

DISTANCIAR PARA COMPREENDER EM TEMPOS DE CRISE: O CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA E O DOCUMENTÁRIO SOB O VIÉS DO ESTRANHAMENTO COGNITIVO

DISTANCE TO UNDERSTAND IN TIMES OF CRISIS: SCIENCE FICTION AND DOCUMENTARY CINEMA FROM THE PERSPECTIVE OF COGNITIVE ESTRANGEMENT

LA DISTANCE À COMPRENDRE EN TEMPS DE CRISE: SCIENCE-FICTION ET CINÉMA DOCUMENTAIRE DANS LA PERSPECTIVE DE L'ÉLOIGNEMENT COGNITIF

LA DISTANCIA PARA COMPRENDER EN TIEMPOS DE CRISIS: LA CIENCIA FICCIÓN Y EL CINE DOCUMENTAL DESDE LA PERSPECTIVA DEL EXTRAÑAMIENTO

Deborah Lemes Ribeiro

Escola Superior Artística do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: Para a academia cabe a tarefa de abstrair, registrar historicamente, entender e suscitar reflexões, principalmente, em momentos de crise como o que vivemos no momento. Assim, apresentamos neste estudo uma tentativa de compreender como os gêneros cinematográficos da ficção científica e documentário se relacionam com este tempo pandêmico, na medida que a busca por estes gêneros tem se intensificado. Amparados por referenciais científicos, teorias basilares, apresentamos a história de ambos os gêneros, enquanto potencializadores de olhares críticos, localizando sua relação com períodos de crise. A constatação da arte, neste caso estudado, do cinema, como recurso de conscientização e transformação, está relacionada com um movimento dialético de estranhamento cognitivo, que inclui o processo de deslocamento do espectador de seu cotidiano, cujo distanciamento possibilita reflexão, ampliação e compreensão da sua realidade.

Palavras-chave: Estranhamento cognitivo, ficção científica, documentário, crise.

ABSTRACT: It is up to the academy the task to abstract, historically register, understand and raise reflections, especially in moments of crisis such as the one we live in at the moment. Thus, we present in this study an attempt to understand how the cinematographic genres of science fiction and documentary relate to this pandemic time, as the search for these genres has intensified. Supported by scientific references, basic theories, we present the history of both genres, as potentializers of critical looks, locating their relationship with periods of crisis. The verification of art, in this case, cinema, as a resource of awareness and transformation, is related to a dialectical movement of cognitive estrangement, which includes the process of dislocation of the spectator from his daily life, whose distancing enables reflection, expansion and understanding of his reality.

Keywords: Cognitive estrangement, science fiction, documentary, crisis.

RÉSUMÉ: C'est à l'académie que revient la tâche d'abstraire, d'enregistrer historiquement, de comprendre et de susciter des réflexions, surtout dans les moments de crise comme celui que nous vivons actuellement. Ainsi, nous présentons dans cette étude une tentative de comprendre comment les genres cinématographiques de la science-fiction et du documentaire se rapportent à cette période de pandémie, alors que la recherche de ces genres s'est intensifiée. Soutenus par des références scientifiques, des théories de base, nous présentons l'histoire des deux genres, en tant que porteurs de regards critiques, en situant leur relation avec les périodes de crise. La vérification de l'art, dans ce cas, le cinéma, comme ressource de conscience et de transformation, est liée à un mouvement dialectique d'éloignement cognitif, qui inclut le processus de dislocation du spectateur de sa vie quotidienne, dont la distanciation permet la réflexion, l'expansion et la compréhension de sa réalité.

Mots-clés: Éloignement cognitif, science-fiction, documentaire, crise.

RESUMEN: Corresponde a la academia la tarea de abstraer, registrar históricamente, comprender y plantear reflexiones, sobre todo en momentos de crisis como el que vivimos actualmente. Así, presentamos en este estudio un intento de comprender cómo se relacionan los géneros cinematográficos de la ciencia ficción y el documental con este tiempo pandémico, ya que la búsqueda de estos géneros se ha intensificado. Apoyados en referencias científicas, teorías básicas, presentamos la historia de ambos géneros, como potencializadores de miradas críticas, ubicando su relación con períodos de crisis. La constatación del arte, en este caso, del cine, como recurso de concienciación y transformación, está relacionada con un movimiento dialéctico de extrañamiento cognitivo, que incluye el proceso de dislocación del espectador de su vida cotidiana, cuyo distanciamiento posibilita la reflexión, ampliación y comprensión de su realidad.

Palabras-clave: Extrañamiento cognitivo, ciencia ficción, documental, crisis.

1. Introdução

Muito tem se falado sobre os tempos pandêmicos vividos, e sua relação com narrativas de ficção científica. Um vírus até então desconhecido, se inicia com um foco isolado, mas rapidamente se alastra pelo mundo todo, desencadeando um cenário de altas taxas de internações e mortes, e ainda, a necessidade do isolamento social, em que por períodos mais críticos, são controladas até as idas ao supermercado e farmácia. De fato, muito se assemelha a um *sci-fi* hollywoodiano. Não obstante, verificou-se³⁵ que desde o início da pandemia, o interesse nas buscas online por temáticas, livros, filmes, e séries do gênero cresceu exponencialmente, e, associa-se a isso uma busca por respostas de enfrentamento ao contexto novo. Em contrapartida, também é possível associar esta crescente no consumo de narrativas de ficção científica, uma alternativa de escapismo da realidade, preconceito com o gênero, que acontece desde as suas primeiras narrativas enquanto tal, ou ainda enquanto um subgênero da fantasia. Em um movimento oposto, o gênero do documentário, que é comumente associado a apresentação da realidade, ou de diferentes realidades, também cresce cada vez mais nas pesquisas³⁶. As produções de documentários, principalmente as amadoras, também aumentaram no cenário de realidade atípica. O confinamento, foi propício para o registro diário, bem como para exploração de criatividade, e apoio emocional para passar os dias isolados da presença física.

