

CINEMA DOCUMENTÁRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Rafael de Almeida Moreira¹

RESUMO: O presente artigo² tem como objetivo apresentar algumas considerações a respeito do cinema documentário, traçando um panorama histórico do gênero e apresentando paralelamente o conjunto de elementos formais e narrativos que caracterizam este tipo específico de filme, a partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema com referencial teórico baseado em autores como COSTA (2006), DA-RIN (2004), RAMOS (2008), dentre outros. O artigo apresenta uma discussão que identifica, em certo momento na história, o documentário como uma espécie de grande regime cinematográfico apresentando características próprias, apesar da discussão a respeito da ficcionalidade no cinema não estar esgotada e ser permeada por pontos de vista divergentes por pesquisadores da área. Por fim, apresentaremos de maneira detalhada como se configuram os modos de representação documental propostos pelo autor NICHOLS (2012), essenciais para o entendimento do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: cinema documentário; narrativa documental; modos documentais; Bill Nichols.

ABSTRACT: The present article aims to present some considerations regarding the documentary cinema, tracing a historical panorama of the genre and presenting in parallel the set of formal and narrative elements that characterize this specific type of film, from a bibliographical review on the subject with reference based on authors such as COSTA (2006), DA-RIN (2004), RAMOS (2008), among others.. The article presents a discussion that identifies, at one point in history, the documentary as a kind of great cinematographic regime presenting its own characteristics, although the discussion about fiction in the cinema is not exhausted and permeated by divergent points of view by researchers of the area. Finally, we will present in detail how the modes of documentary representation proposed by the author NICHOLS (2012), essential for the understanding of the genre, are configured.

KEYWORDS: cinema documentary; narrative documentary; documentary modes; Bill Nichols.

Considerações iniciais sobre o cinema

Em *Introdução ao documentário*, Bill Nichols, um dos principais pesquisadores do cinema documentário mundial, observa que, com a criação do cinematógrafo, os irmãos Lumière já produziam filmes com uma perspectiva relativamente documental. O autor cita como exemplo quatro filmes lançados no ano de 1895: *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do comboio à estação*, *O regador* e *O almoço do bebê*. Mesmo sendo filmes de curta duração e sem recursos de montagem, todas essas obras representavam o

¹Mestre em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), com bolsa parcial da CAPES. Professor no Centro Universitário do Sul de Minas. E-mail: almeidamoreira@hotmail.com

² Este artigo deriva da dissertação intitulada "Babilônia 2000: a 'poética do invisível' no cinema documentário de Eduardo Coutinho", apresentada à Universidade Vale do Rio Verde, orientada pela Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira, defendida no dia 23 de fevereiro de 2018 pelo autor do presente artigo

mundo real através da imagem em movimento. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 117). Porém, para se chegar na discussão e apresentação das características formais e narrativas do gênero documentário, é importante apresentar uma breve contextualização da origem do cinema de maneira geral.

O cinema desde a sua criação através do cinematógrafo,³ dos irmãos Auguste e Louis Lumière, apresenta um constante desenvolvimento de sua linguagem, despertando, já há algum tempo, o interesse acadêmico.⁴ No início do século XX, as primeiras obras cinematográficas eram compostas por uma forma extremamente simples. A pesquisadora Flávia Cesarino Costa, no capítulo “Primeiro cinema”, do livro *História do cinema mundial*, confirma essa condição ao apontar que, de maneira geral “[...] a câmera ficava estática, de modo a mostrar o corpo inteiro de todo um conjunto de pessoas, realizando panorâmicas⁵ apenas para reenquadrar certas ações mais movimentadas.” (COSTA, 2006, p. 29). Neste direcionamento, o pesquisador Jean-Claude Carrière, no livro *A linguagem secreta do cinema*, associa a natureza estática das tomadas a um “[...] fruto direto da visão teatral. Os acontecimentos vinham, necessariamente, um após o outro, em sequência ininterrupta, dentro daquele enquadramento imóvel, e podia-se acompanhar a ação bem facilmente.” (CARRIÈRE, 2006, p. 16).

Esse aspecto formal esteve intrinsecamente ligado aos tipos de registros da primeira fase do cinema em seus primeiros dez anos de existência. Esses registros não tinham o intuito de construção de uma narrativa linear, como conhecemos no cinema moderno: eles estariam ligados à perspectiva de que “[...] os primeiros cineastas não se [interessavam] muito em construir convenções para conectar os planos ou criar relações temporais ou narrativas entre eles.” (COSTA, 2006, p. 29). Nem os realizadores mais otimistas e bem-sucedidos quanto os

³ “Nome do aparelho inventado pelos irmãos Lumière.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 52).

