

O Documentarismo do Cinema*

Manuela Penafria
Universidade da Beira Interior

Índice

1 Resumo	1
2 Introdução	1
3 Percepção cinematográfica	6
4 O documentarismo	9
5 Bibliografia	12
5.1 Filmografia	13

1 Resumo

O presente texto é uma breve descrição das possíveis consequências para a seguinte hipótese: entre documentário e ficção não existe uma diferença de natureza, existe uma diferença de grau. O Documentarismo será apresentado como uma teoria que interroga o cinema a partir do filme documentário.

Para a pergunta “O que é o documentário?” a única resposta é a pergunta de André Bazin “O que é o cinema?”¹

*Versão original in *Ícone*, volume 1, numero 7, Julho de 2004, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil, pp.61-72

¹Jean-Louis Comolli in Catálogo *O Olhar de Ulisses*, Vol. 2, Ed. Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura e Cinemateca Portuguesa, Setembro 2000.

2 Introdução

A afirmação de Jean-Louis Comolli “Para a pergunta: “O que é o documentário?”, a única resposta é a pergunta de André Bazin “O que é o cinema?”, induz a questionar qual a natureza da relação do cinema designado por filme documentário, com o restante cinema.

Substituindo a pergunta “O que é o documentário?” por “Onde está o documentário?”, a resposta seria não uma nova pergunta, mas a afirmação: “O documentário está no cinema.”

Esta afirmação não é, contudo, esclarecedora da especificidade do filme documentário. Embora não possuindo uma definição consensual a procura da sua especificidade conduz-nos imediatamente à sua constituição enquanto género. O cinema iniciou-se com o registo em imagens de momentos da vida quotidiana. O registo *in loco* dos acontecimentos do mundo e da vida das pessoas é a matéria base de um filme documentário. No entanto, nos inícios do cinema (em 1895) ainda estávamos longe da constituição do filme documentário enquanto género, o que veio a ter lugar nos anos 30 na Grã-Bretanha, com John Grierson (1898-1972). A partir do seu filme *Drifters* (1929) Grierson defendeu duplamente o documentário: como pro-

dutor e impulsionador do chamado “movimento documentarista britânico” e através de textos em que proclamava as potencialidades do documentário. Um dos seus textos mais citados é “First principles of documentary”² a partir de onde se tornou famosa a sua definição de documentário como o “tratamento criativo da realidade”.

O movimento documentarista britânico dos anos 30 foi um momento importante para a demarcação, para um estatuto autónomo de género, a partir da especificidade das suas temáticas e da sua forma cinematográfica. Enquanto alternativa ao filme de ficção e aos filmes de actualidade, o filme documentário facilitava uma tomada de consciência social para problemas que a todos diziam respeito. Os filmes deste movimento eram concebidos tendo como suporte uma ideia de utilidade pública. A escola de Grierson contribuiu para a divulgação das medidas governamentais para a resolução dos problemas da Grande Depressão dos anos 30. Um conjunto de técnicas específicas identifica esses filmes e, ao mesmo tempo, adequam-nos aos propósitos de divulgação governamental, nomeadamente, uso de *voz off* (locação) e a chamada “problem structure” (os problemas da Grã-Bretanha eram apresentados como um momento menos bom na evolução desse grande país, esses problemas seriam facilmente ultrapassados pois o Governo estava a implementar medidas concretas).

O material recolhido *in loco* funciona como prova, como garante da autenticidade (“eu estava lá e filmei isto.”). Sair para fora do estúdio com uma câmara de filmar era o

primeiro passo para se fazer um documentário. No entanto (e este é um ponto importante) se a câmara, por qualquer motivo, não esteve presente em determinados momentos, faz-se uso de imagens de arquivo que carregam consigo a verdade da representação ou recorre-se à re-construção (recriar uma determinada situação – de preferência com os próprios intervenientes – caso não seja possível filmá-la). A re-construção não é exemplar na sua relação de “verdade” para com a realidade, mas serve o propósito de mostrar situações importantes para o espectador. A escola de Grierson legitimou o uso da re-construção, desde que o mesmo fosse sincero. No filme *Night Mail* (1935) de Basil Wright e Harry Watt recorreu-se à re-construção em estúdio do interior de uma carruagem de correio. No entanto, as pessoas filmadas trabalhavam efectivamente na distribuição de correio.³

O “movimento documentarista britânico” não se constituiu propriamente como um projecto de cinema, uma vez que a sua ideia essencial assentava na função e utilidade social dos filmes. Contudo, convém salientar que Grierson percebeu que o importante é o tratamento dado ao material e não apenas o seu uso. De igual modo, o importante não é a autenticidade do material mas a autenticidade do resultado, ou seja, o efeito provocado pelo filme.