A hibridização do real, e do que até então era entendido enquanto uma fantasia distante, acontece no momento presente, e rompem-se as fronteiras do que de fato é mesmo inalcançável em um mundo de exploração e avanços tão desenfreados. No entanto, a relação da realidade e da ficção científica, bem como, do documentário e seu extravasamento enquanto retrato da realidade, não são novidades nas pesquisas que buscam entender esses gêneros enquanto uma importante ferramenta para compreender a sociedade. O que queremos dizer, é que o momento atual, justifica imensamente a necessidade de perceber e localizar estes interesses, mas também de nos debruçarmos no contexto histórico de surgimento destes gêneros, e sua relação com períodos de crise. Neste estudo, buscamos nos orientar por teorias basilares que localizam produções do documentário, bem como de ficção científica, enquanto possibilitadores de um olhar mais crítico, e voltado para as mudanças sociais. Este entendimento da arte, e aqui mais especificamente do cinema, enquanto potência conscientizadora e transformadora, está relacionado com um movimento dialético de estranhamento cognitivo, ou seja, de ampliar a compreensão da realidade do espectador, ao distanciá-lo da mesma.

³⁵ Disponível em < <https://trends.google.pt/trends/explore?date=today%205-y&q=Fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica> >

³⁶ Disponível em < <https://trends.google.pt/trends/explore?date=today%205-y&q=Document%C3%A1rio> >

De maneira isolada, discutiremos como cada gênero tem sua oportunidade retórica de estranhamento das realidades, e suas possibilidades associativas críticas. Revisaremos as concepções teóricas de Darko Suvin (1979) e Bill Nichols (2005, 2016), que se relacionam com o estranhamento cognitivo na ficção científica e no documentário. Referimo-nos também aos postulados práticos e teóricos do teatro de Bertolt Brecht e do cinema de Serguei Eisenstein, que defendem uma arte mais política e didática, quando os processos de subjetivação do espectador são possíveis pelo choque e deslocamento do cotidiano. Concluímos que o deslocamento da realidade, permite ao espectador uma observação mais crítica da sua realidade individual, culminando em uma cognição que permite o retorno ao universo conhecido a partir de uma perspectiva diferente. Retomamos ao momento atual, de pandemia da Covid-19, e enfatizamos a necessidade de perceber o interesse por estas temáticas, que vai além de uma identificação simplista de realidades, e, tem possibilidades empreendedoras revolucionárias.

Em brevíssimo, o objetivo deste artigo passa pela reafirmação de possibilidades questionadoras do aparato e aparelho televisivo e cinematográfico, ou seja, pretendemos estudar as referências teóricas e empíricas dramatúrgicas que levam à conceptualização do processo de estranhamento cognitivo. Pretendemos vislumbrar as possibilidades de transformação social, através de uma análise centrada no uso de estratégias de deslocamento e conflito, propondo, assim, a percepção da diferenciação desta proposta de narrativa, em oposição a modelos narrativos convencionais.

2. Distanciar o olhar para enxergar melhor

O subtítulo acima pode parecer contrário à uma referência imediata que temos de visão apurada. Quando estamos na sala do oftalmologista, fazendo um esforço tremendo para enxergar as letrinhas que se distanciam, ou então, quando afastamos um livro para lê-lo melhor, pensamos que estamos doentes. No entanto, quando falamos sobre uma apreciação intermediada pela visão artística, não existe uma cartilha de regras fixas, que dizem sobre a saúde dos nossos olhos, ao contrário, trata-se da subjetividade de cada olhar. A essa abstração, entendemos que as interpretações são imensuráveis, tanto do artista, quanto de quem absorve aquela obra. Quando pensamos nas artes do cinema e teatro temos as narrativas clássicas, que se amparam em uma representação mais naturalista da realidade, buscando através da *mimese*, a identificação com a realidade do espectador. Em contrafluxo, somos apresentados a propostas que rompem com este fazer que imita as ações, e buscam ser uma continuação da vida. E é neste contexto que nos apoiamos nos referenciais teóricos e práticas artística que rompem com um modelo narrativo clássico, postos no cinema de Serguei Eisenstein e no teatro de Bertolt Brecht. A título exemplificativo, e nos focando na exploração da ficcionalização do documentário e do cinema, cineastas como Herzog exploram a estilização da imagem através do uso

da câmera móvel, algo que transforma as imagens de registro documental em abstração.

Com vista a uma arte comprometida politicamente com a conscientização das massas, ambos os postulados e fazeres, defendem um rompimento com o cotidiano do espectador. Tomemos como exemplo, a poesia de Brecht:

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito
como coisa natural.
Pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada,
de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural.
Nada deve parecer impossível de mudar.
(Bertolt Brecht, 1982: s/p).

Em oposição declarada aos moldes tradicionais aristotélicos, Brecht defendia que a exploração da artificialidade no teatro, assim como Eisenstein no cinema, comunicava ao espectador uma realidade totalmente construída, passível de modificação. Amparados na teoria marxista, Brecht e Eisenstein, formulavam um fazer artístico que se comprometia a distanciar, desnaturalizar, ou ainda estranhar o cotidiano do público, em um movimento dialético de recusa ao estático, que rejeita um esgotamento do fenômeno em sua aparência. Ou seja, a identificação imediata do indivíduo não é intentada, na medida em que a transparência daquilo enquanto algo alterado, tem mais potencial de olhar crítico e transformador da própria realidade.

Em Brecht temos a elaboração do teatro épico, e em Eisenstein, da montagem de atrações, que perseguem o mesmo objetivo: o estranhamento cognitivo. Para concretização deste movimento dialético em seus fazeres, utilizavam-se de diferentes recursos narrativos e organizacionais em comum, e ainda, alguns mais específicos do campo cinematográfico. É importante, para os fins deste estudo, localizar historicamente estas propostas, na medida em que compreendem momentos de crise mundial, em que existe um descontentamento com expressões artísticas que buscam a identificação imediata por parte do espectador.

Inserido no contexto pré-revolução Russa, Serguei Eisenstein integrava um grupo de artistas e revolucionários, associados ao movimento construtivista Russo que estavam descontentes com a produção cinematográfica. De acordo com Batista Júnior (2017) ainda que a monarquia tivesse tomado iniciativas para a produção autônoma, ela ainda estava muito atrelada a imitação do real. Foi a partir da

destituição do Czar Nicolau II, iniciado um novo momento para o cinema russo, que se relacionava diretamente com os ideais de uma arte a serviço da sociedade e da revolução. Com fins de entender o cinema enquanto um instrumento político e didático, muitas experimentações foram feitas neste novo momento de vanguarda artística, buscando promover transformações na cultura política e social vigente, e uma maior conscientização popular. Assim, nos remetemos às ideias de Brecht para pensar o teatro político, e a Serguei Eisenstein partindo de sua compreensão formulada sobre a arte, enquanto ferramenta capaz de mobilizar ideias revolucionárias (Ribeiro, 2021).