⁴ Cid Vasconcelos de Carvalho propõe no artigo “O cinema como objeto de estudo”, uma discussão acerca de propostas teórico-metodológicas relacionadas à análise cinematográfica. No ano de 2009, de acordo com o autor, “com relação às teses acadêmicas, parte-se da produção que consta do site domínio público (<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>), que conta com mais de duas centenas de teses e dissertações brasileiras produzidas nos últimos anos que se relacionam com o cinema como objeto a ser pesquisado.” (CARVALHO, 2009, p. 198). No caso da área de Letras, o cinema nos interessa, entre várias abordagens possíveis, como narrativa audiovisual, concebida como forma que se organiza por meio de diversos recursos de linguagem (imagens, som, texto), associada ao campo da arte – nesse caso, o filme, resultado de uma obra coletiva, seria um texto multimodal ou sincrético, visto que constituído por imagens e verbo (mas não só isso). Sua narratividade, enquanto modo de contar e mostrar uma história, relaciona-se com aspectos que interessam à teoria da narrativa, visto que categorias constituintes desse gênero, como personagens, ação, espaço, tempo, estão também presentes em um filme e são organizados de acordo com uma certa ordem (montagem), que equivaleria ao que chamamos, em literatura, de enredo ou trama.

⁵ “Nos planos em movimento ou a câmara se desloca - movimento a que chamamos *Travelling* - ou a câmara não se desloca, mas movimenta-se sobre o seu eixo - este movimento é designado como *Panorâmica*. [...] Normalmente o suporte usado para fazer panorâmicas é o tripé.” (PUPO, 2011, p. 145, grifos do autor).

visionários sem sucesso imaginavam que o cinema seria uma espécie de manifestação artística utilizada para contar histórias. (Cf. ARMES, 1999, p. 41).

Em *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*, Sílvio Da-Rin observa que essa primeira fase do cinema se associa ao termo “cinema de atrações”, cunhado por Tom Gunning para explicitar características de um período “[...] povoado por filmes exibicionistas, que não chegam a narrar, mas simplesmente *mostram* alguma coisa excitante.” (DA-RIN, 2004, p.31, grifos do autor). Costa afirma que as narrativas desse período estavam “[...] mais próximas do formato das atrações, por serem relatos incompletos que se apoiavam no conhecimento que o espectador já possuía sobre o assunto ou que eram completados pelo comentador.” (COSTA, 2006, p.33). Observamos, portanto, que o “cinema de atrações” tem relação com “[...] cenas do cotidiano e **atualidades**, fragmentos de apresentações teatrais, exibindo truques [...] e pequenas cenas externas montadas [...]” (ARMES, 1999, p. 41, grifos nossos).

É preciso ressaltar que Da-Rin faz uma distinção entre os termos “atrações” e “atualidades”. Para o autor, enquanto as atrações eram uma espécie de palco de um teatro de variedades, as atualidades seriam cenas feitas fora do estúdio, realizadas em eventos públicos e que de certa maneira representavam assuntos de grande relevância na imprensa e que não podiam ser captados ao vivo. (Cf. DA-RIN, 2004 p. 31-32)

Muitas dessas características do cinema se modificaram, tanto no nível técnico, quanto na estrutura narrativa, visto que “[...] a linguagem cinematográfica se expandiu constantemente, se modificou, se adaptou a inconstância dos gostos. Uma evolução fundamental, pois as formas que apenas se repetem morrem rapidamente de esclerose.” (CARRIÉRE, 2006, p. 29). Nesse contexto, o processo da montagem⁶, que ajuda na “[...] organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2005, p. 167), foi um passo importantíssimo para modificação do sentido na narrativa cinematográfica, evidenciando a importância da forma nos processos de significação do cinema. Para Carrière,

⁶ Para uma definição mais técnica do termo montagem recorreremos ao *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Jacques Aumont e Michel Marie: “[...] trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de planos, cujo comprimento (ou igualmente determinado de antemão. Essa operação é efetuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do diretor (ou do produtor, conforme o caso). No entanto, nem sempre foi assim. Os primeiros filmes, chamados de ‘vistas’, só eram compostos por um único plano; a passagem a vários planos pelo filme foi progressiva e bastante rápida (antes de 1905), mas os planos eram ‘vistas’ ou ‘quadros’ semiautônomos, simplesmente colados de ponta a ponta.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 195-196).

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. (CARRIÈRE, 2006, p. 16).

Fernão Ramos, importante pesquisador do cinema documentário brasileiro, prefere denominar o procedimento de montagem como “mão oculta”. No livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário*, Ramos afirma que

Na articulação dos planos existe uma *mão oculta* que fascina a reflexão desconstruída contemporânea e que pode também produzir enunciados ou sentido, interagindo ativamente com o modo do sujeito-da-câmera⁷ ser na tomada, pelo espectador, determinando a fruição. A *mão oculta* que articula os planos, alguns chamam de *montagem*. (RAMOS, 2008, p. 86, grifos do autor).

Um ponto contraditório que perpassa a condição da montagem é a ideia de que este procedimento técnico estaria ligado ao processo final da concepção do filme. Maria de Fátima Augusto, no livro *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*, esclarece, no entanto, que “[...] a montagem não é somente a fase terminal de um processo, mas, como defendem vários autores, a modalidade que articula todo o conjunto do filme, indo do roteiro até o resultado/produto.” (AUGUSTO, 2004, p. 53-54). Sobre a ideia geral da montagem, podemos observar que este procedimento inaugurou uma nova perspectiva narrativa, relativamente mais dinâmica, em relação aos primeiros filmes produzidos na primeira década do cinema.