Ataques à escola de Grierson não são difíceis de encontrar, quer ao nível da prática fílmica, quer ao nível teórico. Os anos que se seguiram ao “movimento documentarista britânico” foram marcados pelo uso de câ-

²in Forsyth Hardy (ed.) , *Grierson on documentary*, Revised edition, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1966, pp. 145-156.

³Cf. Allan Rosenthal (ed.), *New challenges for documentary*, University of California Press, 1988, p. 22.

maras portáteis e som síncrono que, embora mantendo as principais técnicas próprias do género acrescentou-lhe, entre outras, as entrevistas de rua e o uso do plano-sequência, o que permitiu a este novo movimento designado por “cinema directo” reclamar uma efectiva proximidade com a realidade. Para além da evidente selecção de enquadramentos, composição dos planos, etc., se constituírem como uma escolha e por tal, com um elevado grau de subjectividade, acrescenta-se que a ideia essencial deste movimento consistia em não interferir nos acontecimentos que registava. Ora, esta não interferência dá-nos acesso a comportamentos e gestos do objecto filmado, o que, em muitos casos, se torna apenas *voyeurismo* sem qualquer interesse. Neste sentido, entendemos que a tal proximidade com a realidade é meramente superficial. Quando em *Bowling for Columbine* (2003) dizem a Michael Moore que no Canadá as pessoas deixam as portas abertas, ele vai confirmar essa informação. No documentário há que ir aos locais, confirmar as informações, interferir, para poder compreender.

No que diz respeito ao estudo sobre o filme documentário, a tendência mais recente é a rejeição da definição de Grierson ou por ser demasiado restrita (Noël Carroll, 1997) ou por ser demasiado alargada (Carl Plantinga, 1997). Carroll vai mais longe ao propor mesmo alterar o nome ao filme documentário para “filmes de asserção pressuposta” (*films of presumptive assertion*) (Carroll, 1997, p. 173), ainda que com a ressalva de que se trata de uma reforma teórica.⁴ No

⁴“The reform I am suggesting is not primarily a linguistic reform, but a theoretical one.” (Noël Carroll, 1997, p. 198).

seu entender, o termo documentário excede em ambiguidade o que lhe falta em clareza. Por isso há que alterar essa denominação aos documentários e estudar os filmes tendo em conta que é possível representar a realidade a partir de proposições lógicas. Neste sentido, ficam de fora questões (éticas e de legitimidade em representar o Outro) que podem ser colocadas ao sujeito que representa, ao autor do filme.

A nossa posição é que o documentário deve ser estudado por conceitos cinematográficos e não por termos que lhe são exteriores e que as teorias sobre o filme documentário não devem encontrar nos filmes um exemplo, como se estes fossem meras ilustrações. As teorias devem partir dos filmes, encontrando neles os conceitos a trabalhar. Ou, dito de outro modo, o que aqui se pretende é redimensionar os problemas que se colocam ao cinema a partir de conceitos que possam ser retirados dos filmes que tomam a designação de documentário. Esta será a função do Documentarismo.

Outro conceito introduzido por Carroll é o de “indexação” que permite legitimar a leitura segundo pressupostos lógicos. A “indexação” refere-se ao saber prévio que o espectador tem, antes de assistir a um filme. Cada filme é distribuído com um “rótulo” pelos distribuidores, exibidores, etc., o que permite ao espectador ter acesso às intenções, às “asserções” do seu autor. Ora, o filme *JFK* (1991) de Oliver Stone é catalogado de ficção, muito embora troços desse filme nos apresentem imagens documentais, no sentido clássico – filmadas *in loco*. A construção deste filme baseia-se em factos reais, sendo o plano-sequência de Zapruder (que mostra o momento do assassinato do presidente Kennedy) o elemento central de

JFK. A revista francesa *Première* entrevistou Oliver Stone e perante a pergunta: “Qual a parte de ficção no filme?” Stone começa por afirmar de modo bastante categórico: “Praticamente zero.”⁵ Ainda que possamos entender esta resposta como mais argumento para a sua versão dos acontecimentos, não podemos negar que o panorama cinematográfico tem vindo a transformar-se no sentido de colocar os filmes numa zona de fronteira entre ficção e realidade e que, muito provavelmente, Oliver Stone gostaria que o seu filme fosse catalogado de documentário e não de ficção.

Por outro lado, a definição de documentário de Grierson (acima citada) é segundo Carroll demasiado restrita (Carroll, 1997) porque dela se excluem registos como as “actualidades” ou outros registos como, por exemplo, o famoso “videotape of the Rodney King beating”⁶. De facto, a definição griersoniana exclui estes registos, por falta de um tratamento cinematográfico. Mas, isso não implica que a sua definição não é actual, nem que há necessidade de lhe alterar a designação. O que hoje chamamos de documentário abarca um largo número de filmes muito distantes dos que a escola de Grierson realizou e produziu. Propor uma alteração ou alternativa ao termo documentário não é o nosso objectivo. O termo tem

⁵“Quelle est la part de fiction dans le film? O. S. [Oliver Stone] Pratiquement zéro. Tout est vrai, mais certains personnages ont été condensés. J’ai mis un personnage féminin dans l’équipe de Garrison. Puis, dans l’affaire réelle, Garrison a suivi pas mal de fausses pistes, a rencontré un certain nombre de gens bizarres. Dans le film, son cheminement est plus rectiligne.” in *Première*, Fev. 1992, n° 172, p. 49.