A reflexão sobre questões políticas vigentes, para Eisenstein, era mais acessível ao espectador, na medida em que houvesse um esforço anti-ilusionista, de transbordamento da representação realista (Ádams, 2014). Quando nega a representação realista, mas também a ilusão, reforça-se a ideia de uma construção mecânica, com fins específicos, que não busca se esconder na imagem em sincronia com o cotidiano do espectador.

Eisenstein intervém deliberadamente no desenvolvimento das ações e não se preocupa com a 'integridade' dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por meio de imagens - seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos (Xavier, 2005: 62).

Em suas práticas cinematográficas, o realizador buscava explorar o poder dialético da montagem não realista, por meio de rupturas com a linearidade narrativa. Eisenstein provocava interrupções nos fluxos dos acontecimentos, introduzindo elementos sonoros e narrativos exteriores a ação; utilizando um posicionamento não habitual da câmera em relação ao objeto/ator; também a relação simbólica, negando a primeira leitura literal do espectador, e ainda, na estrutura de uma montagem que acelera e retarda o tempo de cenas, bem como a repete. Tudo isso acontece no cinema deste realizador, de forma a perturbar visivelmente o universo conhecido do espectador, sem esconder a montagem, e ao contrário, a evidenciá-la.

Eisenstein postula acerca da potência de síntese do espectador, maximizada por meio da utilização de técnicas de ruptura com a realidade. A montagem de atrações proposta por Eisenstein serviu de referência posterior para o teatro épico de Brecht, pois ainda que não utilizasse a mesma terminologia, Eisenstein se referia a um estranhamento cognitivo, que envolveria o espectador por meio da atração entre os opostos, para que este então fizesse a conclusão ideológica final (Ribeiro, 2021: 52).

Como mencionado, o cinema de Eisenstein teve grande influência no teatro épico de Bertolt Brecht, e na elaboração de uma arte que resiste a representação naturalista clássica. Ambos são contemporâneos, e a Primeira Guerra Mundial tem grande peso em seus posicionamentos ideológicos de esquerda. Conforme aponta Barreto (2017), Brecht nasceu na Alemanha, e apoiou a guerra em um primeiro momento,

acreditando em uma melhoria das condições de vida no país após aquele período. Entretanto, com a vivência das mazelas da guerra, a percepção dos problemas políticos que assolavam a Alemanha, e, também ao servir enquanto enfermeiro em um hospital militar em Augsburg, Brecht redirecionou seu entendimento em torno das possibilidades de mudança social. Ao perceber a falta de politização dos soldados, se deu conta que a condição de vida estava estagnada, e necessitava de interferências que conscientizassem os indivíduos da sua condição enquanto explorados.

Vislumbrava conscientizar o homem das condições sub-humanas e provocá-lo a realizar modificações necessárias para a existência de um lugar habitável. Esta concepção foi trabalhada no final da peça *A Exceção e a Regra* (1929/1930). Nesta peça, Brecht trabalha a ideia da necessidade de reconhecer o abuso para que se possa agir sobre ele. No entanto, entendendo que o abuso é familiar e rotineiro, há a dificuldade de reconhecê-lo como tal. Neste sentido, o autor aponta a necessidade de uma interferência qualquer capaz de retirar a familiaridade já existente. E na produção desta interferência é que surge o termo estranhamento, de acordo com o dicionário alemão (Araújo, 2016 in Ribeiro, 2021: 39).

No teatro de Brecht, o palco não era uma continuação da plateia, tampouco o ator deveria entrar no personagem a tal ponto em que se confundem. Brecht percorreu de forma mais aprofundada acerca de técnicas específicas, que podem ser utilizadas para promover este efeito de estranhar o espectador, em uma série de textos, que foi publicada como livro em 1963, após a sua morte. Os estudos sobre teatro (*Schriften zum Theater / 1963*), faziam menção a interpretação exagerada do ator, sem esconder a ação fingida, *mise-en-scène* não naturalista, recursos sonoros dissonantes da ação, participação do público na ação, também, a utilização de textos projetados e narração, transparecendo a interlocução, o apoio a ação dramática exposta.

Em desabono dos títulos, e com fundamento na arte dramática clássica, tem-se afirmado que o dramaturgo deve incluir na ação tudo o que haja para dizer e que a poesia deve extrair de si própria tudo o que tiver a exprimir. Tal exigência está em relação direta com determinada atitude característica do espectador, e que consiste em não pensar sobre uma coisa, mas, sim, a partir dessa coisa (Brecht, 2004: 41).

Além da ação orientada, como mencionado acima, Brecht também utilizava a quebra na linearidade na montagem das peças teatrais. Frequentemente, o dramaturgo dividia suas peças em atos, que não tinham comprometimento de interdependência, pois o texto no teatro épico “é um ponto de partida e não de chegada, ou seja, os atos tem de funcionar isolados, enquanto potência de reflexão. Nada neste teatro se propõe como absoluto, mas sim em circunstância” (Ribeiro, 2021: 42). O deslocamento da representação mimética da realidade é uma possibilidade do espectador de sair de si mesmo, ou seja, de negar a sua realidade cotidiana, e então transformá-la. Sobre isso, concordamos com Morales Jr (1996), quando discorre sobre o cinema de Eisenstein:

O que seria esse 'sair de si mesmo'? Seria o efeito da obra patética, levando o espectador ao 'êxtase'. Para Eisenstein, esse sair de si mesmo é uma saída da condição ordinária em que vivemos no cotidiano. Se sairmos de uma condição ordinária vamos, em contrapartida, para uma outra condição que se encontra num nível qualitativamente diferente. Não se volta ao mesmo lugar. Esse movimento é patente na concepção eisensteiniana de montagem. Essa transição para alguma coisa, diferente em qualidade em relação ao antes, é o que o cinema deve buscar (Morales Jr., 1996: 2).

Aproximamos então, o cinema de Eisenstein e o teatro de Brecht, suas propostas do fazer artístico mais didático, e a compreensão do papel da arte de “[...] lançar ao espectador inquietações, interrogações, deixar os problemas da realidade em aberto, para que um espectador ativo a transforme” (Gutierrez, 2016: 285). Atendendo aos pontos já enunciados, apontamos, neste estudo, para o modelo do estranhamento cognitivo, e seu potencial empreendedor para uma sociedade mais consciente e ativa. A relação com momentos de crise, e a força da externalização do olhar em tempos sombrios, está imediatamente relacionada com o período pandêmico que atravessamos (Guerra, 2021a). Neste sentido, passamos a seguir, a uma revisão dos gêneros cinematográficos selecionados, o documentário e a ficção científica, e sua capacidade de comunicar através do distanciamento do ponto de vista do espectador, culminando em uma postura mais crítica da sua realidade.

