si mesmos, ou seja, é o domínio do conhecimento que busca apreender os conteúdos e analisar os elementos da expressão que os veiculam. (FIORIN, 2018, p. 12).

A linguística constitui-se como uma ciência entre o século XIX e a primeira metade do século XX, período que marca o declínio da retórica na busca de uma condição discursiva ideal, ou seja, uma linguagem que representasse a realidade por meio de expressões transparentes, dotadas de objetividade e neutralidade científica (FIORIN, 2018). A partir disso, foram vários os fenômenos que contribuíram para afeiçoar as finalidades “ideais” da linguística, como por exemplo, a lógica da originalidade discursiva, onde a individualidade e subjetiva do escritor contrariava o discurso literário, fundamentado pelo arcabouço das ideias/concepções em comum; a ascensão do liberalismo político, que utiliza modelos discursivos pautados de racionalidade; o modelo de comunicação oral é substituído por um modelo de comunicação escrita; além disso, com a emergência dos Estados-nação, e a necessidade de desenvolvimento das línguas nacionais neste novo modelo linguístico, o latim deixa de ser a principal referência cultural.

De modo geral, a linguística moderna surge com os escritos do filósofo suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), em sua obra intitulada “*Curso de Linguística Geral* (1916)”, onde o autor estabelece sua concepção do objeto. Na linguagem humana, existem objetos empíricos, no qual Saussure encontra o objeto teórico da ciência da linguagem, a língua. “Esta é a parte social da linguagem, que possibilita o exercício da fala. Nela, existem oposições de sons e de sentidos e regras combinatórias de unidades” (FIORIN, 2018, p. 13).

Saussure estabeleceu uma visão geral da linguística, que inicialmente não teve qualquer relação com a retórica ou a dialética, sendo um estudo relativo ao som e não, necessariamente, ao texto que ainda era uma unidade da fala, não da língua. Em vista disso, seriam os movimentos (políticos, ideológicos e tecnológicos) da segunda metade do século XX, os responsáveis por introduzir novas condições discursivas. Dentre tantos, destacam-se os pensamentos do filósofo estadunidense Thomas Kuhn (1922-1996), ao propor modelos de paradigmas como bases fundamentais para o desenvolvimento das estruturas científicas; novas experiências estéticas dos movimentos surrealistas e, principalmente do dadaísmo; o modelo de comunicação é novamente alterado, sendo incorporado na publicidade, nas relações públicas e no marketing; ainda, com a ascensão de novas mídias, a lógica da comunicação escrita é ressignificada, estabelecendo uma nova relação entre a

“nova” cultura da imagem e a cultura oral; a valorização dos jargões, diferentes dialetos, o poliglotismo, etc.

Desse modo, surge uma instância linguística, onde se torna possível mediar, propriamente, a passagem da língua para a fala. Esta fundamentação teórica-conceitual se deve ao linguista francês Émile Benveniste (1902-1976), que estabeleceu um conjunto de categorias criadas no ato de dizer, onde se pode atribuir/reconhecer um determinado valor de sentido na fala, pela lógica de quem (um **eu**), com quem (um **tu**), quando (**tempo**) e onde (**espaço**) comunicam-se.

[...] a pessoa (*eu* é aquele que fala, *tu* é aquele com quem se fala), o tempo (*agora* é o momento da enunciação e, a partir do agora, criam-se os outros tempos linguísticos) e o espaço (*aqui* é o espaço do eu e, a partir dele, estabelecem-se as outras localizações espaciais). (BENVENISTE apud FIORIN, 2018, p. 14).

De modo geral, a enunciação é o ato que condiciona o funcionamento da língua, quando se assume uma relação de comunicação de um *eu*, para um *tu*, em um *espaço*, determinado por um *tempo*. Com Benveniste, a linguagem desenvolve elementos transfrásticos, ou seja, uma condição que permite representar os fenômenos sintáticos-semânticos, e as relações que se estabelecem entre frases e períodos, formando uma unidade de sentido próprio; que permitiu desenvolver uma linguística, onde a unidade é o texto - plano de manifestação de um discurso.

A partir disso, pode-se estabelecer uma aproximação da linguística com a retórica e, conseqüentemente, expandir conhecimentos para uma semântica de base, onde uma unidade de texto, neste caso o filme documentário, manifesta sentido por metáforas e metonímias. Assim, por meio da retórica, é possível identificar uma classe de figuras que indicam uma mudança de sentido na narrativa (texto), ou seja, os traços e as formas que um discurso (sequência, ou cena), na expressão de ideias, ou sentimentos, afastam o espectador da organização lógica durante um filme. Para tanto, neste sub-capítulo se limita a situar as figuras de retórica mais comuns ao âmbito cinematográfico, as quais são respectivamente: a metonímia; a metáfora; os símbolos; e as elipses.

A metáfora e a metonímia são elementos que não se limitam à linguagem verbal, mas se manifestam também nas linguagens não verbais, como a escrita, a pintura, a fotografia, e potencialmente, o cinema. Em geral, a **metonímia** é um signo de orientação, constituída de qualidades que implicam em mostrar, ou sugerir uma

ideia objetiva sobre alguma coisa. Ou seja, algo que consiste em caracterizar uma coisa com o aspecto de outra, e dela se estabelece uma relação imediata. É o caso de uma placa de trânsito, por exemplo, que indica uma área de travessia de pedestres ou animais selvagens. No cinema, a metonímia é frequentemente utilizada na criação de nomes para novos objetos, locais ou qualquer tipo de conceito; enunciar um determinado sentimento, apenas em função da temperatura de cores (frias, quentes) que aparecem em uma cena. É a figura de retórica na qual um termo é aplicado no lugar do outro, mas mantém uma relação de contiguidade.

A metonímia é uma difusão semântica. No eixo da extensão, um valor semântico transfere-se a outro, num espalhamento sêmico. Com isso, no eixo da intensidade, ela dá uma velocidade maior ao sentido, acelerando-o, pois, ao enunciar, por exemplo, um efeito, já se enuncia também a causa, suprimindo etapas enunciativas. Ao dar ao sentido de aceleração, a metonímia tem um valor argumentativo muito forte. (FIORIN, 2018, p. 37).

A **metáfora** é quando o sentido denotativo de um determinado elemento (sonoro, imagético, textual) é substituído por outro, no qual produz uma conotação de maior expressividade. Em efeito, a metáfora corresponde a uma concentração semântica, que no eixo da sua extensão "(...) despreza uma série de traços e leva em conta apenas alguns traços comuns a dois significados que coexistem. Com isso, dá concretude a uma ideia abstrata (...), aumentando a intensidade de sentido" (FIORIN, 2018, p. 34). No cinema, as metáforas aparecem na justaposição da montagem entre duas imagens, que relacionadas na mente do espectador, devem produzir uma provocação subjetiva, no afimco de facilitar a assimilação, ou percepção, de uma determinada ideia pretendida pelo realizador ao longo o filme.

Segundo Martin (1955), na justaposição da montagem já é possível identificar algumas características, geralmente a primeira dessas imagens traz um elemento de ação, mas a segunda, responsável pela metáfora, "(...) pode ser retirada também da ação e anunciar a sequência do enredo, ou então constituir um fato fílmico sem nenhuma relação com a ação, tendo o valor apenas pelo confronto com a imagem precedente" (MARTIN, 2013, p. 104). Ainda, há vários tipos de metáforas que podem aparecer ao longo de um filme. No qual se destacam, principalmente, as metáforas plásticas, as dramáticas, e as ideológicas.

*Metáforas plásticas*: baseiam-se numa analogia de estrutura ou tonalidade psicológica presente no conteúdo puramente representativo das imagens. [...] *Metáforas dramáticas*: desempenham um papel mais direto na ação, proporcionando um elemento explicativo útil para a condução e a compreensão do enredo. [...] *Metáforas ideológicas*: sua finalidade é fazer brotar na consciência do espectador uma ideia cujo alcance ultrapassa largamente o quadro da ação do filme, implicando uma tomada mais vasta sobre os problemas humanos. (MARTIN, 2013, p. 104-105-106).

Assim, o efeito metafórico pode ser compreendido pelo significado que se produz na substituição de um contexto, no qual a metáfora desempenha uma ação de transferência perceptiva, ou choque psicológico ao espectador; que se dá pela continuidade narrativa, onde é possível auferir outras interpretações sobre uma determinada ideia. Além disso, a metáfora pode revelar aspectos obtusos da realidade de uma narrativa (ficcional ou não ficcional), onde se complexifica o sentido de uma afirmação, e conclui-se que as imagens, palavras ou sons, nem sempre, significam por si só. Por fim, é importante considerar que as metáforas podem manifestar, simultaneamente, uma metonímia; sendo estes elementos que podem desempenhar uma significação mútua durante o processo de montagem.

As **elipses**, por outro lado, desempenham uma função mais artística, e de fato seletiva, no processo da montagem cinematográfica. Em efeito, o termo elipse (do grego. *eleípsis*) denota um sentido de falta, ausência ou insuficiência sobre alguma coisa, sendo “a omissão de um elemento linguístico que pode ser recuperado pelo contexto” (FIORIN, 2018, p. 164). A priori, as elipses se caracterizam no processo da *decupagem* cinematográfica, isto é, momento onde o cineasta escolhe os elementos (fragmentos) de maior significação e os ordena de maneira lógica, proporcionando aspecto dramático para obra. Logo, o princípio da elipse é sugerir uma ideia, por meio de certas supressões (cortes) no conteúdo de uma narrativa fílmica. De certo modo, é quando o cineasta faz o seu espectador entender uma sequência, ou mudanças de cena com meias palavras; é a perspicácia de (re)direcionar um acontecimento a outro, num intervalo de tempo sutil entre as ações.

Num nível mais elementar, traduz-se pela supressão de todos os tempos fracos ou inúteis da ação. Se quisermos mostrar um personagem deixando seu escritório para ir para casa, faremos uma ligação “no movimento” do homem fechando a porta do escritório e em seguida abrindo a de sua casa, com a condição, naturalmente, de que não passe nada de importante para a ação durante o trajeto [...]. (MARTIN, 2013, p. 85).

Ainda, existem tipos específicos de elipses, inerentes a uma obra ou narrativa cinematográfica. De modo geral, destacam-se as elipses **expressivas**, responsáveis pelo efeito dramático e, também, por apresentar certa significação simbólica; comumente, estas são utilizadas para fortalecer a compreensão (lógica) de uma história ficcional ou não ficcional, sendo caracterizadas como *elipses de estrutura* e *elipses de conteúdo*.

As elipses de **estrutura**, como a própria terminologia sugere, estão relacionadas com o desenvolvimento do enredo, isto é, as motivações de ordem dramática que aparecem no decorrer de uma narrativa fílmica. Estas podem ser percebidas pelo suspense desvelado de alguns filmes, a omissão de determinados elementos que provoca o interesse do espectador pelo caminho da ação. Por exemplo, a identidade de um bandido que pode ser compreendida, mas não revelada; uma cena de luta que se desenvolve num ambiente escuro, onde os protagonistas já são conhecidos, justificando de certo modo uma suposta desavença. De modo geral, as elipses de estrutura são objetivas, buscam dissimular um instante decisivo da ação, embora sejam capazes de garantir a sustentação dramática do enredo; em outras palavras, podem evitar uma ruptura lógica da narrativa, omitindo situações, necessariamente fundamentais, que por vezes não se adaptam no contexto geral da cena.

As elipses de **conteúdo**, ao contrário, são motivadas, principalmente, pela censura social. Em efeito, estas elipses estão relacionadas com o teor “sugestivo” que determinados elementos podem manifestar na estrutura de uma narrativa fílmica. “Há uma série de gestos, atitudes e acontecimentos penosos ou delicados que os tabus sociais ou as normas da censura até recentemente proibiam de mostrar” (MARTIN, 2013, p. 88). Tratando-se de filmes ficcionais ou não ficcionais, as elipses de conteúdo desempenham a supressão em cenas de morte, extrema violência, tortura, sexo deliberado, etc. Em casos extremos, as elipses de conteúdo buscam omitir experiências traumáticas, ou perturbadoras para o seu espectador. Por exemplo, uma cena de assassinato pode ser “dissimulada” quando é substituída por um plano (enquadramento) *close-up* do rosto de um personagem, geralmente a testemunha de uma história; ainda, determinados acontecimentos podem ser modificados pelo uso de sombras ou reflexos, onde a ação permanece visível, mas

de maneira indireta, e somente o aspecto secundário da representação mostra o de violência.