Diante da evolução da linguagem cinematográfica, surge a discussão sobre o conceito de cinema ficcional e documental. Nesse sentido, observamos que o gênero documentário passa a figurar no *roll* dos grandes regimes cinematográficos. Sendo assim, após a apresentação da evolução da linguagem cinematográfica de maneira geral, partiremos para os tópicos que farão a exposição do panorama histórico do gênero e apresentando paralelamente o conjunto de elementos formais e narrativos que caracterizam este tipo específico de filme, conforme os objetivos apresentados inicialmente.

Algumas considerações sobre o cinema documentário

⁷ Ramos esclarece que “o sujeito-da-câmera sustenta a câmera na tomada, e sua constituição deve ser pensada de modo amplo. Não designamos pelo termo somente o corpo físico que segura a câmera, mas a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espectral. O sujeito-da-câmera cobre com uma manta de presença a ação na tomada.” (RAMOS, 2008, p. 83).

Sobre as origens do cinema documentário, Maria Estela Maiello Modena, em *Edifício Master: um estudo sobre face em entrevista de cinema documentário*, afirma que é consenso entre os estudiosos do cinema que o filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, é o percussor do cinema documentário (Cf. MODENA, 2013, p. 24).⁸ Este filme documenta o cotidiano e a luta pela sobrevivência de um esquimó e sua família, residentes em Hudson Bay, no Canadá. Da-Rin observa que o filme de Flaherty apresentava três características que o diferenciava de filmes de viagem feitos na época:

Em primeiro lugar enquanto estes [outros filmes] invariavelmente eram centrados na figura do viajante-explorador-realizador, ilustrando visualmente um relato em primeira pessoa, o filme de Flaherty articulava-se em torno da vida de uma comunidade [...] Em segundo lugar os filmes de viagem filiavam-se ao modelo de Lumière [...] [,] o resultado costumava ser uma abordagem meramente descritiva da natureza [...] seu filme [o de Flaherty] inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática [...] Finalmente, era tradição dos filmes de viagem organizar sequência segundo o fio cronológico do roteiro fisicamente percorrido. Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado [...] (DA-RIN, 2004, p. 46-47).



Figura 1 - Cenas do filme *Nanook of the North* de Robert Flaherty

A respeito do gênero, segundo Da-Rin, “[...] o nome documentário recobre uma enorme diversidade de filmes, representante dos mais diversos métodos, estilos e técnicas” (DA-RIN, 2004, p. 15), esclarecendo que a expressão não possui um significado único e, portanto, não haveria uma definição pacífica entre os pesquisadores da área. Para o autor, algumas definições foram propostas no passado, para uma possível elucidação do termo. A primeira perspectiva aponta para a ideia de que os filmes documentários são uma espécie de verdade cinematográfica, o que excluiria qualquer encenação, apresentando exclusivamente os aspectos da realidade histórica dos homens, assim como é vista no filme. Uma segunda

⁸ “Entre os estudiosos do cinema documentário (Nichols, 2007; Salles, 2006; Labaki, 2006; Da-Rin 2006) há consenso em afirmar que a tradição documental foi inaugurada pelo norte-americano Robert Flaherty, em 1922, com o inovador *Nanook of the North*.” (MODENA, 2013, p. 24).

perspectiva, baseada na ideia do inglês Jonh Grieson, entendia o documentário como “tratamento criativo da realidade”.⁹ Já as propostas de definições de documentário encontradas em enciclopédias traziam uma relação de oposição à expressão ficção, propagando, assim, a ideia vinda do senso comum de que o filme documental é um filme não-ficcional. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 14-16). Outros direcionamentos foram propostos e apontavam para o fato de que “uma solução talvez [estaria] em remeter o problema [da definição] para a subjetividade do espectador [...]”, enquanto algumas abordagens “[consideravam] pura perda de tempo a tentativa de definir o que [viria] a ser o documentário [...]” (DA-RIN, 2004, p. 16-17). O autor ainda aponta a existência de uma última abordagem ainda mais radical, no qual se baseia na ideia de “uma negação absoluta” de todos os elementos que constituem todas as abordagens propostas, seja ela no nível dos materiais, gênero ou técnicas. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 17).

Fernão Ramos parte do princípio de que o “[...] documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece **asserções sobre o mundo**, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.” (RAMOS, 2008, p. 22, grifos nossos). O autor esclarece que para se iniciar uma discussão sobre o termo é preciso levar em consideração procedimentos que singularizam o campo em relação à ficção e que, além disso, deve existir uma intenção social do diretor manifesta na obra. (Cf. RAMOS, 2008, p. 25)

Ramos destaca algumas características muito ligadas à questão técnica, que julga elementares na identificação da narrativa documentária. Dentre esses atributos podemos ressaltar a

[...] presença de locução (voz *over*)¹⁰, presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores

⁹ Para Da-Rin, esta definição “[...] é atribuída ao inglês John Grierson, embora não se saiba em que texto ou em que contexto foi formulada [...]” (DA-RIN, 2004, p.16).