3. O estranhamento no documentário

Quando pensamos em estranhar, ou ainda distanciar realidades no cinema, provavelmente não é o gênero do documentário que nos vem em mente. A própria palavra, advinda do termo documento, nos remete a algo que é totalmente relacionado ao factual, ao registro do que é. Contudo, as coisas não são tão simples assim na teorização sobre esta retórica tida como não ficcional, e suas distinções das narrativas ficcionais.

Para uma melhor localização do gênero, é importante percebermos sua relação com a história do cinema, também, entendermos a sua fundamentação conceitual histórica, que continua em constante transformação, haja visto as novas formas que o documentário tem assumido nos últimos anos, e sobre isso falaremos mais à frente. A história do documentário caminha junto com o surgimento do próprio cinema, em que, nos remetemos ao primeiro filme exibido em sessão pública da história, *A saída da fábrica Lumière em Lyon / La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), de Louis Lumière. Trata-se de um registro de um dia comum, da saída de operários de uma fábrica.

Posteriormente, o cinematógrafo foi explorado enquanto um gerador de entretenimento, principalmente quando se tratava de contar histórias ficcionais. Os filmes documentais, continuavam sendo produzidos, no entanto, ficavam mais restritos a registros com finalidades científicas e antropológicas. Também eram

produzidos filmes do que era conhecido enquanto *cinema de atração*, que não trazia complexidade em sua linguagem cinematográfica, e em sua maioria possuíam apenas um curto e único plano. Ainda que façamos esse traçado da história do documentário caminhando juntamente com o surgimento do cinematógrafo, o primeiro documentário, tido como tal, data do ano de 1922. Realizado por Robert Flaherty, *Nanook – o esquimó / Nanook of the North*, registrava o dia a dia de uma família de esquimós, quase como um diário de campo, e se propunha a observar sem interferir nas ações (Ribeiro, 2021).

Esta forma de fazer documentário, que se comprometia a retratar a realidade sem intervir, foi muito questionada, pois essa nulidade perturbativa se depara com a incredulidade em muitas discussões. Também, no mesmo momento do documentário, havia uma reprovação crítica a utilização deste fazer enquanto um cinema superior, com finalidades educativas e sociais, e ainda imparciais. Este modelo que foi iniciado pelo inglês John Grierson, posteriormente sendo adotada pela escola britânica, que entendia os filmes deste gênero com particularidades de produção estilísticas, local, e formato, específicos do documentário (Nichols, 2005).

Contemporâneo a Flaherty (1922)³⁷ e Grierson³⁸, bem como a Eisenstein, também decorre as experimentações possibilitadas pela facilidade de transporte das câmeras. Destacamos o trabalho de Dziga Vertov, teórico e cineasta, que inovou na forma de fazer cinema não ficcional, e revolucionou o cinema com seu filme *O homem da câmera da filmar / Chelovek s Kino-apparatom* (1929). Vertov afirmava um cinema político, na medida em que, ainda que se comprometesse com a documentação do real na captação das imagens, moldava, por meio das imagens, um dentre muitos pontos de vista (Ribeiro, 2021).

A produção de filmes documentários teve um exponencial crescimento desde então, e se intensificou ainda mais na década de 60, quando se tornou possível a captação sonora, reforçando o ideal de extração de toda a veracidade das cenas. Neste momento, em que o cinema não ficcional deu um salto em sua trajetória, surgem diversos movimentos, que buscavam esse registro totalmente comprometido com a realidade factual. A exemplo, podemos citar o cinema Direto, de Vertov, que intentava ser uma “mosca na parede” sem interferência alguma do realizador no ato filmado. Ainda, o *Cinema Verité*, de Edgar Morin e Jean Rouch, que também perseguia esse ideal de veracidade, no entanto, se fazia valer da participação do realizador na

³⁷ Realizador a quem se reporta a realização do primeiro documentário.

³⁸ Realizador a quem se reporta a ideia de ter sido o primeiro a centrar-se num formato cinematográfico que destacava a funcionalidade educativa e social do documentário. Aliás, foi o primeiro realizador a usar a terminologia “documentário”, para descrever o seu trabalho (Ribeiro, 2021: 8).

utilização de recursos como entrevistas, conversas e opiniões expressas no filme (Ribeiro, 2021).

Ainda que a vertente cinematográfica do documentário estivesse em momento de plena expansão, os estudos acerca deste cinema ainda eram de pouca expressividade, uma vez que as teorias que discutiam os gêneros cinematográficos, ficavam mais focadas no cinema ficcional. Contudo, acompanhando as discussões da corrente pós-estruturalista que

Novas ideias foram defendidas, de forma a focar no modo de representação ao invés de preocupar-se com a separação entre ficção e documentário. Entende-se, portanto, que os estudos que se esforçavam para uma teorização do cinema ficcional, também poderiam se relacionar, ou ainda serem úteis para o cinema que se comprometia em maior escala com a representação dos fatos históricos. Isso implicou numa revisão sobre o documentário e a noção de gênero, reconhecendo-o como gênero aberto, ou ainda na noção de discurso, em diferentes formas, o que materializa os modos de representação (Ribeiro, 2021: 10).

Estudiosos como Bill Nichols, abandonam o ideal do documentário enquanto um cinema que se propõe como retrato da realidade, para entendê-lo como um modelo de representação da realidade, tal qual o cinema ficcional. Assim como os gêneros de comédia, drama, ficção científica, romance, terror e outros, o documentário também estaria mediando a realidade, com um discurso que utiliza elementos específicos, e o difere dos outros gêneros. Enquanto as narrativas ficcionais inventam personagens, e se desenvolvem menos comprometidas com os acontecimentos, o documentário, de acordo com Nichols (2005), se relaciona com o mundo histórico evidenciando determinado(s) argumento(s) distinto(s) sobre aquele recorte.