Por fim, as elipses podem estar relacionadas com outros signos audiovisuais, ou seja, sua manifestação também pode ocorrer através dos aspectos sonoros de uma narrativa cinematográfica. Nos filmes de terror, por exemplo, os gritos de sofrimento de um(a) personagem pode ser substituído por uma agradável música clássica, sons da natureza ou ruídos que façam alguma correlação. Outro modo de incitar uma elipse de conteúdo é pela troca rápida e alternada dos planos, podemos notar esta técnica na cena clássica do filme “*Psicose (1960)*”, onde cineasta inglês Alfred Hitchcock (1899-1980) mostra o assassinato que ocorre durante um banho, momento que a violência da cena é censurada por planos fechados (próximo, *clouse-up*, até *superclose*), mas valorizada pela utilização do som.

Quem pode mais, pode menos. A elipse deve cortar sem, contudo emascular. Sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os momentos vazios quanto sugerir o *sólido* e o *pleno*, deixando fora de cena (fora de jogo) o que a mente do espectador pode suprir sem dificuldade. (MARTIN, 2013, p. 95)

Por fim, o **símbolo**, que de modo geral, desempenha a função expressiva ao substituir um personagem, objeto, acontecimento, ou até mesmo um gesto, por outro elemento (signo) que permita uma correlação coerente, objetiva ou subjetiva pelo espectador. No cinema, o símbolo pode denotar um aspecto arbitrário, quando determinadas culturas, crenças e experiências tornam-se coletivas na sociedade, atribuindo um sentido eminente para uma música, palavras, figuras, objetos, gestos, etc. Esse contrato social, por assim dizer, representa o convencionalismo dos signos simbólicos, onde as relações da comunicação podem ser estabelecidas de modo puramente arbitrário.

Logo, a condição de inteligibilidade de uma narrativa cinematográfica se dá pela correspondência entre os planos de expressão (qualidades plásticas) e os planos de conteúdo (qualidades ideológicas). Assim, há vários tipos de símbolos, uns que denotam sentido próprio, como tal aparecem; outros que conotam um sentido combinado, pelo choque entre duas imagens ou diferentes elementos *sígnicos*. Para tanto, os símbolos podem se manifestar por meio das metáforas, metonímias, elipses, e até pela combinação de enquadramentos, cenas, em efeitos;

onde sempre à ação, pode existir uma significação simbólica de maior ou menor valor.

### 9.5 Os signos audiovisuais: os fenômenos sonoros

O cinema sonoro foi responsável por alterar algumas lógicas da idealização cinematográfica. Além de uma revolução na estética do filme, implicou nas técnicas de realização, expressão e nos níveis econômicos da indústria, legitimando a concepção audiovisual. A partir da década de 1930, o recurso sonoro foi incorporado como um elemento da linguagem audiovisual, então utilizado de maneira complementar, geralmente por músicas ou trilhas, que eram alocadas durante o processo da montagem. O recurso sonoro provocou uma ressignificação da linguagem do cinema, que de certo modo, já se encontrava consolidada; exigindo uma rápida adaptação às formas de expressão fílmica.

De certo modo, muitos realizadores que já estavam “acostumados” pela ausência de qualquer sonoridade na estrutura narrativa de um filme, foram contrários ao novo recurso e um tanto resistentes para uma adesão na prática. É o caso do ator e cineasta inglês, Charles Spencer Chaplin (1889-1977), que “(...) não se adaptou à nova técnica mas tentou adaptá-la a suas exigências, entre mil dúvidas e incertezas” (COSTA, 1987, p. 86), ou seja, muitos diretores não recusaram as possibilidades do som, no entanto seus filmes ainda eram estruturados (pensados) aos cânones de uma forma de expressão muda.

Em contrapartida, o público acolheu com entusiasmo a novidade, se posicionando de modo favorável às experiências sonoras do cinema. Assim, por volta do ano de 1926, o cinema se tornou sonoro, e depois falado, quando a produtora norte-americana *Warner* (1923), “(...) encontrando-se à beira da falência, tentou como solução desesperada a saída, diante da qual as outras empresas recuaram por temerem um fracasso comercial” (MARTIN, 2013, 121) e, para constar, funcionou.

De modo geral, os primeiros anos “sonoros” do cinema não agradaram seus maiores colaboradores, que na época manifestaram opiniões céticas e certa hostilidade. Além disso, muitos diretores, principalmente da escola soviética do cinema, registraram uma série de manifestos contra os *talkies*<sup>123</sup>, sendo o mais

---

<sup>123</sup> Expressão norte-americana usada para referenciar os filmes falados.

interessante, e talvez o de maior repercussão, o manifesto do assincronismo, datado no dia 5 de agosto de 1928, por três dos principais cineastas soviéticos, Vsevolod Pudovkin (1893-1953); Sergei Eisenstein (1898-1948); e Grigori Aleksandrov (1903-1983). Estes, não eram contrários ao uso do som, no entanto pregavam certo cuidado pelo uso deliberado do recurso (compreendido nas representações objetivas dos acontecimentos em cena), pois temiam que som pudesse corromper a essência da montagem cinematográfica.

[...] O filme sonoro, escrevem, é uma faca de dois gumes, e é provável que seja utilizado conforme a lei do menor esforço, isto é, simplesmente para satisfazer a curiosidade do público. Mas o maior perigo é talvez a invasão do cinema pelos dramas da alta literatura e outras tentativas de teatralização na tela. Utilizado desse modo, o som destruirá a arte da montagem, elemento fundamental do cinema. (LAPIERRE, 1928 apud MARTIN, 2013, p. 122).

Logo, surgiram propostas para uma utilização “coerente” do som no cinema. O próprio Pudovkin, por exemplo, tentou aplicar seus princípios sonoros de **não-coincidência**, no filme intitulado “*Prostoi Sluchai* (A vida é bela - 1932)”, onde o cineasta entende que não deve existir analogia direta entre imagem e som. No filme, essa técnica se mostra na cena em que uma mãe chora a perda do filho, no caso “(...) em vez de nos fazer ouvir os soluços da pobre mulher, Pudovkin colocou a voz de uma criança a fim de sugerir diretamente que o homem por quem se chora é sempre, para uma mãe, um *menino*” (MARTIN, 2013, p. 123).

Independente dos ideais técnicos/ideológicos, o principal dilema da questão sonora no cinema, era se estabelecer métodos de montagem no qual o espectador conseguisse enxergar o som e não, necessariamente, escutá-lo. Assim, a montagem assumiria um papel fundamental na linguagem audiovisual, pois se via a necessidade de “(...) intercalar constantemente no enredo, planos explicativos destinados a fornecer ao espectador um motivo daquilo que seus olhos viam” (MARTIN, 2013, p. 126), por exemplo, se o cineasta pretendia mostrar a chegada de um trem na estação, seria fundamental mostrar primeiro um plano do apito, ou do vapor saindo pela chaminé, antes mesmo de mostrar a própria chegada do trem.

Assim, os recursos sonoros foram responsáveis em potencializar as representações do cinema, por meio de efeitos que passam a ser aplicados como tal, que antes se limitavam as visualidades. Logo, seria demasiada pretensão mencionar todas as contribuições que a tecnologia sonora proporcionou para o

cinema. Para Martin (1955), é importante destacar que o som no cinema foi responsável pela **impressão de realidade**, onde a sonoridade aumenta o aspecto de veracidade da imagem, sua credibilidade material e estética; pela expressão de **ruídos** sonoros, fenômenos que permitem uma representação cinematográfica mais harmônica, genuína aos fatos e acontecimentos em cena, por meio de sons que percebemos na *natureza* ou, aqueles relacionados à figura *humana*; a **utilização normal da palavra**, que permitiu o fim das legendas, potencializando o uso da fala dos próprios personagens de uma história, que em efeito, é explorado em profundidade na psicológica dos personagens, quando se exterioriza determinados os pensamentos; por fim, a **música**, que sem dúvidas é o elemento sonoro de maior complexidade no cinema, pois permitiu manifestar signos na expressão independente de uma cena, onde não é necessária uma unidade de ação.

De modo geral, um signo sonoro é constituído por vários níveis de complexidade, atuando, principalmente, por meio das expressões de fala, das músicas e dos ruídos de uma cena. Assim, a representação sonora de um filme está relacionada às percepções visuais, mesmo em casos da ausência de imagens (tela escura), onde a lógica narrativa não se perde, pois, a estrutura fílmica possibilita uma série de correlações audiovisuais, onde o espectador se mantém situado pelas combinações entre imagem(s) e som(s).

No filme não ficcional, a narrativa documentária traz como característica sonora a questão da **voz**, ou seja, quando é falado alguma coisa para o espectador. Para Nichols (2010), essa função sonora do documentário “(...) pode fazer alegações, propor perspectivas e evocar sentimentos. Os documentários procuram persuadir ou convencer pela força de seu ponto de vista e pelo poder de sua voz” (NICHOLS, 2016, p. 86). A voz no documentário é um recurso técnico, no qual algumas narrativas se valem para expressar determinados contextos da realidade social. Basicamente, está relacionada a uma lógica informativa, explicativa, que orienta a organização de uma narrativa documental; transmitindo um determinado ponto de vista, por meio de um diálogo com todos os meios à disposição de seu realizador.

A forma mais explícita de voz é, sem dúvida, aquela transmitida pelas palavras faladas ou escritas. Estas são palavras que representam o ponto de vista do filme e às quais referimos, caracteristicamente, como comentário com “voz de Deus” ou “voz da autoridade”. (NICHOLS, 2016, p. 90).

No entanto, alguns documentários não utilizam de uma voz de Deus, esquivando-se, de certa forma, da objetividade informativa. É o caso dos documentários poéticos, por exemplo, que podem abandonar o uso desse tipo de voz, ou simplesmente utilizá-la para insinuar, sugerir e até mesmo provocar uma ideia, ao contrário de propriamente explicá-la. No filme documentário, existem diferentes manifestações da voz; alternando de acordo com o propósito ou situação de cena. Mas, independentemente dos contextos, é possível se caracterizar duas principais formas de voz no documentário, que segundo Nichols (2010) se diferenciam pelas propostas de discurso direto e indireto.

O discurso **direto** é aquele “(...) que fala *com* a câmera ou o público. Isso cria a sensação de que o filme está nos fazendo uma proposta sobre a natureza do mundo histórico (...)” (NICHOLS, 2016, p. 93). Assim, é uma forma de discurso que se manifesta em **atores sociais**, quando se vê ou não um(a) personagem da narrativa; como voz de autoridade, na figura de **repórter** ou jornalista; em situações de **entrevista**, onde se pode ver o entrevistado ou entrevistador, ainda, por meio de qualquer **tipo de material impresso** direcionado ao espectador.

O discurso **indireto** é aquele de “(...) fala não dirigida ao público diretamente, como a ficção. No documentário, isso cria a sensação de que o filme está oferecendo uma perspectiva de aspectos ou características do mundo histórico” (NICHOLS, 2016, p. 93). De certo modo, esta forma de discurso proporciona uma orientação menos evidente, de argumentos indiretos, embora seja capaz de assegurar o envolvimento do espectador. O discurso indireto se manifesta em **atores sociais** quando se vê, ou por meio de técnicas cinematográficas, quando não se vê um(a) personagem da narrativa; em **observação** direta da vida cotidiana dos atores sociais, ou quando o cineasta utiliza das possibilidades da **montagem cinematográfica** (planos, ângulos de câmera, música, efeitos) para comunicar - dizer - uma ideia ao espectador.

## 9.6 Os signos audiovisuais: a estrutura narrativa

A estrutura narrativa é o último nível de complexidade da linguagem audiovisual. É nesta categoria que todas as outras se confluem para constituir uma narrativa cinematográfica. Tratando-se de estrutura narrativa, existem dois principais tipos de abordagem. De modo geral, a primeira é uma abordagem analítica, concepção linguística que está relacionada aos estudos em semiologia, junto ao estruturalismo literário, onde se destacam, principalmente, autores como Vladimir Propp (1895-1970), Algirdas Greimas (1917-1992), Roland Barthes (1915-1980), Roman Jakobson (1896-1982), Tzvetan Todorov (1939-2017), Ferdinand de Saussure (1857-1913), dentre outros.

A segunda é uma abordagem dramática, concepção filosófica que se fundamenta na poética aristotélica, comumente utilizada nos manuais de roteiro do cinema. Na obra “Poética”, Aristóteles (384-322 a.C.) inaugura o conceito moderno de representação dramática, essencialmente como “a imitação de uma ação nobre e eminente que tem certa extensão, em linguagem adequada (...) cujas personagens atuam” (COMPARATO, 2016, p. 111). Às luzes de uma *mimese*<sup>124</sup> (μίμησις), Aristóteles fundamenta seu ponto de vista estético, e lança um conceito de base para os estudos da dramaturgia.

De modo geral, a abordagem dramática, como o próprio termo sugere, é a que permite compreender o funcionamento dramático de uma estrutura narrativa, pois revela em uma cena os elementos patentes de tempo, espaço e ação. No entanto, esta pesquisa também considera fundamental algumas das concepções de abordagem analítica, como por exemplo, o fluxo da estrutura de **atuação** narrativa de Algirdas Greimas, que permite compreender as relações internas, entre os atores, antes de compreender, propriamente, o significado (externo) de uma expressão.