⁶Registo em vídeo de Rodney King a ser violentamente espancado pela polícia de Los Angeles, Março de 1991.

sofrido alterações semânticas a que Grierson (já em 1932-34) fez referência, logo no início do seu texto: “First principles of documentary”⁷. Ainda que não simpatizemos em demasiada com abordagem griersoniana, não podemos deixar de verificar que a sua definição de documentário ainda é actual. Filmes como *Las Hurdes, terra sem pão* (1932) de Luís Buñuel ou *En construcción* (2000) de José Luís Guerín fazem um tratamento criativo da realidade. Ambos são catalogados de documentário, embora levanten polémicas quanto ao tratamento que deram ao material registado *in loco*, ou dito de outro modo, a ficção nesses filmes parece ser demasiado evidente. No primeiro, entre outras questões, a morte por uma arma de fogo (cujo fumo se vê no lado esquerdo do plano) de uma cabra. O segundo, pela sua construção (demasiado) próxima do filme de ficção (esse aspecto de ficção resulta do uso de mais de uma câmara no registo de grande parte das cenas).

Mas, a questão essencial é, parafraseando Brian Winston (1995): que “realidade” consegue sobreviver ao “tratamento criativo”?

Muitos dos filmes incluem registos de ficção (desde os realizados no âmbito do “movimento documentarista britânico” até (e sobretudo) aos realizados hoje em dia). Mas, essas partes ficcionadas, em vez de lhe retirarem o estatuto de documentário, aprofundam a representação cinematográfica de determinado tema. O filme *The thin blue line* (1988)

⁷“Documentary is a clumsy description, but let it stand. (...) From shimmmying exoticism it has gone on to include dramatic films like *Moana*, *Earth* and *Turksib*. And in time it will include other kinds as different in form and intention from *Moana*, as *Moana* was from *Voyage au Congo*.” (Grierson, 1932-34, p. 145).

de Errol Morris faz um uso interessante da re-construção. Ao re-construir o assassinato do polícia de Dallas Robert Wood, variando a re-construção consoante os diferentes testemunhos, Morris mostra claramente que cada sequência de imagens (cada re-construção) é tão verdade ou mentira como a anterior (este filme valeu a fama a Morris de ter contribuído para a libertação de Randall Adams, injustamente acusado de ter assassinado Robert Wood).

Se Grierson deixou uma herança pesada ao documentário, o “cinema verdade” (que imediatamente se seguiu ao “movimento documentarista britânico”), também não ajudou. Supostamente, o documentário estaria mais próximo da realidade que qualquer outro filme. Hoje em dia, é clara a vertente – aliás, muito em consonância com a cultura contemporânea nas suas diferentes áreas – em que troços documentais coabitam com troços ficcionados. Embaralhar fronteiras não é apenas um modo criativo de fazer filmes, é um modo de representar a realidade. São estes filmes de fronteira que circulam pelas salas. Quando os mesmos têm como ponto de partida a “realidade” são denominados de documentário, quando o seu ponto de partida é um argumento escrito são denominados de ficção. Mas, porque não podem esses documentários reclamar que são uma representação fiel da realidade? A realidade é complexa e exige o uso de recursos cinematográficos variados. Na diversidade, a comunidade documentarista (que inclui os próprios cineastas, os espectadores e todos os que de algum modo se interessam/trabalham o género) encontra-se ligada pela ideia (mesmo que mal definida) de que é possível representar a realidade. Essa representação não obedece, obrigatoriamente,

a regras de géneros. O que é consensual é que o seu material de trabalho são as imagens ou os sons recolhidos *in loco*. Para a comunidade documentarista o importante é a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo (as imagens/sons que nos apresenta dizem respeito ao que é exterior a elas). O registo do mundo e a reflexão desse mundo têm no documentário um lugar privilegiado. Ainda que para tal se usem recursos que à partida não lhe estão destinados. No nosso entender, a zona de fronteira a que o filme documentário parece estar votado é também uma zona de confluência e, por isso, reveste-se de uma riqueza, não só de conteúdos mas, também, de formas fílmicas.

Assim, a nossa proposta é que a principal questão que se coloca ao filme documentário, a sua diferença com a ficção, poderá ser equacionada do seguinte modo: entre documentário e ficção não há uma diferença de natureza, mas uma diferença de grau.