Nesse sentido Nichols esclarece que, o documentário sendo a construção de um discurso é uma ficção, porém diferentemente construído, com relevância a aspectos de ética, estrutura, estratégias, estilos, e outros, de forma a caracterizá-lo como um domínio institucional particular. Para o autor não é adequado equiparar documentário e ficção entendendo apenas como construções discursivas, é necessário reconhecer as distintas especificidades que os caracterizam (Ribeiro, 2021: 10).

Além disso, ao defender a ideia do documentário enquanto interpretação intermediada do mundo, refutando o realismo documental, Nichols lança mão da ideia de diferentes modos de representação, que diferem a abordagem dentro do próprio documentário, diferindo nos modelos de argumentação apontada para o mundo histórico. Neste sentido, o autor destaca a importância da relação entre realizador e fato filmado, a fim de perceber as infinitas possibilidades de construção do discurso. Entendido enquanto representação, que tem intencionalidade, o documentário passa a ter um potencial mais crítico, de acordo com Nichols (2005), pois rompe com a ideia de apresentação da realidade cingida, enquanto retrato universal.

Fazendo menção a estas diferentes formas de comunicar no filme documentário, Nichols elabora o conceito da *voz do documentário*, que “fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme.” (Nichols, 2005: 46). Direcionado por este processo de tomada de decisões do realizador do filme documentário, e suas distinções enquanto representação de realidades históricas, o estudioso apresenta seis modos de representação observados até então na história deste modelo cinematográfico, nomeadamente, os modos: *poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo e performativo*. Estes modos, localizados historicamente por Nichols, se diferem entre si, na forma como operam a relação narrativa/realidade, ou seja, nas deliberações técnicas tomadas pelo realizador, bem como, no seu tratamento. Importante mencionar, que, quando elabora essa distinção, Nichols não pretende isolar cada modo, e esclarece que ainda que haja uma predominância da obra em determinado modelo, podem ser observados traços comuns de outro modelo apresentado.

Para os fins deste estudo, com vistas a práticas que pretendem estranhar a realidade do espectador, voltamo-nos para o modo *reflexivo*, que, de acordo com Nichols, data dos anos 70 e 80, e se referencia na proposta do estranhamento cognitivo de Bertolt Brecht. Os documentários associados a este modo se propõem a promover determinados efeitos de distanciamento, e tomam como perspectiva principal, a relação entre o realizador e o espectador, centrando-se na construção filmica, e incorporando o processo de concepção da narrativa, bem como reconstruções, meta-textualidades, encenações, problemáticas da produção.

O documentário que se propõe reflexivo interessa-se mais pelo próprio processo de representação do mundo exterior, de forma a não o estancar apenas pela sua própria factualidade. Pelo contrário, esta proposta busca uma representação desnuda em suas artificialidades, que se revela como tal, de forma a não introduzir no espectador o que se pretende de forma identitária, mas sim extrair do mesmo uma oscilação entre identificação e desconfiança, a possibilitar um movimento autorreflexivo individual. Este desvio proposto pelo modo reflexivo, ambiciona representar o real na medida em que o contesta, tanto em suas características fílmicas, quanto na expectativa de quem o assiste (Ribeiro, 2021: 15).

Existe neste modelo, assim como no teatro de Brecht, e cinema de Eisenstein, a exploração do objeto fílmico enquanto algo fabricado, estilizado, contestando o realismo esperado do documentário, para atingir uma cognição real no espectador. O documentário, mesmo em seu modo *observacional*, que pretende uma fidelidade do que se vê aos factos filmados, pode distanciar o cotidiano do espectador, ao mostrar diferentes realidades, abordando questões sociais e políticas, e desta forma surtir efeitos práticos de mudança social, advindas da reflexão do espectador. No entanto, a repercussão do modo *reflexivo* no espectador está mais relacionada a uma leitura, e problematização da sua própria realidade. O distanciamento, ou ainda,

estranhamento promovido por esta forma de fazer documentário específica, coloca o espectador envolvido naquela representação da realidade exposta, e proporciona uma ponderação dos seus atos presentes.

Trata-se, no modo *reflexivo*, de uma maior possibilidade de problematizar o aqui e o agora, e se colocar enquanto sujeito da ação, não no sentido de mudar a realidade futura, em ações humanitárias, políticas, ecológicas e outras, mas sim, a entender o papel estrutural que o próprio espectador já exerce na sociedade, seja ele de opressor ou oprimido. O papel do distanciamento aqui, vem a serviço de empreender a postura mais crítica, o olhar que problematiza, quando possibilita esse deslocamento momentâneo. Quando pensamos na contemporaneidade, e a transformação do documentário desde os seus primeiros momentos, é possível afirmar que este é um gênero que se encontra em constante mudanças, a romper cada vez mais as fronteiras com o cinema de ficção, e inclusive as incorporando em suas retóricas, e vice e versa.

O *mockumentary*, ou ainda, *falso documentário*, é um destes exemplos, na medida em que comunica um acontecimento inventado, ficcional, mas utiliza da retórica do documentário para transmitir aquela narrativa. A produção desta nova forma de difusão das retóricas tem crescido no cinema e na televisão, e também se configura enquanto um importante objeto de estudo.

Craig Hight busca compreender esta nova forma híbrida de cinema ficcional e documental, e a define como uma obra que simula um documentário, ou seja, uma história inventada que se apropria dos códigos e convenções que até então eram assinalados ao cinema não ficcional. É possível identificar uma tendência política emergente nesta nova categoria fílmica, que se compromete com crítica social através de um humor irônico, apresentando fatos que pareciam até então implausíveis, sob a retórica documental. Hight identifica esta adaptação discursiva do cinema ficcional com objetivos semelhantes ao documentário, o de discutir a realidade. O autor postula sobre a crescente produção de falsos documentários como um sintoma da perda de força do discurso do documentário tradicional, portanto, encara esse novo modelo discursivo híbrido com potência de inferir mais concretamente no tocante da reflexividade crítica do espectador (Hight *in* Ribeiro, 2021: 16).

Com os direcionamentos deste estudo, de pensar em um cinema que viabiliza o estranhamento cognitivo, traçamos um paralelo entre este comportamento híbrido do documentário e da ficção, e o modo *reflexivo* elaborado por Nichols. Ainda que se pautem em uma narrativa totalmente ficcional, a utilização dos recursos metodológicos do documentário, enfatiza a importância de incluir nos estudos documentários, esta nova categoria, que reflete as transformações nas demandas da agenda contemporânea, que evidencia um período de extremas mudanças oriundas da revolução digital, e mais ainda, de um período específico de crise mundial. De acordo com Hight (2016), a forma como os indivíduos se relacionam com a realidade

tem se transformado, e a crescente procura por estas narrativas híbridas pode se caracterizar enquanto um potente reflexo desta mudança, bem como, demonstrar a facilidade com que a não-ficção pode ser transformada.