¹⁰ A respeito da diferença entre as expressões voz *over* e voz *off*, Modena esclarece: “A voz-over é um recurso estilístico utilizado no cinema para explicar ou comentar uma cena. Por esse recurso, um narrador onisciente, não pertencente à realidade do filme, comenta o que é apresentado na tela, fazendo-se ouvir, sem, contudo, ser visto. Em muitos textos sobre cinema, a voz-over é apresentada como voz-off. Döppenschmitt (2005, p. 14) alerta, porém, que a ‘voz-off deve ser entendida como a voz fora de campo, a voz de um personagem [pertencente à realidade fílmica] que não podemos ver na cena, embora possamos escutá-lo’.” (MODENA, 2013, p. 32). Ratificando essa perspectiva, Flávio de Campos, em *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica e imaginar, perceber e narrar uma estória*, afirma que a “voz em off é a voz de um personagem que, emitida fora (em inglês off) da imagem, expressa a sua subjetividade. [...] Voz over é a voz agregada sobre (em inglês, over) a imagem; em geral, é a voz de narrador externo à massa de estória, ou de personagem que narra.” (CAMPOS, 2011, p.202). Fernão Ramos também parte do princípio que a expressão voz *over* “refere-se particularmente à voz sem corpo, personalidade ou identidade, que enuncia fora-de-campo na narrativa documentária (alguns críticos a chamam de ‘voz de Deus’). [...] Quando a fala que enuncia fora-de-campo possui identidade, podemos usar a expressão voz *off* ou *fora-de-campo*” (RAMOS, 2008, p. 407, grifos do autor). Em nossa pesquisa, quando

profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente. Alguns outros elementos estilísticos da narrativa documentária são comuns com a ficção. (RAMOS, 2008, p. 25, grifos do autor).

Essas características apresentadas por Ramos elucidam de maneira mais prática como o cinema documental pode se diferenciar da perspectiva do cinema ficcional, mesmo que discussões sobre essa relação antagônica estejam abertas. O pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira, no capítulo “Documentário moderno” do livro *A História do Cinema Mundial*, propõe uma abordagem que expõe uma visão sobre a simplificação na realização do cinema documental, afirmando que

[...] o documentário ficaria associado a todo um ideário de simplicidade, despojamento, austeridade, tanto do ponto de vista da economia técnica formal, quanto da autenticidade temática, elementos que supostamente sustentariam uma captação mais verídica, direta, da realidade, da vida como ela era e não como era imaginada. (TEIXEIRA, 2006, p. 256).

Ampliando a discussão sobre a definição de cinema documentário, Bill Nichols acredita que “todo filme é um documentário.” (NICHOLS, 2012, p. 26). Para o autor, os filmes se dividem em dois tipos, os documentários de satisfação de desejos e os documentários de representação social. O primeiro tipo estaria ligado aos filmes conhecidos como ficção,¹¹ pois “[...] expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação.” (NICHOLS, 2012, p. 26). O segundo tipo se associaria aos filmes de não ficção, tendo em vista que

[...] representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. (NICHOLS, 2012 p. 26-27).

Nesse caso, Nichols observa um aspecto muito importante do cinema documental, que aponta para organização da matéria narrada, uma vez que esta é selecionada e organizada segundo a proposta do diretor, havendo nisso algo de artificialidade em relação à verdade dos

utilizarmos as expressões *voz-over* e *voz-off* retiradas de textos de pesquisadores da área, citaremos da maneira que empregaram os termos em seus respectivos trabalhos.

¹¹ Para Da-Rin, o cinema de ficção procura esconder seus artifícios para criar um mundo fictício orgânico (a *diegese*) e vai se desenvolver na década seguinte à criação do “cinema de atrações”. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 31).

fatos. Além disso, Nichols considera que “o grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar)” (NICHOLS, 2012, p. 31). Observamos, portanto, que as variações dentro do processo de filmagem, aqui relacionadas à performance das personagens, podem influenciar até mesmo na definição do tipo de filme proposto pelo próprio realizador.

Essa discussão nos leva ao seguinte questionamento: é possível, de alguma maneira, identificar particularidades que caracterizam o chamado cinema documentário? Da-Rin chega à seguinte conclusão:

Ao nosso ver, o documentário se enquadra perfeitamente em um dos “grandes regimes cinematográficos” a que se referiu Christian Metz. [...] De fato, estamos diante de “um regime” de fácil constatação empírica – qualquer espectador que entre inadvertidamente em uma sala de cinema, em poucos minutos saberá responder se aquilo que está assistindo é ou não documentário. Se suas “fronteiras incertas” desafiam o estabelecimento de uma definição extensiva, capaz de esgotar todas as ocorrências, isso não nos impede de reconhecer a existência concreta deste “grande regime cinematográfico” – que preferimos chamar de um *domínio*, entendido como âmbito de uma arte. (DA-RIN, 2004, p. 18-19, grifos do autor).