De acordo com Greimas (1977), uma narrativa apresenta um enunciado global, “(...) produzido e comunicado por um sujeito narrador, este enunciado global poderá ser decomposto numa série de enunciados narrativos concatenados” (GREIMAS, 1977, p. 180). Assim, uma estrutura narrativa confere uma **função**

---

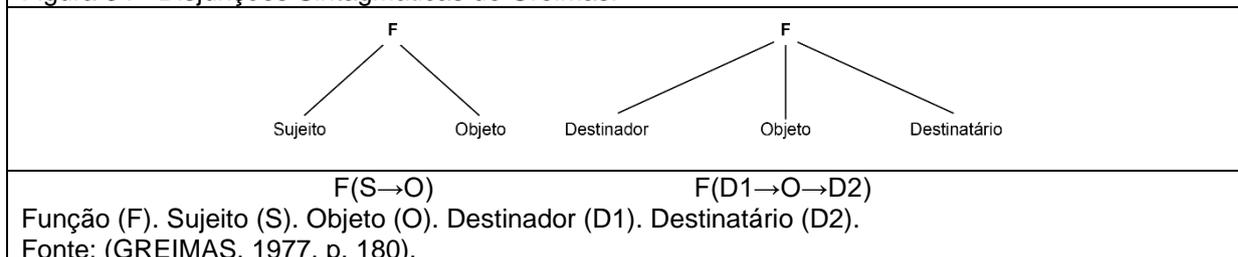
<sup>124</sup> **Mimese**, (do latim. *Imitativo* e do grego. *Mimesis*), é uma palavra grega que significa imitação. Na concepção aristotélica, a mimese designa a imitação representativa, enquanto uma ação de aspecto expressivo (SANTOS, 1963).

lógica, onde é possível definir um **enunciado** como uma relação entre os atores que o constituem. Para Greimas (1977), existem duas espécies de enunciados narrativos, estes constituem formas de organização de maior ou menor complexidade; conhecidos como disjunções sintagmáticas.

Qualquer que seja a interpretação que dermos às estruturas sintáticas: (a) no plano social, a relação entre o homem e o trabalho que produz valores-objetos e os coloca em circulação no quadro de estrutura de troca, ou (b) no plano individual, a relação entre o homem e o objeto do seu desejo, e a inscrição deste nas estruturas de comunicação inter-humana, as disjunções operadas por estes esquemas elementares parecem ser suficientemente gerais para fornecer as bases de uma primeira articulação do imaginário. (GREIMAS, 1977, p. 180).

Logo, esta pesquisa considera coerente que a função **interna** de uma narrativa seja compreendida pela relação entre um **destinador**, um **objeto** e um **destinatário**. Isto posto, é possível retomar as concepções dramáticas de uma estrutura narrativa, baseadas, principalmente, nos atos de ação que os manuais de roteiro cinematográfico utilizam.

Figura 34 - Disjunções Sintagmáticas de Greimas.



A priori, o **roteiro** é a forma escrita de um projeto audiovisual ou a simples elaboração de argumento, por meio de diálogos, descrição dramática e narração documental. No cinema, uma história é contada através de descrições e imagens, em uma estrutura dramática que, comumente, se desenvolve por um começo, um meio e um final, embora que nem sempre se obedeça a esta ordem cronológica. A partir disso, o **roteirista** terá a função de escrever uma história, no entanto uma história fascinante, improvável, inovadora, onde se possa sentir mais do que as palavras, mas também os olhares, os movimentos, silêncios, sentimentos, por meio das combinações complexas entre as imagens e os sons.

De maneira geral, a estrutura de uma narrativa dramática é dividida em **três grandes partes** ou atos, que respectivamente constituem todos os elementos de ação, os personagens, as cenas, as sequências, eventos, música, etc. Enfim, todos os signos que combinados, estruturam uma narrativa cinematográfica. É importante

situar que esta forma de estruturação é destinada, principalmente, aos padrões de uma narrativa *hollywoodiana*, ainda que os filmes não ficcionais compartilhem da noção lógica de um começo, meio e um fim.

De acordo com Field (2001), o ato I corresponde a unidade de início do filme; nesta fase ocorre uma contextualização geral da narrativa, além disso a apresentações e correspondência dramática entre os personagens. O ato II, é a unidade ou período do filme onde ocorrem os confrontos; momento onde o(s) protagonista(s), geralmente, enfrentam diversas intemperes e provações, que dificultam realizar o seu objetivo. Por fim, o ato III é a unidade final do filme, momento onde se mostram as resoluções, embora não deva ser interpretada de um modo literal, pois nem sempre um filme pode apresentar um final, mas apenas uma solução para a narrativa dramática, onde se estabelecem determinados finais de personagens, situações, etc. Basicamente, a estrutura de uma narrativa segue uma ordem lógica, na qual esta pesquisa se fundamenta para compreender a organização do filme documentário Planuras (2014), que será analisado no próximo tópico.

Após especificar os fundamentos da linguagem audiovisual, como estrutura de manifestação dos signos da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), é possível analisar, a partir de sequências escolhidas do filme Planuras (2014), a representação da realidade do Pantanal e suas gentes. Esta linguagem permite evidenciar aos espectadores - através desta filosofia dos signos - aspectos do cotidiano das gentes pantaneiras.

## **10 Documentário e representação da realidade**

O cineasta escocês John Grierson (1890-1972), foi o idealizador e principal responsável por organizar o movimento do filme documentário, que surgiu na Inglaterra a partir do ano de 1927. Grierson permaneceu um período de 27 meses nos Estados Unidos, onde planejava estudar os efeitos sociais da imigração, mas acabou atraído por *Hollywood*, onde pôde conhecer sobre as preferências do público norte-americano sobre o cinema. Durante esse período, o cineasta ficou impressionado com as produções *hollywoodianas*, em especial com os filmes do gênero *Western* (faroeste), onde as representações reforçavam para público o patriotismo e dever cívico.

O cinema é utilizado como uma ferramenta alternativa para educação, aplicada para a sociedade de massa emergente do período, que não era capaz de acompanhar as mudanças complexas do mundo industrial, conduzidas apenas por métodos de educação tradicionais. Segundo Da-rin (2004), para que o público compreendesse essas transformações de mundo, era necessário o uso das novas técnicas de comunicação.

No entanto, a produção cinematográfica inglesa desse período não possuía condições e estruturas favoráveis para desenvolver tal proposta educativa. O investimento era alto e as produções norte-americanas representavam 95% do mercado, com filmes de ficção. A única alternativa dos produtores ingleses para resistir a essa concorrência, era apelar para filmes sentimentais de gênero dramático.

Segundo Da-rin (2004), Grierson acreditava que sua proposta fílmica (educativa) teria melhor aceitação no âmbito governamental do que propriamente no cenário do cinema comercial. Assim, Grierson se aproximou de Stephen Tallents, secretário da *Empire Marketing Board* (EMB), organização estatal inglesa dedicada à propaganda, onde estabeleceu serviços governamentais de relações públicas.

Nesse período a Inglaterra vivia um momento de pós-guerra, onde o cenário político do país sofria uma grande crise econômica. Para combater essa depressão, o governo se valeu de algumas estratégias como, a redução de importações e uma urgente reforma tarifária. Para isso, era necessária uma adesão popular dessas ideias e também do conservadorismo liberal, dominante no país. Portanto, a possibilidade de utilizar o cinema como um instrumento de educação, no seu sentido mais amplo, foi reconhecida pela Conferência Imperial de 1926.

A escolha do documentário foi feita parcialmente em bases pessoais, e parcialmente em bases de bom senso financeiro (...). Documentário é barato; (...) permite a maximização da produção e do treinamento dos diretores, por um valor baixo. Permite também a organização de toda uma máquina de produção e distribuição pelo preço de um único filme comercial para cinemas. (DA-RIN, 2004, p. 58).

Mas, a atualidade do mundo industrial moderno exigia ideias inovadoras na produção, que fossem além da representação dos fatos. Para tanto, os filmes da EMB tinham a proposta de ser realizados em ambientes naturais, traduzindo a complexidade da “nova” vida moderna de modo palatável e acessível. Dessa

maneira, estes filmes deveriam contrapor a lógica da indústria comercial para que fossem efetivos como objeto de educação e propaganda.

Eram muitos os esforços para manter a unidade de produção estatal, onde sempre encontravam resistências e burocracias oficiais. Essas dificuldades aumentaram a partir do ano de 1931, que resultou em uma redução orçamentária e acabou impedindo a consolidação do projeto. Como forma de alternativa, Grierson passou a receber encomendas de algumas empresas privadas para realização de projetos documentais. Conseqüentemente, a partir de 1935, alguns integrantes começaram a abandonar o projeto e a fundar núcleos de produção documental junto a empresas e produtoras independentes.

A partir disso, esses documentaristas passam a divulgar suas ideias através dos meios de comunicação, palestras e intervenções públicas. Os filmes que foram produzidos a partir desse período são responsáveis por representar pela primeira vez nas telas a imagem dos trabalhadores ingleses, que serviu como base para o movimento realista do cinema na Inglaterra. Grierson era consciente quanto aos altos valores necessários para realização de um filme, no entanto esses recursos não poderiam ficar reféns do mercado privado. A principal tentativa do cineasta era legitimar esse tipo de produção, como um serviço de utilidade pública acima de interesses pessoais ou partidários.

Desse modo, para a realização de um filme é necessário dispor de um suporte financeiro. São raros os documentários feitos somente pela parceria entre documentarista (realizador) e produtor (patrocinador). Esses filmes podem ter como enfoque diversos temas, desde investigações pessoais ou assuntos de interesse público, presentes em nossa história e sociedade. Mas, os documentários também surgem por meio de projetos institucionais, da iniciativa de empresas privadas, órgãos públicos e não governamentais ou até de instituições filantrópicas. Segundo Soares (2007), “a expressão autoral se vê obrigada a fazer concessões às exigências da mensagem institucional”. (SOARES, 2007, p. 76). Logo, em muitos casos a mensagem institucional se vale da expressão autoral como estratégia de comunicação.

Existem vários manuais de direção e realização de filmes documentários. Alguns deles, de origem norte-americana e inglesa, utilizam o termo *proposal* (proposta) quando se referem ao texto de apresentação do filme documentário. Essa

proposta funciona como um cartão de visita do documentarista aos possíveis financiadores do projeto. Segundo esses manuais, a proposta do documentarista deve ser persuasiva para convencer os interessados a apoiar o projeto. Dentre várias recomendações, destaca-se que essas propostas devem ser concisas e possuir objetividade no texto.

Para Barry Hampe (1997), autor do guia *Making documentary films and reality vídeos*: “The proposal is a selling document. Documentaries are expensive to produce. The organizations putting up the money have to be convinced that the benefits of producing a documentary justify the cost (...)”<sup>125</sup> (HAMPE, 1997, p. 126). Hampe recomenda ao documentarista:

- there are good reasons why this documentary should be made, • you know exactly the kind of documentary that is needed, and • your production unit the only one that can possibly do justice to the documentary.<sup>126</sup> (HAMPE, 1997, p. 126).

Pode-se encontrar opiniões semelhantes. Alan Rosenthal e Ned Eckhardt (2016), afirma que:

A proposal is, first and foremost, a device to sell a film. [...] It will show your working hypothesis, lines of inquiry, point of view on the subjects, and all the wonderful dramatic and entertaining possibilities. The proposal can do all those things, but you should never lose sight of its main goal. The central purpose of your proposal is to convince someone, maybe a television commissioning editor or some organization head, that you have a great idea, that you are efficient, professional, and imaginative, and that you have a great team working with you. That’s all fine, but above all you want to let them know that their financial and general support will bring acclaim and honors to you all. <sup>127</sup>(ROSENTHAL; ECKHARDT, 2016, p. 30).

No Brasil, tem-se como referência para esses modelos de proposta os editais de concursos. Dois desses principais editais são o *Doc.Tv*, de iniciativa da TV Cultura, com o apoio do governo federal, por intermédio do Ministério da Cultura, e o

---

<sup>125</sup> “A proposta é uma peça de venda. Documentários são produções caras. Os investidores têm de estar convencidos de que os benefícios trazidos pelo filme justificarão seu custo de produção (...)”. (Tradução Nossa).

<sup>126</sup> “Que ele deixe clara sua justificativa para a realização do documentário (quais as boas razões para se fazer o filme); que ele demonstre saber qual tipo ideal de documentário para a abordagem do assunto em questão; que ele convença que sua equipe de produção é a única capaz de realizar o filme proposto”. (Tradução Nossa).