Do mesmo modo que entre documentário e ficção há uma diferença de grau, entre os diferentes registos documentais há uma diferença de grau (da intenção dos autores, da utilização televisiva desses registos ou mesmo do seu uso em tribunal, de tratamento cinematográfico, da sua recepção pelo espectador, etc.). Esta diferença de grau dentro do registo documental é uma resposta à crítica de Carroll de que a definição griersoniana exclui registos como o “Rodney King beating”.

Todo o filme é documental no sentido em que documenta algo, quanto mais não seja, aquilo que nos mostra, que dá a ver, independentemente dessa realidade ter existência (física) fora dessas imagens ou de ter sido construída propositadamente para as filma-gens. Nos filmes de autor, os planos mais

“documentais” são os que nos mostram que estamos perante um filme de um e não de outro autor. Há um estilo próprio na utilização dos meios técnicos. É através deles que se estabelece uma relação entre obra, autor e espectador. Não é por acaso que se diz que cada filme é um olhar, uma visão sobre determinado assunto. Nos filmes de ficção, cada universo cinematográfico remete para um modo particular de ver o mundo, um modo que o autor revela através das suas escolhas (ângulo, composição, enquadramento dos planos, história que conta, etc.), através do estilo pessoal que advém da utilização dos meios técnicos. Ou seja, nos filmes de autor são, como referimos, os planos mais “documentais” que nos mostram que estamos perante um filme de determinado autor.

Não são apenas as escolhas cinematográficas mas, também, as escolhas temáticas que permitem ao espectador verificar a autoria do filme, a visão do realizador. O cinema reflecte a concepção que o seu autor tem do mundo (ou de uma determinada parte do mundo). Em todo e qualquer filme e, em especial, no cinema de autor, é inevitável verificar um conjunto de ideias e pressupostos que constituem o universo mental, cultural e social do seu autor e da sua época. Um autor não vive isolado, é ele mais a sua época, poderá ser muito ou pouco visionário/genial, mas não poderá nunca ser desligado da sua época. As imagens que melhor nos permitem (a nós espectadores) reconhecer a presença ou a visão deste ou daquele autor são, precisamente, as imagens de carácter documental. A “imagem-documental” será toda a imagem que num filme nos permite verificar que se trata de um filme de um determinado realizador. O carácter documental da imagem é algo que sempre existiu, se lhe da-

mos aqui realce é porque nos parece que a atitude de registar/de documentar está presente em todo o cinema, independentemente do género a que determinado filme pertence.

Entendemos que não será o documentário propriamente dito, mas o registo documental – que denominamos de Documentarismo – que une a diversidade de registos cinematográficos. O Documentarismo está presente em toda a produção de imagens em movimento, uma vez que um qualquer filme é uma manifestação/visão do realizador sobre um assunto, que de um modo mais próximo ou mais distante, diz respeito às nossas vidas, às nossas memórias, ou seja, ao universo humano. Existem produções mais especificamente caracterizadas por esse registo documental e que visam consagrá-lo, denominadas por filme documentário.

Se todo o filme é, em certa medida, documental, é importante definirmos melhor o que o cinema documenta. O ponto seguinte refere-se precisamente a esta questão.

3 Percepção cinematográfica

Este ponto deveria à partida tratar a questão da representação da realidade e intitular-se “Cinema e realidade” (ou algo semelhante). No entanto, optámos pelo título “Percepção cinematográfica”⁸ porque o problema da percepção refere-se à relação existente entre as nossas experiências interiores e o mundo exterior. A esta relação pode responder-se de diversos modos: que para além do mundo físico existe o mundo da percepção (realismo crítico) ou, mais platónicamente, que

⁸Ficará para um outro momento de estudo a relação entre as teorias realistas do cinema (Bazin e Krauer) e o filme documentário.

as ideias são mais reais do que as coisas e têm uma existência efectiva (realismo ontológico) ou que o mundo real coincide com o mundo da percepção e que é independente do sujeito (realismo ingénuo). A experiência do erro pode levar-nos a reconhecer que é ao conhecimento científico (às ciências) que está reservado o papel de descreverem um mundo, independente da mente humana (realismo científico).

“Nunca saberemos quão fiel é o nosso conhecimento relativamente à realidade “absoluta”. Aquilo de que precisamos é, e creio que a temos, de uma notável consistência em termos das construções da realidade que os cérebros de cada um de nós efectuam e partilham.” (António Damásio, 1994, p. 242). Ou seja, “o melhor adjectivo para apreciar o valor do conhecimento será se ele é ou não *viável*, se funciona ou não, se é ou não tolerado no meio no qual evoluímos.” (Francisco Varela citado in Maria Manuel Araújo Jorge, 1994, p. 399).