Neste sentido, reafirmamos que o documentário, em seu primeiro entendimento, constitui em importante recurso para aproximar realidades distintas, e nos identificarmos enquanto seres humanos, porém, podemos também atribuir a este gênero cinematográfico a função de distanciar-nos dos objetos filmados, aproximando-nos de uma crítica da nossa própria realidade. Com esta perspectiva, passamos agora a exploração do gênero da ficção científica, continuando neste movimento de inverter a associação clássica com a qual estamos habituados dentro de cada gênero. Se nos distanciamos com o documentário, seguimos para a identificação noutros tempos, ou em outros planetas.

4. A cognição na ficção científica

Desde o surgimento da Ficção Científica, sua definição como gênero, ou ainda subgênero narrativo, tem sido alvo de debates e discussões entre os teóricos do tema. O que inclui a própria categorização no que diz respeito aos limites entre a fantasia e a realidade, bem como, elementos necessários para que uma história possua esta categorização. No estudo do cinema *sci-fi* e suas possibilidades de cognição, é importante também o apoio nas teorias que se comprometem com a literatura do gênero. Foi no início do século XX, que a ficção científica teve um maior progresso no meio visual, no entanto, não podemos deixar de lembrar os escritores do século XIX, H.G. Wells e Júlio Verne, que foram referência no universo de leitura e estudo do campo da ficção científica, e inspiraram a obra considerada pioneira no cinema de mesmo gênero, o filme *Viagem à Lua / Le voyage dans la lune* (1902), de Georges Méliès.

Adam Roberts identifica algumas descrições de Ficção Científica, como a de Isaac Asimov (1983), teórico e escritor do tema, que define a ficção científica como uma literatura que dialoga com as respostas humanas, sobre as mudanças científicas e tecnológicas de seu tempo. Também Judith Merrill (1971) apresenta a ficção científica com um caráter especulativo, que se vale do método científico tradicional para tornar a fantasia mais palpável (Roberts, 2018).

O próprio Roberts, relaciona o surgimento do gênero com a Reforma protestante da igreja católica, e explana sobre uma tendência substitutiva do elemento mágico presente nas narrativas fantásticas até então, por referências mais materialistas, pautadas no universo científico e tecnológico, mesmo que de formas mais sucintas, imbricadas. Para o autor, a dicotomia entre a magia católica e a racionalidade humanista protestante é necessária para a dialética entre os dois ambientes que acompanham o surgimento da ficção científica, e para a delimitação e distinção da

fantasia e ficção científica. Neste sentido, é apresentada uma teoria crítica acerca da história da ficção científica orientada por preceitos religiosos e místicos, tanto no que se refere a sua consolidação, como a sua negação.

Nesta teorização mais contemporânea sobre a Ficção científica, o processo dialético é historicamente construído e afirmado mediante a binaridade entre o que transcende ou não, as leis físicas, e na sequência, uma interpenetração de ambos. “A maneira como escritores de FC utilizam estratégias realistas, e o próprio realismo, estão sempre condicionados pelo tipo de construção imaginativo- especulativa que caracteriza a FC” (Roberts, 2018: 60).

Ainda, segundo Roberts, foi o escritor Phillip K. Dick que propôs uma definição que parte da necessidade de um deslocamento conceitual. Trata-se de um desvio do tempo e/ou lugar presente do espectador, mas que possibilite o olhar de volta, ao se utilizar de mecanismos de distanciamento ainda que não de todo justificáveis, mas palpáveis ao leitor. Entretanto, o autor desconsidera as narrativas que fazem viagens temporais ao futuro, pela impossibilidade do deslocamento, já que ainda não ocorreram. Mesmo com esta reserva, a proposta conceitual do autor, integra importante e atual vertente teórica que tem mais potencialidades de reflexão social crítica, ao identificar também o receptor da história e seu contexto, como importantes para verificação do gênero.

Nesta perspectiva de pensar o gênero como propulsor de um pensamento mais crítico, localizamos um dos mais influentes teóricos contemporâneos acerca da ficção científica, e indispensável para esta explanação, que é Darko Suvin. O autor elabora de forma aprofundada sobre as características próprias do gênero, que o diferenciam da literatura considerada fantástica, e possibilitam um discernimento mais crítico, por meio do movimento dialético de estranhamento cognitivo. Suvin também se refere a um elemento novo ao universo conhecido do leitor, ou no caso do cinema, o espectador, como um dos componentes básicos para conferir a inserção de uma narrativa no gênero da ficção científica. Apesar da hegemonia teórica existente entre diversos estudiosos, Suvin inova elaborando o conceito de *Novum*, apresentando as características básicas para que uma narrativa seja considerada ficção científica.

Além disso, clarifica a necessidade de um estranhamento cognitivo pelo espectador que gere a possibilidade de um processo dialético de análise do presente. De acordo com Suvin,

[...] se alguém considerar apenas a diferença genérica da FC a presença de um *novum* narrativo (a *persona dramatis* e/ou seu contexto) significativamente diferente do que é a norma na ficção ‘naturalista’ ou empiricista, será constatado que a FC tem um parentesco interessante e próximo com outros subgêneros literários que floresce em diferentes épocas e lugares da história literária (Suvin, 1979: 4).

No intento de delimitar o campo da ficção científica, e diferenciá-lo de uma narrativa que recorre ao distanciamento da realidade por meio da fantasia, o autor propõe o entendimento da narrativa de ficção científica como a literatura do estranhamento cognitivo. Refere-se então, a presença de uma novidade estranha ao mundo empírico, relacionada com o conteúdo da narrativa, com a presença de elementos desconhecidos e descolados da realidade, mas que permita uma interlocução com a realidade, de forma a propiciar uma sintetização analítica mais crítica.

Em 1979, Suvin elaborou seu postulado sobre a ficção científica, e até os dias atuais é um dos autores mais referenciados neste campo, e nas diversas manifestações artísticas com esta narrativa. Diversos autores contemporâneos da ficção científica, propõem diferentes deslocamentos à teoria de Darko Suvin, e nos referenciamos a dois estudiosos que dialogam com esta teoria, a saber, Carl Freedman (2000) e Seo-Young Chu (2010). Ambos são autores que discorreram sobre a ficção científica e sua relação com o estranhamento cognitivo, de forma a apresentar possibilidades de flexibilizar o que Suvin enquadrou como o elemento *Novum*.