<sup>127</sup> A proposta é, primeiramente e acima de tudo, um instrumento para vender o filme. (...) Ela irá mostrar sua hipótese de trabalho, sua linha de investigação, seu ponto de vista sobre o assunto e todas as suas possibilidades dramáticas. Mas sua finalidade principal é convencer alguém, ou alguma instituição, que você tem uma boa ideia, que você sabe o que quer fazer, que você é uma pessoa eficiente, profissional, criativa, e que merece, dessa forma, o apoio financeiro para o filme, a despeito de qualquer outra concorrência. (Tradução Nossa).

*Rumos Cultural*, edital subsidiado pelo Instituto Itaú Cultural. Ambos são programas voltados para o apoio a produções de caráter autoral. Seus investidores não são clientes que pagam pelo filme e esperam obter algo em troca. Logo, essa condição permite liberdade de criação ao documentarista depois que seu projeto for aprovado, em tese sem sofrer nenhuma censura durante o processo de filmagem e edição. Todas as decisões de filmagem, edição e finalização ficam sob responsabilidade do documentarista.

A partir desta reflexão, considera-se relevante para este trabalho a discussão em torno da liberdade autoral ao destacar produções proporcionadas a partir do Fundo de Investimentos Culturais do Estado de Mato Grosso do Sul (FIC/MS), criado pela Lei nº 2.645 (2003). Nos três últimos editais, foram destinados fundos para produção de 196 projetos, sendo 15 deles com a proposta audiovisual. O governo do Estado de Mato Grosso do Sul torna público que o fundo se trata de:

[...] um dos instrumentos de execução da política estadual de cultura e tem como finalidade prioritária o apoio a projetos estritamente culturais de iniciativa de pessoas físicas ou jurídicas de direito público ou privado, a fim de estimular e fomentar a produção artístico-cultural do Estado. (BRASIL, Lei nº 2645, de 11 de julho de 2003, Art. 1º).

Nessa perspectiva, o trabalho considera como a produção autoral pode contrapor as produções realizadas pela mídia tradicional. O objetivo é trazer reflexões acerca da imagem das gentes pantaneiras feita pelo documentário brasileiro *Planuras* (2014), a partir desse incentivo de realização, de modo a analisar signos existentes em planos específicos, e recursos utilizados, como forma de representação desse contexto.

Tratando-se de Pantanal, muitos documentários brasileiros trazem uma concepção idílica da realidade. Realizações que, comumente, mostram o Pantanal como símbolo do belo, extraordinário, mas, ocultando suas gentes e suprimindo problemáticas sociais, como qualidade de vida, saúde, educação, etc. Desse modo, acabam por diluir as diferentes etnias e identidades, bem como o complexo ciclo hidrológico que garante a manutenção da região, reduzindo a ideia “Pantanal” a um ambiente edênico e de um povo tradicional primitivo.

A imagem feita por documentários está atrelada a uma série de escolhas técnicas, estéticas e ideológicas, definidas pelo cineasta. De modo geral, a representação do Pantanal está ancorada nas imagens das belezas naturais,

utilizadas como mercadorias do turismo. Esta representação é compreendida como resultado de uma visão romantizada estabelecida sobre as regiões pantaneiras, que enaltece os elementos que a cerca como parte de um conjunto de ecossistemas em equilíbrio perfeito. Por isso, esse trabalho utiliza o documentário Planuras (2014) como objeto de análise, pelo fato de ser o último projeto audiovisual contemplado pelo FIC/MS que desenvolve a temática sobre o Pantanal.

### 10.1 Planuras

O trabalho propõe uma análise semiótica a partir do média-metragem Planuras, uma realização do cineasta gaúcho, radicado em Campo Grande/MS, Maurício Copetti. Lançado no ano de 2014, o filme possui duração de quarenta e oito minutos e dezessete segundos (00:48:17), e traz uma perspectiva poética sobre as regiões do Pantanal e suas gentes.

Planuras é definido pelo cineasta como um “filme-ensaio”, uma categoria cinematográfica que tenciona as fronteiras entre as realizações ficcionais e não ficcionais, principalmente, pelo fato de considerar favorável o “tratamento criativo da realidade”, ou seja, a utilização dos recursos audiovisuais para representações mais complexas da realidade. O fato é que o filme-ensaio está vinculado ao documentário, sendo uma forma de expressão que possibilita maior liberdade criativa. Considerando as tipologias de documentário de Nichols (2010), o filme-ensaio corresponde ao modo de representação poético, que:

[...] é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferência direta de informações, o prosseguimento de um argumento ou ponto de vista específico ou a apresentação de proposições sensatas sobre problemas que necessitam solução. (NICHOLS, 2016, p. 170).

A estrutura narrativa em Planuras não obedece às convenções da montagem em continuidade, ou seja, não tem preocupação com a linearidade narrativa. Assim, o filme não estabelece uma estrutura bem definida e transmite ao espectador uma sensação de “mosaico”, onde a localização de tempo e espaço muitas vezes é inconstante.

Planuras é provocativo, introduz o Pantanal de uma forma envolvente, explorando quase todas as percepções sensoriais do espectador, ora pelos detalhes da realidade, ora pelo estado de ânimo do(s) personagem(s). O filme traz uma introdução de mais de dez minutos, que por si só, permite uma interpretação

complexa da realidade do Pantanal e suas gentes. Os personagens aparecem em condições de igualdade com o ambiente e outras espécies, o que permite estabelecer um tipo de afeto específico.

Planuras mostra um Pantanal fragmentado, uma representação da realidade que se dá por milhares de elementos, combinados em impressões subjetivas, ações incoerentes, fenômenos extraordinários, de modo que mantém uma ordem, integridade e unidade narrativa. De modo geral, o filme desenvolve um discurso estético próprio, estabelecendo um caráter mais autoral à produção cinematográfica, ainda que traga contextos gerais sobre o Pantanal como os períodos de cheia e seca, além das belezas naturais.

No entanto, a representação desses acontecimentos em Planuras é oposta a outros documentários que se valem do mesmo tema, como por exemplo, Pantanaís do Pantanal (2017) e Pantanal no Ar (2009), realizações recentes que mantêm uma visão romantizada do Pantanal e suas gentes. Por fim, o documentário Planuras rompe com a lógica da indústria cinematográfica, à medida que desenvolve uma narrativa poética, que permite entender o Pantanal e suas gentes por uma ótica mais direta, autoral.

### **10.1.1 Análise semiótica**

A priori, a análise fílmica é uma atividade substancialmente interpretativa, onde se consideram várias perspectivas sobre uma narrativa cinematográfica. No entanto, não se deve confundir “análise” com “crítica” de cinema, visto que existem fundamentos específicos da linguagem audiovisual; estes, que na maioria das vezes, são desconsiderados/desconhecidos pelos especialistas de revistas, jornais, programas de televisão ou websites, quando manifestam suas opiniões. Segundo Vanoye e Goliot-lété (2012), analisar um filme ou uma sequência é, antes de tudo, compreender a função dos signos que constituem a linguagem audiovisual, e assim interpretar as relações entre tais.

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14-15).

No entanto, tratando-se de representação da “realidade”, os fundamentos da linguagem audiovisual, embora sejam capazes de exprimir significados complexos, não se mostram suficientes; pois limitam suas significações à unidade fílmica. Para tanto, é a filosofia semiótica de Charles Sanders Peirce (ver seção 7), que permitirá identificar no filme os elementos existentes na realidade, ou seja, os fenômenos já dotados de sentido, visto a compreender o Pantanal e suas gentes.

Logo, para que esta análise seja completa, é fundamental estabelecer duas etapas. A **primeira** etapa é a descrição das sequências fílmicas, neste processo já será possível compreender a disposição dos signos audiovisuais, quanto ao funcionamento da linguagem cinematográfica. A **segunda** etapa é a interpretação semiótica destes signos (audiovisuais) como uma expressão da realidade, considerando as diferentes naturezas que a mensagem em planoplano pode ter.

Para uma representação do Pantanal e suas gentes, foram selecionadas duas sequências fílmicas em Planuras (2014), com o objetivo de esclarecer aspectos fundamentais sobre este tema, respectivamente: (1) o que é o Pantanal? (2) Quem vive no Pantanal? Logo, estas sequências respeitam a continuidade da narrativa, ou seja, a estrutura lógica do filme conforme proposto pelo cineasta; não se valendo de fragmentos específicos ou de combinações aleatórias para favorecer uma ideia. Ainda, é importante ressaltar que esta análise não pretende desenvolver os argumentos semióticos nas classes específicas de signos, mas sim nos aspectos elementares da sua natureza triádica, isto é, o potencial comunicativo do *representamen*, seu *objeto* e o *interpretante*.

#### 10.1.1.1 Claquete um: Quem vive no Pantanal?

Para compreender este recorte específico e complexo do Pantanal, o presente trabalho se propõe analisar a sequência que inaugura a narrativa “oficial” do filme Planuras (2014). Considerando o fato de existir uma introdução com mais de dez minutos, esta sequência tem início a partir do trecho que marca dez minutos e vinte um segundo (00:10:21) da narrativa total, seguindo até os doze minutos e quarenta e sete segundos (00:12:47); o que representa dois minutos e vinte e seis segundos (00:02:26) em tempo contínuo de análise.

Figura 35 - Análise semiótica: Sequência 1



Fonte: (PLANURAS, 2014).

A sequência fílmica tem início por um plano que traz uma imagem em desfoque, indiretamente sugere uma ideia visual de mar, rio e até piscina por meio de borrões luminosos; mas, a inteligência lógica se estabelece por meio de alguns ruídos sonoros naturais (canto de pássaros, barulho de insetos e o som de água), que gradativamente sugerem ao espectador um ambiente externo, de certo inalterado, puro, a natureza. Segundo os conceitos semióticos de C. S. Peirce (1839-1914), este plano manifesta alguns aspectos da realidade que podem ser percebidos de forma sensorial, por noções espontâneas - intuitivas, de certo modo imediatas. O plano em si, provoca percepções qualitativas no telespectador, uma sensação de despertar, de flutuar em meio a cores e ruídos, familiares ou não. O fato é que existe uma mensagem visual e, principalmente sonora, que minimamente já indica alguns elementos da realidade - luzes, animais, líquidos.

Na sequência, temos um plano geral que mostra a imagem de uma canoa, levando dois meninos por um rio, um posicionado na proa, outro na popa - que vai remando empenhadamente, conduzindo um trajeto; existe um diálogo<sup>128</sup> entre eles, que ocorre enquanto o movimento de câmera (em ângulo alto) acompanha o deslocamento do barco pelo rio, aproximando sutilmente o espectador. De modo geral, a imagem do plano revela uma paisagem “pantaneira”, um extenso rio e uma vasta vegetação no horizonte, ambiente onde a plano se desenvolve. A sonoridade de ruídos naturais se mantém, trazendo simultaneamente um diálogo alternado:

<sup>128</sup> Na descrição do diálogo será preservado os aspectos coloquiais da fala, ou seja, a forma literal da expressão.

- *Nós tâmo, em?...maio.*
- *Maio.*
- *Começô em?*
- *Abril, né? Não.*
- *Março!*
- *Março, começô em Março, tá certo.*
- *A água vem subindo.*
- *Água vem subindo, subindo.*
- *Começa a ficar laminha.*

Ocorre um novo corte, a câmera mostra a imagem em primeiro plano do menino na popa do barco, que continua a remar, mantendo o diálogo com o outro menino, que dessa vez não aparece mais no quadro; o plano ocorre em um plano de conjunto, onde o ângulo da câmera é colocado de modo plano; neste momento a profundidade campo evidencia ainda mais a extensa dimensão do rio, e horizonte repleto de vegetações e serras. O diálogo continua de forma alternada:

- *Mudô muita coisa aqui, né.*
- *Muita coisa, foi muita coisa mudano.*
- *Começô a flutuá tudo, começô a perdê as coisa rodando.*
- *Tanta coisa que rodô, né pá?*
- *(balançar de positivo com a cabeça).*
- *É colchão, é armário, é tudo.*
- *Inda bem que agora já tá secando, né.*
- *Vai voltá tudo ao normal, graças a deus.*
- *Ainda vai esvaziá tudo esse matagal aí.*
- *Vai voltá tudo ao normal de novo.*

Nestes dois planos, temos a variação entre dois planos, do geral para o próximo, que mostra a intenção do cineasta em aproximar o espectador da ação - a conversa entre os meninos no barco, principalmente, quando utiliza o ângulo de câmera plano; além de situar o espectador no plano, os signos **extra-audiovisuais** revelam algumas características do ambiente e também dos próprios personagens, como o **rio turvo**; uma vegetação diversificada, **plantas terrestres e aquáticas**; os objetos em uso, **barco e remo de madeira**; a roupagem utilizada pelos personagens, **apenas calções**; a expressão facial do menino que rema, **alegria**, felicidade; a peculiaridade da língua falada no diálogo, **expressões coloquiais**, certo sotaque. A priori, os signos do plano mostram aspectos da realidade material ou física do Pantanal, onde a representação ocorre de modo objetivo ao espectador, as imagens do próprio ambiente, dos personagens e seus objetos. Ainda, o diálogo entre os meninos se dá em tom metafórico, que indiretamente expressa uma condição de vida calcada, sobretudo, pelas dinâmicas do rio, as cheias do Pantanal.