Perante a instabilidade do conhecimento, tomamos consciência da nossa situação no mundo. Vem a propósito uma referência à litografia “Galeria de Arte”, de Escher (1956). “Deformando o espaço através duma espiral, Escher mostra-nos um jovem que contempla, numa galeria de pintura, um quadro do qual, afinal, ele próprio faz parte integrante. Se o sujeito e o objecto se envolvem num anel auto-referente, o que é a realidade? Se o sujeito e o objecto se geram mutuamente, não podendo estabelecer-se o ponto onde tudo começa, o que é o objecto?” (Maria Manuel Araújo Jorge, 1994, p. 400) Em vez de optarmos por ceder à tentação de um fatalismo, vemos que o cinema traz-nos uma nova visão do mundo. Deu-nos a ver imagens que sem ele não seriam possíveis. E este é, pre-

cisamente, o cinema de Dziga Vertov⁹. A câmara de filmar com o seu olho mecânico, em conjunto com o processo de montagem e o próprio editor são uma nova entidade que dá pelo nome de “cinema-olho”.¹⁰ Este cinema assenta na ideia de que, comparado com o olho humano, o olho da câmara é-lhe largamente superior. O olho mecânico mostra-nos a “verdadeira realidade”, completa e aperfeiçoada o olho humano. O aparato cinematográfico mostra-nos a nossa presença no mundo. Ao mesmo tempo, transcende-a, pois mostra-nos o que sem ele nunca poderíamos ver.

É também este o sentido dos estudos de Jean Epstein (1897-1953)¹¹ que recupera um conceito de Louis Delluc (1890-1924): a fotogenia.¹² Mas, se para este a fotogenia é um valor estético, para Epstein trata-se de um conceito especificamente cinematográfico¹³

⁹Apenas por curiosidade, David Bordwell em “Dziga Vertov”, *Film comment* 8/1, pp. 38-42, refere que a teoria do “cinema-olho” terá surgido quando Vertov não se reconheceu a si próprio ao ver-se no ecrã.

¹⁰Termo traduzido da combinação soviética e inglesa *Kino-eye*. Em 1919 Vertov funda o movimento *Kinoglaz*, *Kino* – cinema, *glaz* – olhar, ou seja, “Cine-olhar”.

¹¹Jean Epstein, *Écrits I e II*, Seghers, Paris, 1974

¹²Ver Louis Delluc, *Écrits cinématographiques*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1990.

¹³“L’art cinématographique a été appelé par Louis Delluc: “photogénie”. Le mot est heureux, il faut le retenir. Qu’est-ce que la photogénie? J’appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n’est pas majoré par la reproduction cinématographique n’est pas photogénique, ne fait pas partie de l’art cinématographique (...) seule les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique (...) l’aspect photogénique d’un objet est résultante de ses

que diz que só os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas podem ver o seu valor moral majorado no cinema. Ou seja, a fotogenia aplica-se ao movimento porque os objectos do cinema não são os objectos físicos, mas sentimentos, paixões, ideias, etc. Estes objectos do cinema são vistos num novo espaço-tempo; o espaço-tempo próprio do cinema, onde de um momento para o outro se muda de ponto de vista, onde as horas são segundos. Parafraseando Epstein, um grande plano de um revólver não é mais um revólver é o personagem-revólver, no cinema não há naturezas-mortas, cada acessório torna-se uma personagem.

O filme documentário lembra-nos a nossa presença no mundo, lembra-nos que fazemos parte do mundo e que interagimos com ele. Contudo, antes de representar algo, o cinema trabalha o movimento. A imagem especificamente cinematográfica, a imagem-movimento (Deleuze, 1983) permite afirmar que o cinema dá-nos a ver muito mais que apenas a presença de algo (o objecto x, a pessoa y, ...).

No texto “Le cinéma e la nouvelle psychologie”, Merleau-Ponty (1945) discute o cinema tendo em conta a então nova Psicologia, a Gestalt. Ao contrário da Psicologia clássica, a nova Psicologia diz que não existe uma separação entre a observação interior ou introspecção e a observação exterior, por exemplo, a ira, o amor, o ódio não são, como diria a Psicologia clássica conhecidos a partir de uma introspecção, são um comportamento, uma modificação da minha relação com o mundo e com o Outro. A

variations dans l’espace-temps.” (Jean Epstein, 1926, pp. 137-139) E, mais adiante “Avec la notion de la photogénie naît l’idée du cinéma-art.” (p. 145).

ira, o amor, o ódio, etc, não estão escondidos no mais profundo da consciência do outro, são tipos de comportamento visíveis de fora, estão nos rostos, nos gestos,.. O Outro é-me dado como evidência, como comportamento, nós reconhecemos uma certa estrutura comum na voz, nos gestos, na fisionomia de cada pessoa e essa pessoa é para nós essa estrutura ou uma determinada maneira de ser no mundo. Para o cinema, como para a nova Psicologia a ira, o amor, o ódio, são condutas, visíveis nos gestos, nos olhares. O cinema dirige-se à nossa percepção e tem a particularidade de mostrar a união do espírito com o corpo, o espírito com o mundo e a expressão de um no outro.