Neste sentido, argumentam sobre a ampliação a configuração não-mimética do *Novum* proposto por Suvin. O estranhamento proposto pela ficção científica é entendido por estes autores, como um meio para a representação da realidade, o que sugere que, os objetos de representação presentes no texto, não precisam ser inventados para que haja o estranhamento. Chu (2010) inclusive utiliza a expressão “referentes cognitivamente estranhos”, para desassociar o processo do estranhamento da ambientação ou ainda dos personagens presentes no texto. O estranhamento estaria nos objetos representados e não no texto, exatamente. Este último se valeria de recursos estéticos para potencializar o referente cognitivamente estranho.

Freedman (2000) também problematiza a não-mimetização proposta por Suvin, e considera que é justamente nesta representação do real que se encontra o estranhamento cognitivo. Em sua teoria, apresenta um deslocamento dos ideais de “mundos reais”, sob o entendimento de que o estranhamento é possível quando o texto faz menção a uma representação imaginária, que não se orienta por meio das concepções materiais realistas. Esclarece que os universos, real e imaginário podem se conectar, desde que o irreal tenha uma relação racional com seu objeto, assim como o real apresente elementos hipotéticos com continuidade ou não no mundo imaginário. É com esta ideia que Freedman considera a ficção científica como uma tendência narrativa, que pode ser utilizada em diversos textos, em maior ou menor proporção. Apesar das divergências apresentadas, é importante para esta explanação, que percebamos a convergência analítica dos autores, que reside na apresentação da dialética presente entre o estranhamento e a cognição.

Quando nos remetemos ao universo do cinema, a discussão acerca dos gêneros cinematográficos também apresenta uma ampla diversidade no que diz respeito ao seu enquadramento e categorização. Cornea (2007) esclarece que quando se remete ao estudo da ficção científica enquanto categoria cinematográfica, os padrões estabelecidos voltados para o cinema Hollywoodiano, que remontam ao *realismo clássico*, podem ser limitantes. A ficção científica, quando comparada aos outros gêneros cinematográficos, tem uma maior particularidade de análise categórica, na medida em que transita entre fantasia e realidade. Paralelamente a esta crítica, que aponta para uma dificuldade maior da ficção científica em se solidificar enquanto gênero cinematográfico, a autora esclarece a sua potencialidade simbiótica de intercâmbio com outros gêneros cinematográficos. A esta interconexão, a ficção científica pode permanecer como um gênero ativo, de maior protagonismo de um título, o que acarreta a sua associação pelo espectador; ou ainda de forma a se apresentar como retórica discursiva presente em filmes com maior representatividade localizada em outro gênero.

Quando pensamos na ficção científica, e sua interlocução entre a fantasia e realidade, é proposto também uma forma de expressão que busca nos elementos irrealis um suporte para representar um movimento social real, ou ainda os possíveis reflexos e consequências do presente, materializados através do discurso imagético no cinema (Ribeiro, 2021: 29).

Neste sentido, a ficção científica é tida como um gênero que apresenta maiores possibilidades vanguardistas aos limites fronteiros genéricos, na medida em que dentro da sua própria gênese já surge como um cinema que utiliza a retórica do realismo, bem como da fantasia. É um cinema que, de acordo com Mazierska e Suppia (2016), apresenta um potencial de progresso revolucionário, que possibilita uma leitura mais crítica do espectador, na direção da ruptura com um sistema dominante. E é com esta perspectiva que se aproxima dos estudos e teorias acerca da crítica social, como o Marxismo. Ao realizar um diálogo que identifica o gênero da ficção científica no cinema, e seu potencial de reflexão do presente através da imaginação do futuro, diversos autores tais como Annette Kuhn, Csicsery-Ronay, Mark Bould, Alfredo Suppia, apontam para uma tendência socialista presente no cinema de ficção científica, e se comunicam diretamente com as propostas de tipificação genérica da literatura que também argumentam sobre este potencial progressista do gênero (Ribeiro, 2021).

Neste direcionamento exposto, entendemos que o cinema de ficção científica, assim como a literatura, possibilita ao espectador um olhar que se volta para o futuro, para configurar o presente, ou ainda, vai a outros planetas, provocando uma problematização identitária, ao extravasar o mundo conhecido do indivíduo. Em entrevista ao jornal Nexo, que buscou compreender este aumento no consumo de narrativas de ficção científica, o jornalista e estudioso Alysson Oliveira afirma que,

ainda que este gênero narrativo possa se assemelhar ao presente, a crise atual, existe uma outra camada de tensão que está exposta em muitos filmes e livros de ficção científica, e que não acalenta o leitor e o espectador.

Por mais que tentem imaginar um outro tipo de sociedade, um outro modo de produção, todos os escritores e escritoras - de qualquer gênero - esbarram em algo intransponível: nossa organização socioeconômica. [...] Acho que a leitura da ficção científica nos dá, nem que seja momentaneamente, uma outra possibilidade de mundo (Oliveira, 2021: s/p).

As potencialidades do gênero de ficção científica portanto, vão além de ser um entretenimento que apenas desloca o espectador de sua familiaridade, e o possibilita o descanso de uma realidade que é ou está em crise. Ou ainda, de compreensão identitária a fins de compreender o momento de Covid-19. A superação desta própria crise, no presente, está associada a uma conscientização disruptiva ao modelo econômico dominante, vigente, que pode ser facilitada quando se externaliza o olhar por intermédio do *sci-fi*. Assim sendo, quando pensamos nos momentos atuais, e o aumento no interesse por temáticas que envolvam a ficção científica, é importante a compreensão deste gênero e seus potenciais críticos, mesmo quando as narrativas se aproximam do cenário atual, pandêmico. O deslocamento cognitivo que este gênero faz, analisado sob a perspectiva do estranhamento cognitivo, vai para além do que se percebe imediatamente na história, pois não se trata de um apocalipse, tal qual o retratado no filme, nem de uma invasão zumbi, mas sim de uma metatextualidade para que possamos compreender a necessidade de rompimento estrutural. Ainda que atualmente, a ficção científica possa parecer trazer respostas imediatas, ela tem um potencial maior de suscitar dúvidas e questionamentos mais amplos.