Partindo da proposição de Da-Rin, baseado na ideia de um “grande regime cinematográfico”, buscamos elencar características do cinema documentário, considerando o princípio da existência de uma certa clareza através do desenho de um centro de gravidade peculiar do modo documental. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 18). Para chegarmos a esta proposta, apresentaremos os conceitos de “documentário clássico”, “cinema verdade”, “cinema direto” e “cinema interativo”,¹² além dos “[...] modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito [...]” (NICHOLS, 2012, p. 135), que ajudam a elucidar os subgêneros do cinema documentário.

Documentário clássico, cinema verdade, cinema direto e modos documentais

Para Consuelo Lins, no livro *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, John Grierson e Robert Flaherty são os inventores do documentário clássico, um tipo

¹² No artigo “Documentário com Características Interativas”, as autoras Teresa Gouveia e Maria João Antunes citam a obra *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991), de Bill Nichols, que se refere ao modo participativo como interativo. (Cf. GOUVEIA; ANTUNES, 2011, p. 8). Posteriormente, em *Introdução ao documentário*, livro que temos citado em nosso estudo, o autor não utiliza mais a expressão interativo. Portanto, caso algum autor utilize a expressão “interativo” associaremos às características do modo participativo.

de documentário que, apresentando uma narração em voz *off*¹³ ou voz *over* e legendas, conta a história de grandes acontecimentos e grandes homens “[...] ou, como no caso de Grierson e Flaherty, acontecimentos e personagens modelares ou exemplares.” (LINS, 2007, p. 69). Mesmo que os filmes de Grierson e Flaherty façam parte do período mudo do cinema “[...] os entretítulos que separam as imagens funcionam como uma voz gráfica de autoridade.” (LINS, 2007, p. 69). Aqui, já é possível relacionar a definição de documentário clássico com o modo expositivo proposto por Nichols, visto que este modo “[...] dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história.” (NICHOLS, 2012, p. 142). Nichols esclarece que os documentários expositivos privilegiam o que está sendo narrado em relação à imagem apresentada (vídeo), ou seja,

[...] dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. (NICHOLS, 2012, p. 143).

Neste sentido, o modo expositivo se ancora em comentários através de voz *over*, também conhecido como voz de Deus, no qual, na maioria das vezes, uma voz masculina, treinada profissionalmente, apresenta o mundo histórico, gerando a sensação de autoridade com “[...] a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas.” (NICHOLS, 2012, p. 144). Este modo pode ser contestado em virtude de uma espécie de verdade absoluta, advinda da voz de Deus e da falta de autonomia da montagem, pois “[...] a montagem serve menos para estabelecer um ritmo padrão formal [...] do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal.” (NICHOLS, 2012, p. 144).

Em oposição ao cinema documentário clássico, surgem o cinema verdade e cinema direto. É preciso esclarecer que estes dois tipos são comumente confundidos entre si, sendo o conceito de cinema verdade dado em dois momentos distintos da história do cinema. A definição de cinema verdade foi inaugurada por Dziga Vertov com o filme *Um homem com uma câmera* (1929). Vertov pode ser considerado um dos maiores defensores do cinema documentário, sendo que, em 1929, com o decreto da nacionalização do cinema russo por Lenin propôs um tipo de criação cinematográfica que subverte tudo o que já havia sido produzido com base em estruturas literárias e teatrais, por acreditar que a produção cinematográfica era subjugada a uma estrutura fechada. Vertov propõe a saída das câmeras

¹³ Apesar de utilizar a expressão *off* em seu texto, Lins destaca que essa voz pode ser considerada a “[...] voz de Deus desencarnada e não sincrônica em relação à imagem.” (LINS, 2007, p. 69), definição que se aproxima mais ao termo voz *over*, de acordo com os outros autores apresentados anteriormente.

dos estúdios, não para categorizar as produções como um tipo de cinema realista, mas como uma nova maneira de se mostrar a realidade. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 109). Leandro Saraiva, no capítulo “Montagem Soviética”, do livro *A História do Cinema Mundial*, observa que o “cinema de Vertov baseia-se num princípio de filmagem e num método de montagem. A filmagem é feita segundo o princípio do ‘cineverdade’, ou seja, avesso a qualquer encenação. E, na montagem, o ‘cine-olho’¹⁴ reconstrói radicalmente as imagens-fato.” (SARAIVA, 2006, p. 135).

Para Da-Rin, no método de Vertov:

A verdade não era encarada como algo “captável” por uma câmera oculta, mas como produto de uma construção que envolvia as sucessivas etapas do processo de criação cinematográfica: os filmes do “cinema olho” estão em montagem a partir do momento em que se escolhe o assunto até a cópia final, ou seja, estão em montagem durante todo o processo de fabricação do filme. (DA-RIN, 2004, p. 117, grifos do autor).