Qual é, então, a relação do mundo do cinema com o nosso mundo?

Uma resposta possível pode ser a que já num estudo anterior afirmámos¹⁴: a realidade a que o filme documentário nos dá acesso é menos a realidade em si e mais o relacionamento que o autor do filme tem com os intervenientes do filme. Decidir fazer um documentário é uma intervenção na realidade, é um percurso que se faz e que se partilha com o espectador. Um percurso equacionado por uma relação de confronto e/ou uma relação de compromisso com os intervenientes/personagens.

No capítulo “La surface video” do livro *Le champ aveugle*, Pascal Bonitzer refere que a característica da película é ser transparente e sensível, daí decorre uma “impressão de realidade”. Pelo contrário, a imagem do vídeo é composta por pontos, por isso é passível de ser decomposta até ao infinito. Na

¹⁴Manuela Penafria, “O ponto de vista do filme documentário.” in <http://www.doc.ubi.pt> (clicar em textos).

imagem do vídeo há cores, mas não há diferenças de iluminação, não há sombras, em suma, não há vida.¹⁵ Ou seja, embora o problema do realismo esteja mais ligado ao cinema que ao vídeo certo é que este último, pela sua fácil manipulação, pela sua ligação ao epíteto “em directo”, está mais ligado ao documentário; e é precisamente a problemática da representação da realidade a que mais apaixonava e entusiasma as reflexões teóricas sobre o documentário. Para nós, o filme documentário afirma-se como um género cuja utilidade última é servir como uma espécie de reservatório para toda a experiência fílmica, uma espécie de reserva de toda a experiência fílmica, por favorecer a interligação e o esbater de fronteiras entre géneros. E, se estamos perante imagens que têm uma ligação especial (directa) com o objecto representado, também é importante lembrar que, a partir do momento em que os objectos se tornam imagem, estamos perante uma matéria com autonomia própria, uma autonomia que pode bem passar pelas características superficiais, próprias da imagem vídeo, apontadas por Bonitzer. Em certa medida, quebra-se o cordão umbilical que as liga à realidade. A realidade passa a ser não aquilo para que as imagens remetem, mas uma ausência, um fora de campo. As imagens vão para além da representação, onde a “paisagem” da ima-

¹⁵“La métamorphose est le régime naturel de l’image vidéo, elle n’a donc aucun rapport naturel à une quelconque réalité, les notions de plan et de champ ne lui sont pas pertinentes en tant qu’elles ont une signification optique. (...) La vidéo ne raconte pas d’histoire, elle développe un petit poème visuel, un haïku (...) Grace Jones est un corps idéal de vidéo, un corps artificiel, brillant, léger, improbable (...) elle ne suggère aucun drame, aucun danger, aucune terreur, aucun frisson.” (Pascal Bonitzer, 1982, p. 30/32).

gem é o mundo mental e não o exterior (físico).

Documentário e ficção partilham o mesmo mundo, o do cinema, têm uma mesma natureza. Mas, se o filme documentário reclama para si uma maior ligação com o nosso mundo, então (numa perspectiva alargada) podemos dizer que o Documentarismo ao interrogar o cinema a partir do filme documentário, terá de estudar as modalidades de relacionamento (os diferentes graus) entre o mundo do cinema e o mundo do quotidiano.

Assim, a questão da representação da realidade não deverá ser abordada pelas diferenças entre ficção e documentário, mas pelos diferentes graus de relacionamento em que o mundo do cinema e o mundo do quotidiano se cruzam. Falamos de diferentes graus porque reconhecemos que existe uma *práxis* do documentário, não podemos negar que existe um conjunto de cineastas que se sentem identificados com uma *práxis* diferente da ficção, ainda que esse afastamento não seja claro. Esta é uma questão importante para o Documentarismo.

4 O documentarismo

É possível criarmos uma linha imaginária onde se represente a produção de imagens em movimento, num extremo as imagens captadas pelas câmaras de vigilância e no outro extremo, as imagens de síntese. Algueres entre um extremo e outro, encontra-se a ficção, o documentário, a ficção documentada, o docudrama, o documentário ficcionado, etc.

Se, em cada momento da evolução histórica do cinema, é possível averiguar a concepção de cinema presente nos filmes (sendo o exemplo mais emblemático o cinema clás-

sico americano), o objectivo essencial do Documentarismo será extrair o projecto de cinema que está presente no filme documentário. O registo documental será mais inevitável no documentário mas, podemos, de igual modo, encontrá-lo no chamado cinema de ficção. O Documentarismo está presente quer no filme de ficção, quer no filme documentário.