Em seguida, um novo corte de plano; agora, um plano geral que mostra uma paisagem completamente alagada, a imagem de uma casa rodeada por árvores; a câmera traz a expressão subjetiva em pleno movimento, introduzindo o telespectador pelo fluxo do rio; ainda, existe uma sonoridade instrumental de fundo que sugere certa tradicionalidade indígena. Este é um plano de curta duração, que traz, novamente, aspectos da realidade física; a casa tomada pelas águas e árvores submersas em sua metade; além disso, podemos considerar na sonoridade do plano (ruídos do homem) um aspecto **interpretante** da realidade das gentes pantaneiras, um tipo de arranjo instrumental que desperta no espectador a influência de uma cultura indígena.

Em seguida, a sequência fílmica mostra uma variação entre nove planos, isto é, uma sucessão de nove planos com imagens diferentes que “falam” sobre o mesmo contexto; a eufonia permanece a mesma, arranjos instrumentais e ruídos naturais que mantêm um equilíbrio. O **primeiro plano** é um plano geral que mostra a imagem de uma mulher, na varanda da casa que aparece no plano anterior; ela aparece nos terços direitos do quadro, observando o chão completamente alagado; os signos do plano expressam um aspecto objetivo da realidade pantaneira, o impacto da cheia na residência das pessoas; o extraordinário é a presença dos peixes, que habitam harmoniosamente o mesmo ambiente. No **segundo plano**, o plano geral é mantido e dessa vez, mostra a imagem de uma jovem mulher na cozinha de sua casa; ela aparece nos terços esquerdos do quadro, preparando alguma refeição; mais uma vez, os signos manifestam um aspecto objetivo da realidade social das gentes pantaneiras, uma cozinha a céu aberto, sobre algumas palafitas; a plano traz muita profundidade de campo, que evidencia algumas roupas e acessórios daquela família, além da própria cheia do Pantanal; o interessante não é a simplicidade dos utensílios domésticos espalhados pelo chão, mas a ausência de condições básicas de moradia, como tratamento de esgoto e acesso a água potável. Neste mesmo plano, se retoma o diálogo entre os meninos do barco:

- *Pá pisá no chão firme é só ino...no parque, na curizao.*
- *No parque, na curizao.*
- *(falas incompreensíveis).*

O diálogo entre os meninos é retomado na forma de discurso indireto, junto à introdução do **terceiro plano**, que mostra a imagem de uma menina caminhando no sentido da câmera; o plano médio explora a profundidade de campo em favor da

aproximação direta da personagem, que permite ao espectador perceber algumas características da mesma; os signos **extra-audiovisuais** revelam uma expressão de espanto, provavelmente pela novidade da câmera, e vestimentas que, apesar de simples, indicam certo capricho materno; um elemento peculiar da plano são as telas de proteção, que aparecem revestindo todo exterior da casa; este signo representa outro aspecto da realidade pantaneira, o convívio incessante com pernilongos.

Um novo corte que leva para o **quarto plano**, a imagem que retoma o menino na popa do barco, dessa vez em um plano médio; este plano tem curta duração, e funciona para restabelecer uma ligação visual com o diálogo dos meninos, signo sonoro que persiste desde o começo da sequência. Assim, o diálogo tem sua continuidade:

- *Tudo cheio.*
- *Cê acorda de manhã e pisa na água de manhã cedo, hum.*
- *Não dá nem coragem de levantar da cama pra não pisar na água.*
- *Eu prefiro ficar deitado também.*

Durante este breve diálogo ocorrem trocas simultâneas de imagens, que funcionam como elipses, sendo respectivamente o **quinto plano**: aquele que mostra em plano geral dois cachorros muito parecidos; eles encontram-se imóveis, com suas patas submersas na água, observando o horizonte; é possível identificar também as características do ambiente, algumas roupas estendidas em um varal e, até duas galinhas sobre um tronco de madeira, elementos que aparecem na harmonia dos terços. Em seguida, o **sexto plano** mostra a imagem de uma bota perdida no fundo do rio; o plano ocorre em plano médio. Por fim, o **sétimo plano**, traz a imagem de um lagarto, pendurado no encosto de uma cadeira; plano que também aparece em plano médio. É interessante notar que nestes planos, a representação da realidade pantaneira se dá na combinação dos signos audiovisuais, onde a narrativa sonora revela ao espectador outra ótica das cheias no Pantanal, a experiência diária daquelas pessoas em metáforas visuais. No momento da fala: “*cê acorda de manhã e **pisa** (...)*” ocorre a sobreposição da imagem dos cachorros, com as patas submersas; um deles até se expressa, quando emite um breve choro. Em seguida, na fala: “*não dá nem coragem (...) pra não **pisa** (...)*”, a sobreposição é da imagem da bota que afundou, que reforça ainda mais a sensação desconfortável de molhar os pés. Por fim, no instante da fala final: “*eu prefiro ficar*

**deitado** (...)", a sobreposição da imagem do lagarto, tomando sol na cadeira; ou seja, que se mostra evitando ao máximo o contato com as águas.

Logo, um novo corte que introduz o **oitavo plano**. Este, mostra pela primeira vez a imagem do menino na proa do barco, em plano geral ele observa atentamente o horizonte; os signos **extra-audiovisuais** evidenciam que este personagem aparenta ser mais novo em relação ao outro menino, pelo tom da sua voz e, principalmente, pela ingenuidade expressiva; neste plano a instrumentação sonora é interrompida, onde se retoma a ênfase dos ruídos naturais. Além disso, o diálogo se restabelece em outra perspectiva, quando o menino da popa, que por sua vez não aparece no quadro, comenta:

- *E agora, cá, cá cerca que caiu.*
- *Cá cerca que caiu.*
- *Eu vou ter que arrumar a cerca, senão não começa as aulas. Cá cerca caída na beira...*
- *Então, por isso que os predreiro já vai vim. Pá..eles vem 31. Arrumâ de 31 até 35, né? Arrumâ tudo ali, né, que caiu.*
- *35.*
- *35, daí 36 ele desce.*

O diálogo final entre os meninos traz uma forte provocação. Na fala, é possível perceber uma certa confusão dos meninos quanto aos dias do mês. Uma interpretação objetiva desse fato, é limitação, ou até mesmo ausência, de uma educação de base nas regiões do Pantanal; o diálogo revela a condição de muitas crianças pantaneiras, que não recebem devida alfabetização ou qualquer oportunidade de estudo. Além disso, o signo indica um aspecto de maior complexidade da realidade no Pantanal, uma forma de organização social própria; ou seja, na maioria das regiões pantaneiras, o modo de vida das pessoas não é calcada pela lógica do tempo linear; a racionalidade sobre os fenômenos é de concepção cíclica, como o tempo do frio, o tempo das cheias, o tempo da seca, etc. Logo, os comentários que trazem os dias "35" e "36" para o calendário anual, devem ser percebidos pela lógica local, pois revelam um pouco da complexidade do Pantanal e suas gentes.

Assim, esta sequência fílmica chega em sua ação final, respectivamente o **nono plano**, que mostra em plano geral a imagem de um suposto piso de cozinha, um ambiente interno, completamente alagado; neste plano, o som instrumental retorna, além da manutenção dos próprios ruídos naturais; de certo modo a imagem desempenha uma função metafórica (enquanto elipse cinematográfica), quando o

plano tem ênfase no deslocamento de um bule azul, que flutua pelas águas. A função semiótica ocorre como representação física dos pedreiros, mencionados na conversa dos meninos, que viriam consertar a cerca caída no dia 35, terminando os reparos no dia seguinte, quando possivelmente iriam embora: “(...) daí 36 ele desce”. O movimento de plano, quando o bule “perpassa” a tela da esquerda para a direita, denota a despedida dos pedreiros; percepção inteligente para concluir a ideia da sequência, a cheia no Pantanal.

De modo geral, esta sequência fílmica traz elementos (audiovisuais) que representam a realidade **objetiva** do Pantanal, onde o espectador percebe “diretamente” algumas características da região, bem como das pessoas que a habitam. No entanto, os signos semióticos revelam aspectos mais complexos da realidade pantaneira, que na maioria das vezes não são percebidos rigorosamente, pois mesclam-se as motivações de diferentes propostas narrativas ou simplesmente acabam subutilizadas no processo da montagem cinematográfica, que busca suprir uma ideologia basicamente estética. Logo, quem vive no Pantanal? Ora, vivem diversas famílias, além de diferentes espécies de animais e vegetais. No entanto, a realidade dessa vivência não corresponde às concepções edênicas, em equilíbrio perfeito, impressa no imaginário coletivo do senso comum; onde as belezas naturais não significam, propriamente, belezas naturais.

#### **10.1.1.2 Claquete dois: O que é o Pantanal?**

Esta sequência tem início a partir do trecho que marca dezesseis minutos e vinte quatro segundos (00:16:24), até o momento de vinte e um minutos e cinco segundos (00:21:05) da narrativa total, o que representa exatos quatro minutos e quarenta segundos (00:04:40) de análise. Nesta sequência, o trabalho se dispõe a evidenciar uma concepção ampliada sobre a identidade do próprio Pantanal (região do território brasileiro), por meio dos signos audiovisuais e as suas potencialidades semióticas. Ainda, para uma análise completa, é necessário compreender esta sequência fílmica em **duas partes**; por ora vamos nos ater apenas aos signos da primeira.

Figura 36 - Análise semiótica: Sequência 2



Fonte: (PLANURAS, 2014).

A primeira parte da sequência é constituída por 11 planos, que de modo geral, tem como ênfase a figura humana. O **primeiro plano**, mostra a imagem do rosto de um homem, em um plano de detalhe; o ângulo alto da câmera revela traços de uma descendência indígena; no plano, não existe profundidade de campo, onde se tem um enfoque total no rosto do personagem; a expressão facial, mostra o mesmo mastigando (comendo) alguma coisa. O plano é de curta duração, mas estabelece uma ligação temporal por meio da voz narrativa (ver seção 9.5), que “aparece” com aspecto de um locutor de rádio, para situar espectador num ambiente; em tom bem-humorado se escuta:

- *Alô, Pantanal!*  
- *Uma hora da tarde, agora em Corumbá.*

Nesta breve combinação de signos (visuais e sonoros), podemos perceber que a narrativa se dá em horário de almoço; logo, a locução é substituída por uma música clássica, um arranjo de piano, que mantém o “tom” de alegria, momento que ocorre o corte do plano. É importante notar, que este arranjo musical representa uma mensagem fundamental desta primeira parte da sequência, além de desempenhar como trilha sonora dos planos posteriores (signo de ligação), funciona como uma metáfora da realidade cotidiana do Pantanal, aspecto que se torna provocativo na sobreposição das imagens seguintes. De fato, é a partir do segundo plano, que a sequência começa a desenvolver uma ideia, ou seja, quando ocorrem as respectivas transições:

O **segundo plano** mostra uma paisagem em plano geral, um campo aberto com algumas árvores de fundo; os terços do quadro evidenciam um varal de madeira, com poucas roupas estendidas, que balançam ao sopro do vento. Nesta

imagem, os signos audiovisuais mostram aspectos objetivos da realidade, o espectador percebe as características físicas do ambiente, o tipo das árvores, a manifestação climática e, principalmente, a qualidade das roupas no varal, as cores, o gênero, etc. O signo das roupas representa o maior traço da realidade, não enquanto estilo ou tendências da moda, mas pelo fato de indicar a existência de pessoas no local, famílias, gentes pantaneiras.

O **terceiro plano** traz uma paisagem similar à anterior, um plano geral que mostra a imagem de três mulheres caminhando, se distanciando cada vez mais no horizonte do quadro. A profundidade de campo revela alguns aspectos do ambiente, mas os signos que manifestam o maior traço da realidade são os guarda-chuvas; comumente utilizados para dias de chuva, estes aparecem num ambiente ensolarado, que indica o intenso calor da região pantaneira. No **quarto plano**, temos a imagem de um homem deitado em um banco de madeira, sob a sombra de uma árvore; novamente, o plano geral permite identificar vários signos **extra-audiovisuais** do plano, como ambiente, vestimenta, objetos, etc. No entanto, a representação da realidade se dá pelo aspecto **interpretante** do signo, manifesto no gesto do personagem, uma *sesta*, ou seja, uma breve cochilada depois do almoço, considerando o horário de “uma hora da tarde”, anunciado anteriormente pela voz narrativa. Este signo mostra que as gentes pantaneiras levam um estilo de vida normal, não exótico; com hábitos que correspondem às demais culturas e regiões brasileiras.