Assim, o termo cinema verdade foi “[...] a fórmula sintética que Vertov encontrou para representar o objetivo estratégico de todo o seu trabalho.” (DA-RIN, 2004, p. 114). Neste trabalho, Vertov se esforçava para

[...] evitar qualquer forma de “dramatização”. Nem atores profissionais, nem “atores nativos”, a “interpretação cênica” considerada uma irremediável falsificação do mundo. Entre as “palavras de ordem elementares” do movimento dos *kinoks*¹⁵ incluía-se: “abaixo à encenação da vida cotidiana, filme-nos de improviso tal como somos”. Como regra geral, a câmera deveria ser invisível para as pessoas filmadas, de modo a cumprir sua verdadeira vocação: “e exploração dos fatos vivos”. (DA-RIN, 2004, p. 115, grifos do autor).

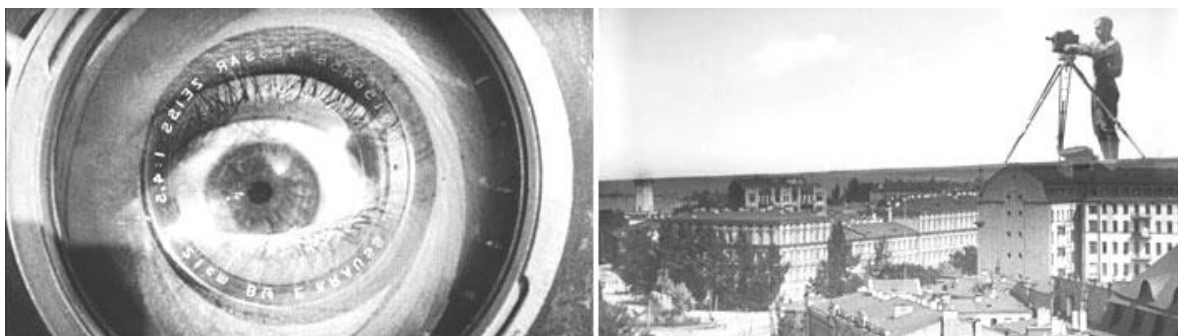


Figura 2 - Cenas do filme *Um homem com uma câmera* de Dziga Vertov

¹⁴ "No plano artístico, o ‘cine-olho’ de Vertov é um método de decifração do mundo que recusa tanto a reprodução da aparência imediata quanto a sugestão simbolista de pretensas essências espirituais." (SARAIVA, 2006, p. 134).

¹⁵ “*Kinok*, contração de *kino* (cinema) e *oko* (olho), foi como Vertov denominou o movimento criado para militar pelas atualidades. [...] Apesar dos esforços em fazer dos *kinoks* um movimento numeroso, os adeptos foram poucos.” (DA-RIN, 2004, p. 109).

Em 1960, o termo cinema verdade volta a aparecer, com uma perspectiva diferente. “A expressão foi proposta por Edgar Morin e por Jean Rouch no Manifesto publicado por ocasião da distribuição de seu *Chronique d’un été* (1960).” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 50). O filme *Crônica de um verão*

[...] tem cenas resultantes das interações de colaboração entre cineastas e representantes de seus temas, um eclético grupo de pessoas que vivia em Paris no verão de 1960. [...] Rouch e Morin também aparecem no filme, discutindo seu objetivo de estudar “essa tribo estranha que vive em Paris” e avaliando, no fim do filme, o que aprenderam.” (NICHOLS, 2012, p. 156).

A proposta de Morin e Rouch era evidenciar o estabelecimento de uma negociação, interação ou até mesmo um relacionamento entre cineasta e entrevistado frente às câmeras. Os níveis de relação originários deste encontro, ao invés de uma verdade absoluta ou manipulada no processo de gravação ou montagem, era o objetivo dos diretores. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 155). Nesse caso, vemos que o termo cinema verdade passa por uma mudança conceitual, visto que, em busca de uma verdade, o processo de filmagem torna-se, agora, transparente.

Aumont e Marie destacam que a proposta dos cineastas franceses estaria ligada a uma consciência participativa em todos os processos de concepção do filme, pois

Não se tratava apenas de uma evolução, mas de uma nova atitude estética e moral: os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone, eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens. [...] A expressão “cinema verdade” foi entendida por Morin e Rouch como uma referência em forma de homenagem ao *Kino-pravda*, de Dziga Vertov [...] (AUMONT; MARIE, 2006, p. 50-51, grifos dos autores).



Figura 3 - Cenas do filme *Crônica de um Verão* de Edgar Morin e Jean Rouch

Já o termo cinema direto nomeia um movimento que se inicia nos Estados Unidos e no Canadá, “no início da década de 1960”, substituindo

[...] rapidamente a expressão “cinema-verdade”, ambígua demais e até mesmo confusa. O direto é, de início, uma técnica de filmagem. O termo

remete ao processo de gravação da imagem e mais especificamente ainda à gravação do som. Ele se opõe assim, duplamente, ao cinema de ficção tradicional: as imagens são aí gravadas sem “ensaios”, segundo o princípio da improvisação máxima; além disso, o som do cinema direto é sempre aquele que foi gravado simultaneamente à imagem, já que o direto exclui, por princípio, toda pós-sincronização dos diálogos e ruídos. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 81).