Para além de um discurso dominado pela função social do documentário ou de um cinema próximo da realidade (em sentido quase literal), é possível um cinema cujos filmes vão utilizar de modo crítico imagens registadas *in loco* que, em simultâneo, representam a realidade e questionam essa mesma representação. O uso de material recolhido *in loco* ou de material re-construído ou totalmente ficcionado é menos uma necessidade e mais uma opção, são imagens que estão ao serviço das ideias e não dos factos.

O que o Documentarismo deve verificar é a sua própria viabilidade no sentido de ser uma “arqueologia do cinema”, algo similar à “arqueologia do saber” de Michel Foucault, onde o filme documentário se constituiu como uma das variantes do Documentarismo.

Uma visão superficial e imediata, mostra que o filme documentário tem sido muitas vezes colocado de lado na história, crítica e teoria do cinema. Há um distanciamento entre teoria cinematográfica e filme documentário. Este distanciamento pode dever-se à sua proximidade a géneros televisivos (como a reportagem) e por ser colocado, o mais das vezes pelos próprios documentaristas, em oposição ao filme de ficção. É aqui nossa intenção colocá-lo não em oposição, mas em relação com o restante cinema; uma relação de continuidade. O filme documentário sempre ocupou um lugar de segundo plano no ci-

nema, sempre esteve à sua retaguarda do cinema e quase sempre numa posição de inferioridade, pois quanto mais próximo se está da representação da realidade menos se está da arte. Em vez de tentarmos encontrar nele especificidades que o tragam às luzes da ribalta, pretendemos olhá-lo na sua situação de retaguarda e discutir a sua relação com o cinema, o seu projecto de cinema. Não pretendemos dar-lhe um lugar de relevo, como se isso fosse necessário. Estudar o Documentarismo justifica-se não por querer trazer para primeiro plano um tipo de filme em grande parte esquecido pela teoria cinematográfica, mas porque na história do cinema grandes filmes se cruzam com o documentário. E esse cruzamento não é meramente acidental. Os filmes *Nanuk, o esquimó*¹⁶ (1922), de Robert Flaherty e *O homem da câmara de filmar* (1929), de Dziga Vertov constam de qualquer listagem de grandes filmes da história do cinema. No primeiro, o registo documental funciona como uma espécie de síntese em relação ao “filme de viagem” ou ao “filme de actualidade”. No segundo, esse registo constitui-se como um projecto de cinema. Vertov alia a sua presença no filme e a presença do aparato cinematográfico à ideia de registar as pessoas sem que elas se apercebam.

Nanuk, o esquimó não é um filme apenas sobre Nanuk e sua família, foi feito com Nanuk para registar o passado do povo inuit. A vida que Flaherty registou foi a dos antepassados de Nanuk. O modo de vida dos seus antepassados ainda estava vivo na memória de Nanuk: como caçavam, como construam *igloos*, etc.; foram esses gestos que a câmara de Flaherty registou e que depois transfor-

¹⁶No original *Nanook of the north*.

mou em filme. *Nanuk, o esquimó* é um filme que aprisiona o tempo, não o presente, mas o passado, preserva a memória do passado. Outros filmes, mesmo não intencionalmente, preservam a memória do presente.

O cinema de ficção e, mais inevitavelmente, o filme documentário constituem-se como uma ferramenta de preservação de cultura. Um tempo que se torna presente, mas que é, também, um presente que se torna passado. *Nanuk, o esquimó* é um filme em que a vocação de preservação da memória (colectiva) que o cinema privilegia, surge com grande força.

Numa hipótese mais radical, poder-se-ia dizer que todos os filmes são filmes etnográficos. Uma disciplina que nos interessa é a Antropologia Visual que considera que a cultura se manifesta visualmente: gestos, cerimónias, rituais, etc. e que é desse modo que as sociedades recordam e preservam a sua identidade (Cf. Paul Connerton, 1989). Os filmes etnográficos divulgam a mensagem antropológica: o relativismo cultural. A variedade de formas que o homem encontrou para viver (e sobreviver) apresenta uma inesgotável fonte temática para o registo cinematográfico. É absolutamente essencial encontrar modos de sobrevivência e modos de transmitir conhecimento às gerações seguintes. Entender uma cultura implica entender as regras dessa cultura e os elementos culturais que unem as pessoas. Deste ponto de vista, o Documentarismo estudará o cinema enquanto processo (que envolve o autor, a utilização dos meios técnicos, os espectadores, etc.) culturalmente determinado.

No Documentarismo falamos de um cinema que transcende o mero registo dos géneros, influências de diferentes géneros são o principal contributo para esta concepção de

cinema. É interessante verificar que o documentarista Errol Morris se afasta da concepção tradicional de documentário, para encontrar nele o principal contributo para o seu cinema. A inclusão de imagens de outra ordem/qualidade que não as documentais é um recurso recorrente e identificador dos seus filmes.