No **quinto plano**, um plano geral que mostra a imagem de dois homens andando em muares, que aos poucos se distanciam no horizonte do quadro. O **sexto plano**, traz um grupo de quatro homens, conversando na varanda de uma habitação; em plano geral é possível notar alguns signos **extra-audiovisuais**, como as vestimentas, ambiente, objetos, mas, principalmente, uma cuia de tereré em primeiro plano. O **sétimo plano**, traz a imagem de um homem retirando a sela de um muar e a colocando sobre os galhos de uma enorme árvore, plano que também ocorre em plano geral. De modo geral, estas três sequências mostram signos que representam um pouco da rotina do homem pantaneiro; no trabalho que se desenvolve, principalmente, com a parceria do cavalo; embora, o signo que traz maior referência ao dia-a-dia da realidade pantaneira é o tereré, erva que simboliza

a fraternidade nas rodas de conversa, e que aqui ameniza a ausência de água potável da região - consumo de água suja.

Em seguida, o **oitavo**, **nono** e **décimo** planos, aproximam ainda mais o espectador da realidade pantaneira. Respectivamente, mostram diferentes espécies de pássaros procurando alimentos em um campo aberto; dois homens em uma guarida preparando uma refeição, supostamente um almoço; duas latas ou baldes de metal amarrados por uma corda, suspensos no ar, objetos aparentemente utilizados para estocar água. Novamente, os signos **extra-audiovisuais** desses planos evidenciam vários aspectos da realidade; no entanto, o signo “almoço” representa a realidade pantaneira pois sincroniza a figura humana com outras espécies animais (pássaros), que coexistem das mesmas dificuldades e necessidades que o ambiente “Pantanal” proporciona, aqui percebido pela comida e, principalmente, pela água.

Por fim, o **décimo primeiro** plano, último desta primeira parte da sequência narrativa. A priori, é interessante notar que somente neste plano que o instrumental (piano) vai cessando; temos a imagem em plano americano de dois homens, que desenvolvem um breve diálogo enquanto um deles (primeiro plano) prepara uma sela de montaria; novamente, é possível notar aspectos objetivos da realidade, animais ao fundo, expressões faciais, acessórios, vestimentas, etc. No entanto, é por meio do diálogo entre os dois personagens que percebemos um signo ou aspecto de complexidade da realidade pantaneira:

- *Inclusive, o João não bebe.*
- *Eu também era enjoado quando bebia, viu.*
- *Hum?*
- *Mais agora virei crente.*

O fato de um dos personagens alegar não beber mais, corrobora com a realidade dos elevados índices de consumo alcoólico nas regiões do Pantanal, principalmente por homens. No entanto, outro aspecto também provoca a atenção do espectador, momento do diálogo que se anuncia: “mais agora virei crente”, o depoimento revela uma solução religiosa para a problemática local (e de muitos centros urbanos), ou seja, os vícios e virtudes do homem pós-moderno, são os mesmos do homem pantaneiro. Logo, a **primeira parte** desta sequência mostra que o Pantanal é, antes de qualquer coisa, uma região povoada por pessoas, famílias, gentes civilizadas e não animalizadas. Nas regiões pantaneiras existem meios de

comunicação, rotinas de trabalho, que não devem ser compreendidas apenas nas percepções estéticas. A música, que traz um arranjo de piano durante os planos, pode ser percebida como uma crítica às visões romantizadas e concepções primitivas sobre as gentes pantaneiras. A sonoridade instrumental remete aos primeiros anos da Revolução Industrial na Europa (XVIII), onde foi idealizada uma organização do tempo (oficial) de trabalho, um ritmo de produção cotidiano.

A **segunda parte** desta sequência é constituída por 26 planos, onde os signos da linguagem audiovisual, por si só, manifestam muitos aspectos do Pantanal e suas gentes. Para tanto, a descrição narrativa será feita de modo contínuo, considerando desvelar uma ideia elementar dos planos, de modo que as combinações *sígnicas* mostrem a complexidade da realidade pantaneira.

A sequência tem início com a imagem de uma “régua”, o movimento de câmera (de baixo para cima) revela lentamente o comprimento de 90 cm; a pouca profundidade de campo não permite identificar nada mais do ambiente, no entanto existem ruídos naturais, que situam o espectador num cenário externo. Logo, o plano seguinte mostra a imagem de um barranco, completamente “seco”, que na verdade trata-se da margem de um rio, onde existe um pequeno fluxo de águas; novamente, o espectador é situado por meio de ruídos naturais do ambiente. Em seguida, é introduzido a presença da figura humana; um plano de conjunto que traz um homem conduzindo três muares; de certo modo, um transporte de carga; o movimento de câmera leva o espectador até as margens de um rio, momento que surge uma voz narrativa, de timbre masculino e aspecto envelhecido que fala:

- *Aqui quando fica 90 dia sem chovê bastante memo, o povo fica quase doido, hum.*

- *Onde é que vai buscar água?*

É interessante o comentário, pois evidencia aspectos do período da seca no Pantanal; existe também uma certa numerologia de significado, uma correlação entre a imagem (régua) que “mostra” o número 90, e a voz que “fala” o número 90, o que revela uma condição extrema da subsistência pantaneira. A representação de um fenômeno da realidade da região, que ora se mostra pelo excesso, ora se mostra pela escassez das águas.

Na sequência, temos um plano de detalhe, que mostra a imagem de “apetrechos” pendurados por uma corda, ou seja, alguns acessórios que comumente

são utilizados no dia-a-dia do homem pantaneiro. Este é um plano rápido, que funciona como uma elipse às condições das comitivas pantaneiras; o interessante é que se mantém uma lógica narrativa, onde “aparece” uma outra voz, dessa vez uma “voz de Deus” (ver seção 9.5), que faz a ligação entre os planos; é nítido que esta **voz de Deus** é de um radialista, onde o cineasta se vale das técnicas de montagem para permite o espectador “ouvir” a mesma programação de rádio que os personagens em plano; logo, é anunciada a seguinte mensagem:

- *Você que busca um emprego.*
- *Na nossa programação, nossa amiga Marcilene tá oferecendo toda a programação pra Cibele, pra...pro José ou pra Jose.*

No momento que ocorre o anúncio da rádio, “(...) nossa amiga Marcilene tá oferecendo (...)”, a sequência mostra a imagem das mãos de um homem, em plano de detalhe, que pega um pouco de água (amarelada) com uma caneca de metal e coloca numa garrafinha, um recipiente; pela combinação dos signos audiovisuais nota-se um traço da realidade pantaneira, quando as pessoas podem oferecer toda a programação da rádio, exceto um pouco de água.

Em seguida, a voz “envelhecida” retoma a narração em um novo plano. Um plano geral, que mostra a imagem de um homem caminhando dentro de um rio, que se encontra bastante sujo. Depois, um novo plano que mostra as sujidades dessas águas, um plano de detalhe que também traz ênfase na presença de um jacaré, que boia tranquilamente pelo rio. Durante os planos, a voz narrativa faz os seguintes comentários:

- *Cê chega assim, tem...300, 400 jacaré dentro.*
- *Cagando e mijando.*
- *A água tá verde, igual esse capim assim.*
- *Só empurra aqui sujeira, pra lá e pra cá.*
- *Por isso que nós já usa esse tereré, porque num dá pro cê toma a água, né.*
- *E só ela pura assim, cê repuna ela.*
- *Mas tem que bebe aquela.*
- *Não tem outra não.*

Na sequência, um plano que mostra a imagem de um homem velho, o timbre da voz, revela ser o responsável pela narração anterior; o plano close-up introduz uma atmosfera dramática ao personagem, onde se nota uma expressão de cansaço, roupas sujas e um sentimento resignado quanto as intempéries do ambiente. Em seguida, aparecem imagens alternadas que funcionam como elipses metafóricas, introduzindo, de modo sutil, aspectos metafísicos do Pantanal. A paisagem de um rio

que evidencia a umidade relativa do ar. A quantidade de insetos que existem acima das árvores. O momento do pôr-do-sol, que provoca a sensação de um intenso calor. Por fim, a imagem de um corixo<sup>129</sup> quase seco, onde a pouca quantidade de água que resta está ocupada por algumas capivaras. Estes planos, trazem também ruídos naturais, sons de bichos e do próprio ambiente. No entanto, estes ruídos naturais são substituídos gradativamente pelo som de um instrumento de fole, que aparenta o timbre de um acordeão (sanfona, gaita); esta sonoridade introduz uma atmosfera dramática e tem como função estabelecer a ligação entre o plano seguinte. Logo, uma outra voz de narrativa, que se caracteriza pela entre comunicação rádios, introduz a seguinte informação:

- *E o fogo, já entrou.*  
- *Uma informação da marinha.*

Sob a sonoridade do acordeão, se introduz uma vista aérea, a imagem de um campo com várias marcas de queimada, onde a vegetação encontra-se em grande parte prejudicada. Em seguida, a imagem de uma paisagem pegando fogo, um incêndio ocorrendo em uma área distante, que a profundidade de campo revela. Neste instante, uma nova voz comenta a plano:

- *Tanta Maria, tanta Maria, tanta cruz.*

Após o comentário, um plano que mostra um de incêndio muito próximo, o movimento de câmera (de baixo para cima) evidencia aos poucos a enorme quantidade de fumaça que sobe para a atmosfera. Os signos da linguagem audiovisual trazem uma representação bastante objetiva das queimadas no Pantanal, a imagem do fogo “queimando”, da vegetação já “destruída”, provoca um choque visual no espectador, uma sensação de impotência, desconforto. Um aspecto que potencializa essa representação é a mensagem sonora, a fala que diz: “tanta Maria, tanta Maria, tanta cruz”, revela um signo que representa, de fato, um aspecto da realidade pantaneira. A figura da cruz denota uma simbologia na fé cristã, o perdão dos pecados, por meio da morte e ressurreição de Cristo, filho de Maria. Logo, em um primeiro momento, a narração parece clamar por piedade. Para tanto, o município de Corumbá/MS, que corresponde a 60% do bioma Pantanal, é a

---

<sup>129</sup> Os corixos, são canais que ligam as águas de baías, lagoas, alagados com os rios próximos, ou seja, são pequenos rios que se formam em épocas de chuva que tendem a desaguar em rios maiores.

3º cidade brasileira com o maior índice de incêndios, até abril de 2019, já haviam sido registrados mais de 10 mil casos. (ECOIA, 2019). Desse modo, o signo sonoro do plano funciona como um apelo divino, uma metáfora que revela evidências de uma problemática ambiental de Corumbá/MS, a realidade de incêndios recorrentes.

Após o plano do incêndio, surgem gradativamente ruídos de trovões, estrondos que indicam uma tempestade. Logo, um efeito de desfoque revela uma imagem de chuva, caindo sobre um rio. O plano vai ficando cada vez mais nítido, o que permite notar a intensidade dos respingos na água. Na sequência, a imagem de dois pássaros, na beira do rio sobre a chuva. A sonoridade do plano vai se modificando, e mescla-se com outros ruídos instrumentais, uma espécie de som “místico”, de aspecto sagrado, intenso. Assim, surge uma paisagem em grande plano geral, a imagem de um rio, acima muitas árvores e tipos de vegetações; interessante notar que o plano ocorre no período noturno, quando o cineasta se vale de um efeito *time-lapse*<sup>130</sup>, que desperta no espectador uma experiência de aceleração do tempo. Neste plano, a técnica de filmagem funciona como um signo da realidade, o movimento das estrelas sugere um fluxo temporal, sendo este, o processo das enchentes, as cheias do Pantanal. O efeito representa uma mudança natural que dificilmente poderíamos perceber a olho nu. Em seguida, um plano que mostra apenas a paisagem do rio, dessa vez completamente elevado, uma representação do “tempo das cheias”. Ainda, surge uma voz feminina, que fala com um aspecto “duplicado”, ou seja, é possível perceber dois timbres diferentes na mensagem, um que aparenta ser de uma idosa, o outro de uma jovem, expressam o relato em sincronia:

- *É preciso considerar o Pantanal.*
- *De certo modo, isolado.*

Logo, um rápido plano que traz a imagem de uma senhora, de costa para câmera; ela realiza a leitura de um livro, com a ajuda de um a lupa. Considerando a mensagem anterior, o signo se manifesta como uma metáfora do conhecimento, em saberes próprios da região pantaneira, onde nem todos os fenômenos da realidade podem ser explicados por livros.

---

<sup>130</sup> De modo geral, o *time-lapse* é um processo cinematográfico no qual a filmagem se dá em intervalos de tempo regulares, ou seja, a frequência de cada quadro (*frame*) por segundo será muito menor do que uma filmagem contínua. Essa técnica, permite que o espectador tenha uma experiência de aceleração do tempo, quando a sequência é reproduzida em velocidade normal.