Nichols afirma que a evolução tecnológica após a Segunda Guerra Mundial ajudou consideravelmente na concepção desse tipo de cinema. Realizadores do Canadá, Estados Unidos, além de países da Europa tinham acesso a equipamentos mais compactos e síncronos, ou seja, áudio e vídeo poderiam ser captados em tempo real por câmeras e gravadores menores. Dentre estes equipamentos destacam-se as câmeras de 16mm Arriflex e Auticon e os gravadores de áudio Nagra. Esse avanço culminou em uma maior liberdade de movimentação na cena e agilidade no processo de montagem, características típicas do cinema direto.¹⁶ (Cf. NICHOLS, 2012, p. 146).

Algumas características sobre o modo observativo, presentes no cinema direto, merecem atenção. A primeira está ligada à participação dos cineastas, pois eles se afastam e passam a observar sem intervenção explícita na cena. A segunda, a uma espécie de ruptura com a encenação, já que a experiência vivida no momento é o ponto central neste modo. A terceira é o que Nichols considera como uma autonomia maior do espectador na interpretação do filme, tendo em vista o distanciamento do diretor no momento da captação dos fatos históricos. Por fim, o autor considera que a premissa básica dos filmes observativos seria a de que “[...] o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar.” (NICHOLS, 2012, p. 151). Surge, então, um questionamento crucial relacionado à proposta observativa: “Não seria essa uma nova e convincente forma de documentação?” (NICHOLS, 2012, p. 146). O autor não encerra a discussão e acredita que o debate é insolúvel e que um certo mistério e inquietação sobre as questões relacionadas ao modo expositivo continuam sendo alimentadas pela própria natureza do questionamento. (Cf. NICHOLS, 2012 p. 146-148, 153).

De acordo com Consuelo Lins, a grande diferença entre o cinema verdade francês e o cinema direto norte-americano está na forma de interação do diretor no processo de filmagem,

¹⁶ Da-Rin salienta que desde as primeiras produções com a perspectiva documental, existiam problemas de sincronia entre a imagem e o som, um problema de cunho técnico que conseqüentemente gerava um problema conceitual: “Os documentaristas, que garimpavam seus temas em ambientes naturais, tentavam utilizar câmeras menores e mais leves, mas estas eram inadequadas à captação simultânea do som — produziam excessivo ruído e seus motores, não mantinham sincronismo perfeito com os aparelhos de gravação sonora da época. Para captar a voz dos personagens, era preciso transpor limitações técnicas.” (DA-RIN, 2004, p. 98).

pois, no cinema verdade, existia a participação de seus realizadores nos acontecimentos, enquanto, no cinema direto, os diretores apenas observavam o mundo ao seu redor. (Cf. LINS, 2007, p. 41). É possível notar a relação destes tipos de documentários com os modos propostos por Nichols: de um lado, o cinema direto se associa ao modo observativo, no qual “olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros e, ignorando o cineasta.” (NICHOLS, 2012, p. 148); de outro, o cinema verdade se relaciona ao modo participativo, no qual “os documentaristas também vão a campo; também vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentaram.” (NICHOLS, 2012, p. 153).

Além dos modos expositivo, observativo e participativo, citados até o momento, outros três modos de representação no cinema documental foram propostos por Nichols: os modos poético, reflexivo e performático. De maneira sucinta, podemos afirmar que o modo poético subverte o processo de montagem em função de uma descontinuidade, alterando a percepção linear do espaço e tempo, potencializando o olhar subjetivo do cineasta na organização dos fragmentos do filme, gerando assim uma narrativa peculiar. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 138-142). O pesquisador Juliano Nogueira de Almeida, no artigo “Isto não é um filme de ficção: Bill Nichols e a Introdução ao Documentário”, complementa a visão a respeito do modo poético proposto por Nichols:

O modo poético, segundo ao (sic) autor dialoga com a vanguarda modernista. Nele, o elemento retórico se demonstra pouco desenvolvido, confuso e ambíguo, sobretudo por representar a realidade de forma fragmentada; pelas impressões marcadas pela subjetividade; por atos aparentemente incoerentes; por associações vagas, pela divisão tempo-espacial em múltiplas perspectivas; e, por fim; pela recusa de soluções para problemas incorrigidos. (ALMEIDA, 2014, p. 27, grifos do autor).

Nichols descreve uma série de filmes que se enquadram no modo poético, como por exemplo, *Um cão andaluz* (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dali, e *A idade de ouro* (1930), de Luis Buñuel, que possuem uma abordagem relativamente documental, com personagens que apresentam desejos incontroláveis, além de uma relação de mudanças repentinas na concepção temporal e espacial dos filmes, gerando mais questionamentos que respostas. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 140).