5. Conclusão

A história nos tem evidenciado que a cada tempo um desafio se coloca a ser vivido, estimulando a busca de uma movimentação humana para a reflexão e respostas a novas demandas. Sob este movimento, também a academia se debruça sobre as produções históricas disponíveis, colocando seu conhecimento a disposição do entendimento que subjaz a constante busca de novas indagações e respostas. O universo da produção historicamente construída e disponível, aliada às práticas evidenciadas vão dando corpo a novas produções. Neste sentido, a arte tem se colocado como um recurso que promove a reflexão, entendimento e possibilita a transformação social (Guerra, 2021b).

Vivemos em período de crise de pandemia da Covid-19, em que, face ao medo do desconhecido, isolamento social, e crises no sistema de saúde, político e econômico, observa-se uma mudança no perfil de comportamento de produções cinematográficas e interesse de consumo, que cresce em torno de narrativas de

ficção científica, bem como de documentários que registram esse momento histórico. Neste estudo, afirmamos a necessidade de compreender a formulação e transformação destes gêneros historicamente, em revisão teórica, para perceber a sua relação com momentos de crise. Concluímos que ambos os gêneros, documentário e ficção científica, podem apresentar a perspectiva de inserir na sociedade um sujeito mais ativo em relação a realidades críticas distintas. Assim sendo, foi oportuno realizar este compêndio, para entendermos estas conexões e os potenciais a serem explorados neste momento de crise pontual, que extrapolam a problematização imediata, da pandemia isoladamente.

Gêneros cinematográficos como a ficção científica e documentário, tem o potencial de levar o espectador a pensar a realidade que vive, de forma questionadora. Percebemos que a ficção científica desloca o espectador imediatamente, e apresenta uma grande possibilidade de aproximá-lo da sua realidade. O documentário, que se presume ser instantaneamente um gênero de familiaridade e aproximação, revela-se enquanto um mecanismo que também pode estranhar o espectador, com vistas a uma reflexividade que extrapola a fatualidade abordada.

Tratam-se de gêneros aliados da mudança social, que, no momento oportuno de crescimento e transformação de suas estratégias, inclusive se hibridizam cada vez mais de forma a potencializar o efeito de deslocamento da realidade para provocar uma cognição. As características do documentário contemporâneo têm sido reformuladas, e se aproximam cada vez mais das retóricas ficcionais, bem como da ficção científica e sua necessidade de se adequar ao elemento *novum*. A exemplo, citamos a crescente produção de falsos documentários, que possibilitam uma hibridização retórica também com a ficção científica, quando simulam acontecimentos ficcionais em outros planetas ou tempos, que transmite veracidade pela sua abordagem.

Neste estudo, então, focamos na análise destes gêneros sob a perspectiva do estranhamento cognitivo, que permite que, embora seja apresentado na tela conteúdos que fogem aparentemente ao cotidiano do espectador, na verdade tratam de uma intenção de deslocamento, para que ocorra uma percepção crítica subjetiva por parte do espectador. A referência ao estranhamento está em relação ao tempo em que a proposta foi criada, no entanto, se alinha ao momento de crise pandêmica em que vivemos, quando é potencializada a busca por estes gêneros cinematográficos, que possibilitam um olhar distanciado, que pode gerar a reflexão e caminhos para a transformação, num sentido de subjetividade e atuação sobre a coletividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ádams, Marcelo (2014) EISENSTEIN: Do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade. *Revista Cena em Movimento*, (4).
- Araújo, Nelson (Ed.) (2016). *Cinema Português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Batista J. R, Natalício (2017). Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. *Revista Lutas Sociais*, 21 (39), 64-76.
- Brecht, Bertolt (1982). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Elo Editora.
- Brecht, Bertolt (2005). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cornea, Christine (2007). *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Freedman, Carl (2000). *Critical Theory and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Guerra, Paula (2021a). Sons, corpos e lugares. Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSONline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 33, 171-197.
- Guerra, Paula (2021b). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30 (2), 122-138.
- Gutierrez, Maria Alzuguir (2016). Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht. In Sofia Sampaio, Filipe Reis & Gonçalo Mota (eds). *Atas do V Encontro Anual da Associação de investigadores de Imagem em Movimento* (pp.251-260). Lisboa: ISCTE- IUL.
- Mazierska, Ewa & Suppia, Alfredo (2016). *Red alert: Marxist Approaches to Science Fiction Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Moura Barreto, Luciana (2017). *Brecht e o cinema: uma análise metodológica em contexto fílmico*. (Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica) São Paulo: Programa de Pós graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-São Paulo.
- Morales Junior, Wagner Perez (1996). A montagem do construtivismo de Eisenstein e Vertov. *Revista Eletrônica Logos*. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/13177/10095>
- Nichols, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Nichols, Bill (2016). Foreword. In Daniel Marcus & Semin Kara (eds.), *Contemporary Documentary*. Nova Iorque: Routledge.
- Oliveira, Alysson (2021). Como a ficção científica ilumina a realidade pandêmica. *Nexo Jornal*. Disponível em < <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2021/03/26/Como-a-ficção-científica-ilumina-a-realidade-pandêmica>
- Ribeiro, Deborah Lemes. (2021). *O estranhamento cognitivo no cinema de Werner Herzog: As retóricas do documentário e da ficção científica nos filmes Lições da escuridão e Além do azul selvagem* (Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos). Porto, Portugal: Escola Superior Artística do Porto.
- Roberts, Adam (2018). *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Seoman.
- Seo-Young, Chu (2010). *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Suvin, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Connecticut: Yale University Press.
- Xavier, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Deborah Lemes Ribeiro. Mestre em Realização – Cinema e Televisão, pela Escola Superior Artística do Porto. Graduada em Ciências Sociais, pela Universidade Estadual de Maringá – UEM, Paraná/BR, em 2012. Foi bolsista do Projeto de Iniciação à Pesquisa (PIBIC) nos programas da mesma universidade, nos anos de 2010 a 2012. Escola Superior Artística do Porto, Largo de São Domingos, 4050-545, Porto, Portugal. E-mail: dhlemes@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6830-8480.

Receção: 19-11-2021

Aprovação: 31-12-2021

Citação:

Ribeiro, Deborah Lemes (2021). Distanciar para compreender em tempos de crise: o cinema de ficção científica e o documentário sob o viés do estranhamento cognitivo. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3),pp. 126-145. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a7