Por fim, a sequência mostra uma variação de seis imagens, que respectivamente correspondem à lógica complexa do Pantanal. O primeiro plano, é a imagem de uma teia de aranha, que representa o Pantanal como uma região extremamente diversificada, que abarca diversos biomas, mas estes convivem em harmonia. A segunda, um plano de detalhe que traz as mãos de um homem, este trabalha com algum tipo de tecelagem ou fiação de tecido, esta imagem mostra a adaptação da figura humana nestes diferentes contextos naturais. A terceira é a imagem de uma flor “tocando” o rio, ou seja, a complexidade das cheias que permitem relações entre as diferentes espécies, ambientes. Depois, o plano de um homem navegando de barco, a imagem estabelece uma metáfora *sígnica*, que coloca o homem vivendo sobre as águas, a vida do pantaneiro. O quinto plano, traz a imagens de pássaros sobrevoando, em um céu completamente azul. Depois, a imagem de insetos, voando de modo desordenado. Estes dois planos, de certo modo, revelam detalhes e necessidades de outras espécies, além da figura humana. O período das cheias compreende todas as vidas, o que exige uma capacidade de readaptação para garantir uma subsistência.

Desse modo, a sequência fílmica mostra que o Pantanal é, antes de tudo, um território complexo, onde coexistem em equilíbrio diversos biomas. Além disso, sua realidade se manifesta pelos signos visuais e sonoros, que evidenciam outros aspectos da vida pantaneira, que comumente é compreendida por percepções estéticas. Considerando suas particularidades naturais, o Pantanal é uma região brasileira como qualquer outra, onde vivem, principalmente, pessoas com culturas e formas próprias de ver o mundo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O território pantaneiro é ocupado por povos que, desde a pré-história, têm sua sobrevivência condicionada ao meio ambiente e dependem do regime de cheias e secas, processos que marcam a vida nesta extensa planície. Logo, a concepção de modo de vida das pessoas que habitam o Pantanal está além da ideia de uma interação harmônica entre homem e natureza.

No século XVI, quando chegaram os primeiros colonizadores europeus, indígenas de diferentes etnias - atualmente poucas restaram - já ocupavam o Pantanal. Após centenas de anos, chegaram os bandeirantes paulistas, impulsionados pela busca do ouro que deu início a um novo processo de ocupação. Desse processo, resultou na miscigenação que hoje “abriga características das diversas etnias indígenas, populações ribeirinhas, populações originárias de outros estados brasileiros e países vizinhos - principalmente Bolívia e Paraguai”. (FARIA; NICOLA, 2007, p. 179).

A partir da pesquisa sobre os principais acontecimentos que caracterizaram a origem do Pantanal e a relação já existente entre os povos que o habitaram, foi possível compreender que algumas realizações documentais, orientadas por uma série de motivações, comumente, se valem de um discurso romantizado em detrimento de um contexto que figura a imagem de um povo.

As gentes pantaneiras devem ser representadas conforme as dinâmicas que envolvem suas relações sociais e não sobre uma concepção estética do seu modo de vida. Isto é, são diversas as populações que sobrevivem no Pantanal e contribuem para sua conservação, muitas estão às margens das políticas públicas enquanto são exploradas pelo mercado turístico local. Por isso, o documentário é um ponto de partida fundamental, pois mostra “(...) uma representação do mundo em que vivemos” (NICHOLS, 2016, p. 36).

Ainda assim, o Pantanal e suas gentes pantaneiras são comumente representados por uma imagem mitificada e romantizada. Para Magalhães (2012), o homem pantaneiro, por exemplo, é retratado como aquele “que enfrenta as intempéries da terra com as próprias mãos, que não se exime em se embrenhar mata adentro para sua sobrevivência, que sabe lidar com a terra e tem uma comunhão perfeita com Pantanal” (MAGALHÃES, 2012, p. 8).

Por isso, a filosofia semiótica de C.S. Peirce, que entende o mundo enquanto composição universal dos signos, se faz fundamental para distinguir aspectos da realidade em todo elemento visual, sonoro, verbal, para além do campo linguístico, bem como a fala e a escrita. Logo, considerando o panorama histórico sobre a formação do Pantanal, os processos que levaram à sua ocupação, além dos variados aportes teóricos, foi possível identificar aspectos da realidade que representam o Pantanal e suas gentes por meio de uma análise semiótica do documentário Planuras (2014).

Para tanto, se fez necessária a utilização de todo prazo disponível do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, devido às pesquisas e o estudo sobre temas nunca antes experienciados. Este processo possibilitou também o conhecimento acerca de outras disciplinas, conceitos que infelizmente não foram dominados em tempo de uso, como por exemplo, os estudos da função poética em formas de expressão, categoria do conhecimento metafísico que expande os aspectos de representação da realidade.

[...] se entende poética como a disciplina que estuda os pressupostos invariáveis de considerável conjunto de processos de ruptura ou alotopia, isto é, de fenômenos que alteram as formas expressivas e semânticas dos componentes de um sistema de signos qualquer. Os efeitos dessas transgressões se fazem sentir em unidades morfológicas ou sintáticas e, também, nos enunciados de uma frase ou de um relato. (CAÑIZAL, 2001, p. 30).

Logo, toma-se como uma motivação para retomar os estudos em semiótica, cinema e realidade num breve futuro. De modo a auferir aspectos de uma percepção ontológica, que se estende além da percepção sensorial meramente objetiva. Por fim, a ascensão da tecnologia e dos meios digitais, apesar de possibilitarem maior tratamento criativo da realidade, não devem ser motivos isolados para descrença representativa do filme documentário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SÁBER, Aziz Nacib. **Brasil: Paisagens de Exceção**. O Litoral e o Pantanal Mato-Grossense: Patrimônios Básicos. 3º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. 182 p.

AB'SÁBER, Aziz Nacib. O Pantanal Mato-Grossense e a teoria dos refúgios. In: **Revista Brasileira de Geografia - Reflexões sobre a Geografia**. Rio de Janeiro, ano 50, n. especial, t. 2. p. 09-57, 1988. Disponível em: <[https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/115/rbg\\_1988\\_v50\\_n2\\_especial.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/115/rbg_1988_v50_n2_especial.pdf)> Acesso em: 01 de out. de 2019.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5º edição. São Paulo: Martins Fontes. 2007. 1014 p.

ADAMS, Ansel. **A Câmera**. 4º ed. São Paulo: Editora Senac, SP, 2006. 204 p.

ALMEIDA, Paulo Roberto. **1942 e O nascimento da moderna diplomacia**. Montevideú, VI Encontro Regional de História, 1991.

ANA, Agência Nacional de águas [et al.]. **Implementação de Práticas de Gerenciamento Integrado de Bacia Hidrográfica para o Pantanal e Bacia do Alto Paraguai ANA/GEF/PNUMA/OEA**: Programa de Ações Estratégicas para o Gerenciamento Integrado do Pantanal e Bacia do Alto Paraguai: Relatório Final/Agência Nacional de Águas – ANA [et al.]. – Brasília: TDA Desenho & Arte Ltda., 2004. Disponível em: <[http://arquivos.ana.gov.br/projetos/gefpantanal/PAE\\_Pantanal\\_PT.pdf](http://arquivos.ana.gov.br/projetos/gefpantanal/PAE_Pantanal_PT.pdf)> Acesso em: 01 de out. 2019.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 221 p.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Obras Completas. Tradução: Edson Bini. 2º ed. São Paulo: Edipro, 2012. 368 p.

ASSINE, Mario Luis. **Pantanal Mato-Grossense: uma paisagem de exceção**. In: Modenesi-Gauttieri, M. C.; Bartorelli, A.; Mantesso-Neto, V. Carneiro, C. D. R.; Lisboa, M. B. A. L. (eds.). A Obra de Aziz Nacib Ab'Saber. São Paulo, 2010, Beca-BALL edições, p. 464-489.

AULETE, Caldas. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 2º ed. Rio de Janeiro. Lexikon Editora Digital, 2008. 1022 p.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 16º ed. Campinas, SP: Papyrus. 2012b. 331 p.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. 9º ed. Campinas, SP: Papyrus. 2012a. 304 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 2º ed. Campinas: Papyrus, 2006. 335 p.

BAHIA, Ruy Benedito Calliari, et al. **Análise da evolução tectonossedimentar da Bacia dos Parecis através de métodos potenciais**. Revista Brasileira de Geociências, volume 37 (4), p. 639-649, dezembro de 2007. Disponível em: <[http://www.cprm.gov.br/publique/media/art\\_bahia.pdf](http://www.cprm.gov.br/publique/media/art_bahia.pdf)> Acesso em: 01 de out. de 2019.

BAINTON, Roland H. **Cativo à Palavra. A vida de Martinho Lutero**. 1º ed. São Paulo: Vida Nova, 2017, p. 416.

BARBOSA, Eva Faustino da Fonseca de Moura. **A Teoria dos Refúgios Florestais e as Evidências Vegetacionais e Litológicas da Região Sudoeste do Município de Corumbá/MS**. 2011. 123 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro-SP, 2011.

BARNADAS, M. Josep. **A Igreja Católica na América Espanhola Colonial**. In: História da América Latina Colonial. Volume 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 679 p.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014. 416 p.

BENEDETTI, Raimo. **Entre pássaros e cavalos**. Marey, Muybridge e o pré-cinema. São Paulo: SESI-SP editora, 2018. 256 p.

BERTALANFFY, Ludwig Von. **Teoria Geral dos Sistemas**. Fundamentos, desenvolvimento e aplicações. 5º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. 360 p.

BRASIL, Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988.

BRASIL. **Lei n. 2645 de 11 de julho de 2003**. Reorganiza o Fundo de Investimentos Culturais do Estado de Mato Grosso do Sul e dá outras providências. Diário Oficial nº 6.037, de 14 de julho de 2003. Disponível em: <<http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/LEI-N%C2%BA-2.645-DE-11-DE-JULHO-DE-2003.pdf>> Acesso em: 01 de out. 2019.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. 143 p.

BUENO, Eduardo. **Capitães do Brasil**. A saga dos Primeiros Colonizadores. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999. 288 p.

BUENO, Eduardo. **A viagem do descobrimento**. Um olhar sobre a expedição de Cabral. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016a. 138 p.

BUENO, Eduardo. **Náufragos, traficantes e degradados**. As primeiras expedições ao Brasil. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016b. 183 p.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Poética da Imagem**. Novos Olhares. Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos - ECA/USP, 2º semestre, número 8, p. 29-34, 2001.

CAMÕES, Luís, de. **Os Lusíadas**. 4<sup>o</sup> ed. Portugal: Editora Lisboa, 2000. 580 p.

CARRERAS, Antonio; MITRE, Emilio; VALDEÓN, Julio. **La Peste Negra**. Madri: Cuadernos historia 16, 1985. 31 p.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. Teoria e Prática. 4<sup>o</sup> ed. São Paulo: Summus, 2016. 494 p.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 271 p.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. 7<sup>o</sup> ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. 432 p.

CORTESÃO, Jaime. **Jesuítas e Bandeirantes no Guáira (1549-1640)**. Manuscritos da coleção de Angelis. Vol I. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1951, 506 p.

CORTESÃO, Jaime. **Jesuítas e Bandeirantes no Itatim (1596-1760)**. Manuscritos da coleção de Angelis. Vol II. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1952, 367 p.

CREASY, Edward Shepherd. **Quinze Batalhas Decisivas da Humanidade**. De Maratona a Waterloo. São Paulo, Edições Sílabo: Martins Fontes, 2008. 330 p.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**. História, Teoria e Prática. 3<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. 490 p.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. 448p.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean Le Rond. **Enciclopédia. Discurso preliminar e outros textos**. Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios. Volume I. 1<sup>o</sup> ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015. 350 p.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de Lingüística**. 10<sup>o</sup> ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1998. 653 p.

ECOIA, Ecologia e Ação. **Pantanal**. 2016. Disponível em: <<https://ecoia.org.br/dados-do-pantanal/>> Acesso em: 01 out. 2019.

ECOIA, Ecologia e Ação. **Plano de Prevenção, Mitigação e Adaptação a Impactos de Eventos**. Projeto Mapeamento de eventos climáticos extremos no Pantanal, análise de seus efeitos sobre populações vulneráveis, capacitação local e elaboração de propostas mitigatórias. 2011. Disponível em: <<https://ecoia.org.br/plano-de-prevencao-mitigacao-e-adaptacao-a-impactos-de-eventos-climaticos-extremos-no-pantanal/>> Acesso em: 01 de out. 2019.