A concepção tradicional do documentário pressupõe que as coisas estão aí para quê manipulá-las? Mas, este “estar aí” é em si vago e potencialmente enganador, nada garante que aquilo que “está aí” seja um discurso coerente, ou uma verdade irrefutável. Há que ultrapassar o *clique* da reprodução da realidade. Uma postura como a de Errol Morris será mais coerente. A respeito do filme *The thin blue line*, Errol Morris diz: “Talvez não possa afirmar, inequivocamente, que Randall Adams é inocente, mas posso dizer que, na enorme quantidade de material que coligi, quase tudo aponta para a sua inocência e nada para a sua culpabilidade.”(AAVV., *Mr. Death, a América de Errol Morris*, 2001, pp. 30-31).

O acto de documentar com uma câmara é algo de concreto, é o primeiro acto cinematográfico. Esse acto que pode ser premeditado ou um impulso, surge-nos como uma marca. Documentar é algo importante do ponto de vista da humanidade. Subjacente a esse acto estará, porventura, a vontade de preservação das nossas memórias, uma tomada de consciência da nossa diversidade ou uma necessidade de nos manifestarmos.

A ficção terá uma função diferente da do documentário em contribuir, quer para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, quer para o modo como olhamos e questionamos o nosso mundo. No documentário, essa função é mais inevitável, uma vez que a

nossa atitude enquanto espectadores é substancialmente diferente.

A propósito de um filme de ficção podemos sempre dizer que é apenas um filme, no documentário tal afirmação já não se aplica. Visionar um filme é participar de uma experiência cujos temas estão ligados ao nosso mundo num grau maior ou num grau menor.

Os filmes de fronteira, os que misturam convenções de géneros ainda que possam ser designados de documentário ou de ficção, serão os filmes a estudar pelo Documentarismo, este deverá ser capaz de esclarecer com precisão a hipótese de que o que afasta um de outro é o seu grau e não a sua natureza cinematográfica. São filmes que fazem das convenções do filme documentário e das convenções do filme de ficção o principal contributo do seu cinema e de onde deverá partir a reflexão para averiguar a viabilidade da nossa hipótese inicial. Para já, podemos afirmar que o desenvolvimento da linguagem cinematográfica encontra no Documentarismo o seu principal aliado. Mas, a grande vantagem do Documentarismo é que nos lembra (e garante) que a realidade se manifesta, inevitavelmente.

5 Bibliografia

- Bonitzer, Pascal (1982), *Le champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma (1999).
- Carroll, Noël (1997) “Fiction, Non-fiction and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis” in *Film Theory and Philosophy*, Ed. Richard Allen, Murray Smith, Clarendon Press, Oxford, pp. 173-202.
- Connerton, Paul (1989) *How societies remember*, Cambridge University Press, 1992.
- Damásio, António (1994) *O erro de Descartes, Emoção razão e cérebro humano*, Publicações Europa-América, 22^a Edição, Mem Martins, 2001.
- Deleuze, Gilles (1983) *L'image-mouvement*, Minuit, Paris.
- Elsaesser, Thomas, Barker, Adam (1997) *Early cinema, space, frame, narrative*, BFI Publishing.
- Epstein, Jean (1926) “Le Cinématographe Vu de l’Etna” in *Écrits sur le cinéma*, Tome 1, 1921-1947, Cinéma Club/Seghers, Paris, 1974, pp. 131-168.
- Grierson, John (1932-34) “First principles of documentary” in Ed. Forsyth Hardy, *Grierson on documentary*, Revised edition, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1966, pp. 145-156.
- Jorge, Maria Manuel Araújo (1994) “O que é a realidade?” in *Revista Brotéria*, 4, Vol. 142, Lisboa, Abril 1996, pp. 391-411.
- Plantinga, Carl (1997) *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945) “Le cinéma et la nouvelle psychologie” in *Sens et non-sens*, collection Pensées, 5^{ème}. Ed. Nagel, Paris, 1966, pp. 85-106.

Winston, Brian (1995) *Claiming the real, the documentary film revisited*, BFI, London.

AAVV. (2001) *Mr. Death, a América de Errol Morris*, Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimédia, Odisseia nas Imagens, Porto – Capital Europeia da Cultura.

5.1 Filmografia

Viagem à Lua (1902), de George Méliès.

Nanuk, o esquimó (1922), de Robert Flaherty.

O Homem da câmara de filmar (1929), de Dziga Vertov.

Drifters (1929), de John Grierson.

Las Hurdes, terra sem pão (1932), de Luís Buñuel.

The thin blue line (1988), de Errol Morris.

JFK, (1991), de Oliver Stone.

En construcción (2000), de José Luís Guerin.

Bowling for Columbine (2003), de Michael Moore.