ECOIA, Ecologia e Ação. **Reaprendendo com os ciclos hidrológicos do Pantanal**. 2017. Disponível em: <<https://ecoia.org.br/reaprendendo-com-os-ciclos-hidrologicos-do-pantanal/>> Acesso em: 01 out. 2019.

ECOIA, Ecologia e Ação. **Mapa Interativo das Comunidades na Bacia do Alto Paraguai**. 2018. Disponível em: <<https://ecoia.org.br/mapa-interativo/>> Acesso em: 01 de out. 2019.

ESSELIN, Marcos Paulo. **A Pecuária Bovina no Processo de Ocupação e Desenvolvimento Econômico do Pantanal Sul-mato-grossense (1830-1910)**. Dourados: Ed. UFGD, 2011. 358 p.

FARIA, Alcides; NICOLA, Rafaela. **Pantanal**. In: Almanaque Brasil Socioambiental. São Paulo, out. de 2007. p. 177 - 188.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 10<sup>o</sup> ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 660 p.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Os Fundamentos do Texto Cinematográfico. 14<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 226 p.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de Retórica**. 1<sup>o</sup> ed. São Paulo: Contexto, 2018. 204 p.

FLAHERTY, Robert. **La función del documental**. 1939. Disponível em: <<http://www.bcnbib.gov.ar/uploads/TEXTOS%20Y%20MANIFIESTOS%20DEL%20OCUMENTA1.pdf>> Acesso em: 01 de out. de 2019.

FONSECA, Pedro Ari Verissimo da. **O Negro na História do Rio Grande Heroico: (1725-1879)**. Passo Fundo. RS: Projeto Passo Fundo, 2013. 108 p.

FUNAI. Fundação Nacional do Índio. **Lei n. 1775 de 8 de janeiro de 1996**. Dispõe sobre o procedimento administrativo de demarcação de terras indígenas e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D1775.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D1775.htm)> Acesso em: 01 de out. 2019.

GAGE, Leighton D; MEYER, Claudio. **O filme Publicitário**. São Paulo: SSC&B – Lintas Brasil, 1985. 198 p.

GALDINO et al. **O mais longo e intenso ciclo de cheia do Pantanal**. In: Simpósio de Recursos Hídricos do Centro-Oeste, SIMPORH 2, 2002, Campo Grande. Águas do Centro-Oeste: a fronteira é hídrica. Campo Grande: ABRH-MS: UFMS, 2002.

GOES, Synesio Sampaio Filho. **Navegantes, Bandeirantes, Diplomatas**. Um ensaio sobre a Formação das Fronteiras do Brasil. 1<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 332 p.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Dicionário de Semiótica**. 9<sup>o</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1999. 493 p.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Os actantes, os atores e as figuras**. In: CHABROL, Claude (org.). *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, 1977. 239 p.

GRUZINSKI, Serge. **A passagem do século: 1480-1520. As origens da Globalização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 119 p.

HAMPE, Barry. **Making documentary films and reality vídeos.** A Practical Guide to Planning, Filming, and Editing Documentaries of Real Events. Nova York: Henry Holt and Company, 1997. 342 p.

HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia.** Guia completo para todos os formatos. 4<sup>o</sup> ed. São Paulo: Senac, 2006. 418 p.

HEMMING, John. **Os Índios do Brasil em 1500.** In: História da América Latina Colonial. Volume 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 679 p.

HESSEN, Johannes. **Teoria do Conhecimento.** 7<sup>o</sup> ed. Arménio Amado. Coimbra – Portugal, 1980. 201 p.

HESSEN, Joannes. **Teoria do conhecimento.** 1<sup>o</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 177 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). **A Época Colonial: Do Descobrimento à Expansão Territorial.** 1<sup>o</sup> Volume. São Paulo: Editora Bertrand. 1989. 389 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Monções e Capítulos de Expansão Paulista.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 624 p.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo 2010.** Distribuição total, rural e urbana da população indígena no Brasil: Mapas. Indígenas. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: < <https://indigenas.ibge.gov.br/mapas-indigenas-2>> Acesso em: 01 de out. de 2019.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noetós.** A arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Paulus, 2015. 195 p.

ICS, International Commission on Stratigraphy. **International Chronostratigraphic Chart.** 2018. Disponível em: <<http://www.stratigraphy.org/ICSchart/ChronostratChart2018-07.pdf>> Acesso em: 01 de out. 2019.

JAPIAUSSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia.** 3<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 320 p.

KUBOTA, Renan Carvalho. **Estereoscopia em Avatar: Significação no cinema 3D.** 2012. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Centro de Ciências Humana e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS. 2012.

LAMY, Michel. **Os Templários.** Esses Grandes Senhores de Mantos Brancos. 4<sup>o</sup> ed. Editorial Notícias – Lisboa, 1996.

LANGFORD, Michel. **Langford's Basic Photography.** The guide for serious photographers. 9<sup>o</sup> ed. Focal Press: Elsevier, 2010. 464 p.

LINDBERG, Carter. **História da Reforma**. 1º ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2017, 574 p.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários**: Conceito, linguagem e prática de produção. 2ª ed. São Paulo: Summus, 2012. 127 p.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema & pós-cinema**. 4º ed. Campinas, SP: Papirus, 1997. 303 p.

MAGALHÃES, Basílio de. **Expansão Geográfica do Brasil Colonial**. 4º ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. 348 p.

MAGALHÃES, Epaminondas de Matos. **Pantanal Mato-Grossense**: da exaltação poética a mídia de massa. In: Ave Palavra: Revista Digital do Curso de Letras (UNEMAT). ed. nº 13. 2012. Disponível em:

<<http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/13/artigos/epaminondasmagalhaes.pdf>> Acesso em: 01 de out. de 2019.

MANNONI, Laurent. **A Grande Arte da Luz e da Sombra**. Arqueologia do cinema. São Paulo: Editora Senac, UNESP, 2003. 514 p.

MARNER, Terence ST John. **A Direção Cinematográfica**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. 180 p.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2º ed. São Paulo: Brasiliense, 2013. 303 p.

MARTINS, Gilson Rodolfo. **Breve Painel Etno-Histórico de Mato Grosso do Sul**. 2º ed. ampl. e rev. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2002. 98 p.

MARTINS, Gilson Rodolfo. **Arqueologia de Mato Grosso do Sul**. 2008. (36m20s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wltelgYpUkA>> Acesso em: 01 out. 2019.

MELLO, Raul Siveira de. **História do Forte Coimbra**. Rio de Janeiro: SMG, Imprensa do Exército, 1958, p. 292.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2014. 293 p.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. Tradução: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980. 341 p.

MOTA, Octanny Silveira da; HEGENBERG, Leonidas. **Semiótica e Filosofia**. Textos escolhidos de Charles Sanders Peirce. 9º ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1993. 164 p.

MOURA, Roberto. **A bela época (Primórdios - 1912)**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987. 555 p.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. 6ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2016. 335 p.

NOGUEIRA, Albana Xavier. **Pantanal: Homem e Cultura**. Campo Grande: editora UFMS, 2002. p. 155.

NIKON, Corporation. **Introdução: Entendendo a distância focal**. Iniciante. 2019. Disponível em: <<https://www.nikon.com.br/learn-and-explore/a/tips-and-techniques/introdu%C3%A7%C3%A3o-entendendo-a-dist%C3%A2ncia-focal.html>>. Acesso em: 01 de out, 2019.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: De Platão a Peirce**. 1º ed. São Paulo: Annablume, 1995. 149 p.

PANTANAL NO AR. Direção de Marcelo de Paulo. Rio de Janeiro: Código Solar Produções, 2009. 1 DVD (87 min.).

PANTANAIS DO PANTANAL. Direção de Marcelo de Paula. Rio de Janeiro: Código Solar Produções, 2017. 1 DVD (131 min.).

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 337 p.

PEIRCE, C. S. **Electronic edition of The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**, reproducing Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (same publisher, 1958).

PIGNA, Felipe. **Los mitos de La historia argentina**. Vol 2. 1º ed. Buenos Aires: Planeta, 2005, p. 408.

PLANURAS. Direção de Maurício Copetti. Governo do Estado de Mato Grosso do Sul: FIC/MS, 2014. 1 DVD (48 min.).

PRIBERAM, **Adminículo**, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [e-book], 2011.

PROENÇA, M Cavalcanti. **No Têrmo de Cuiabá**. Rio de Janeiro: Biblioteca de Divulgação Cultural, 1958. 165 p.

PROENÇA, Augusto César. **Pantanal**. Gente, Tradição e História. 3º ed. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1997. 168 p.

RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo. **História de Portugal**. A Esfera dos Livros, Lisboa – Portugal, 2009. 976 p.

REALE, Giovanni. **Introdução a Aristóteles**. 1º ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 237 p.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro, Embrafilme: Editora Civilização Brasileira, 1978. 419 p.

RIBEIRO, Mara Aline. **Entre os ciclos de cheias e vazantes a gente do Pantanal produz e revela geografias**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências. Campinas, SP. 2014. Disponível em:

<<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/286614>> Acesso em: 01 de out. de 2019.

RIBEIRO, Mara Aline; MORETTI, Edvaldo César. **Globalização e tecnologia: olhares do Pantanal para o mundo**. Ateliê Geográfico - Goiânia-GO, v. 8, n. 2, p.92-107, ago. de 2014. Disponível em:  
<<https://www.revistas.ufg.br/atelie/article/view/25698/17134>> Acesso em: 01 de out. de 2019.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a Produção**. Para quem gosta faz ou quer fazer CINEMA. 3º ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007. 264 p.

ROSENTHAL, Alan; ECKHARDT, Ned. **Writing, directing, and producing documentary films and videos**. 5º ed. United States of America. Carbondale: Southern Illinois Universtiy Press, 2016. 419 p.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. Das origens a nossos dias. Volume 1. São Paulo: Martins Fontes, 1963. 314 p.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. Das origens a nossos dias. Volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 1963. 645 p.

SANTOS. Mário Ferreira dos. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais**. São Paulo: Editora Matese, 1963. 1430 p.

SANTOS, João Marinho dos. **A Expansão pela espada e pela cruz**. In: NOVAES, Aduino (org.). A Descoberta do Homem e do Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 541 p.

SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas**. Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1992. 216 p.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 84 p.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2002. 186 p.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. 2º ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. 222 p.

SEBEOK, Thomas A; SEBEOK, Jean Umiker. **Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación**. Colección Paidós Comunicación. Nº 30. Editorial Paidós, Barcelona, 1987. 87 p.

SHIMODA, Flávio. **Imagem fotográfica**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2009. 141 p.

SILVA, Carolina Jana da; SILVA, Joana A. Fernandes. **No ritmo das águas do Pantanal**. São Paulo: NUPAUB/USP, 1995. Disponível em:  
<<http://nupaub.fflch.usp.br/sites/nupaub.fflch.usp.br/files/color/ritmoagua.pdf>> Acesso em: 01 de out. de 2019.

SILVA, João dos Santos Vila da; ABDON, Myrian de Moura. **Delimitação do Pantanal Brasileiro e suas sub-regiões**. Pesq. agropec. bras., Brasília, v.33, Número Especial, p.1703-1711, out. 1998. Disponível em: <<http://mtc-m12.sid.inpe.br/col/sid.inpe.br/iris@1912/2005/07.19.20.30.13/doc/santos.pdf>> Acesso em: 01 de out. de 2019.

SMITH, Jonathan Riley. **The First Crusade and The Idea of Crusading**. New York: Continuum, 2003. 227 p.

SMITH, Jonathan Riley. **What Were The Crusades?** Fourth Edition. San Francisco: Ignatius Press, 2009. 117 p.

SMITH, Jonathan Riley. **The Crusades, Christianity, and Islam**. Columbia University press, 2011. 125 p.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção**. 2007. 239 f. Tese (Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2007.

SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. **Documentário, Realidade e Semiose: Os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2001. 313 p.

SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. **Linguagem Audiovisual**. In: Palestra Projeto Movcine. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS. 01 de out, 2018.

SOUZA, Lécio Gomes de. **História de uma Região: Pantanal e Corumbá**. São Paulo: Resenha Tributária, 1973. 237 p.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5º ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013. 398 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “Não Narrativos”**. Experimental e documentário - passagens. 1º ed. São Paulo: Alameda, 2012. 328 p.

VALDEÓN, Julio; PÉREZ, Joseph; JULIÁ, Santos. **História de Espanha**. Biblioteca Nacional de Portugal. Edições 70, 2014. 530 p.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. 7º ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. 143 p.

VIANNA, Helio. **História Diplomática do Brasil**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1958. 211 p.

VOLPATO, Luiza. **Entradas e Bandeiras**. São Paulo: Editora Global, 1985. 118 p.

ZANI, Hiran. **Mudanças Morfológicas na evolução do megaleque do Taquari: Uma análise com base em dados orbitais**. 2008. 96 f. Dissertação de Mestrado.

Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, SP, 2008.