Figura 4 - Cenas dos filmes *Um cão andaluz* (à esquerda) e *A idade de Ouro* (à direita)

Outro exemplo é o filme *Êxodo do Danúbio* (1999) de Péter Forgács, no qual um navio de cruzeiro transporta judeus em fuga para a Palestina, enquanto na volta retorna à Alemanha trazendo alemães que estavam em conflito com russos no norte da Romênia. Em função das escolhas do diretor como fotogramas congelados, câmera lenta e imagens colorizadas, por exemplo, o filme constrói “[...] um tom e um estado de espírito mais do que [explica] a guerra ou [descreve] seu curso de ação.” (NICHOLS, 2012, p. 142).



Figura 5 - Cenas do filme *Êxodo do Danúbio*, de Péter Forgács

No modo reflexivo, Almeida esclarece que “[...] o cineasta reflete sobre o fenômeno da representação, sobre impressão de realidade construída pela montagem, e de forma bem específica sobre a questão ética relacionada ao que fazer com as pessoas.” (ALMEIDA, 2014, p. 27). Nichols apresenta o exemplo do filme *Daughter rite* (1978), no qual

[...] subverte o apoio nos atores sociais ao usar duas atrizes profissionais para representar os papéis de duas irmãs que refletem sobre sua relação com a mãe, usando ideias colhidas em entrevistas com uma gama variada de mulheres, mas escondendo as vozes das entrevistadas [...] (NICHOLS, 2012, p. 163).

Neste exemplo, observamos uma espécie de questionamento sobre a ideia de que o documentário só é bom quando seu conteúdo convence. O uso de atrizes profissionais marca também a ideia de que

Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada; como estratégia política, ele nos lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade (NICHOLS, 2012, p. 167).



Figura 6 - Cenas do filme *Daughter rite*, de Michelle Citron

O último modo, o performático, “é pouco afeito a imperativos retóricos” e procura mostrar como “[...] a consciência da materialidade possibilita o acesso a uma compreensão de certos processos funcionamento na sociedade. Nesse sentido, o aspecto pessoal dá acesso ao político”, assegura Almeida (2014, p. 27). Nichols afirma que os documentários performáticos têm o foco nas experiências subjetivas da memória, ou seja, os relatos objetivos não possuem um mesmo nível de importância na narrativa. Nesse modo, o imaginário se sobressai à realidade, sendo que a combinação entre real e imaginado constituem sua base. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 170). Um exemplo do modo performático é o filme *Línguas desatadas* (1989), de Marlon Riggs, no qual temas como a identidade negra e homossexualidade são discutidas, por meio de poemas recitados e cenas ensaiadas, que durante o filme funcionam como uma maneira de “[...] experimentar o que é ocupar a posição social subjetiva de um homem negro homossexual, como o próprio Marlon Riggs.” (NICHOLS, 2012, p. 171). Nichols acrescenta: “O que esses filmes [performáticos] compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.” (NICHOLS, 2012, p. 170)



Figura 7 - Cenas do filme *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs

De maneira geral, três pontos em relação aos modos devem ficar claros. O primeiro diz respeito ao fato de que os modos não são excludentes e não fecham a questão sobre o conceito de cinema documentário, uma vez que um filme pode transitar entre eles:

A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. [...] As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2012, p. 136).

O segundo ponto se relaciona com a ideia de que não existe obrigatoriamente uma dominação de um modo mais recente em um filme mais recente, isto é, “os modos não representam uma cadeia evolutiva, na qual os modos mais tardios têm superioridade sobre os anteriores, superando-os.” (NICHOLS, 2012, p. 136).

O terceiro aspecto está ligado à falsa ideia de que há superioridade de um modo em relação ao outro, visto que “um modo novo não é melhor, ele é diferente, embora a ideia de ‘aperfeiçoamento’ seja frequentemente alardeada, especialmente entre os defensores e participantes de um modo novo.” (NICHOLS, 2012, p. 138).

Considerações finais

O presente artigo propôs uma revisão bibliográfica com o intuito de apresentar considerações iniciais sobre o cinema de maneira geral, algumas considerações sobre o cinema documentário, a distinção entre os tipos documentais e por fim, a descrição das principais características dos modos documentais propostos por Bill Nichols.

Após a introdução com a breve contextualização histórica do início do cinema, o texto apresentou as considerações gerais acerca do cinema documentário, no qual, foi possível observar que mesmo havendo divergências a respeito da ideia da ficcionalidade e não-ficcionalidade, que poderia se associar à realização de performances ou encenações frente das

câmeras, o filme documental possui características peculiares, fazendo com que esse gênero seja identificado/reconhecido pelo público de maneira geral, conforme visto.

O trabalho também identificou que existem alguns tipos de documentários como o clássico, verdade, direto e que esses formatos estariam ligados à escolas e momentos históricos diferentes. Já a respeito dos modos documentais propostos por Nichols, foi possível entender que os diversos documentários dos mais variados tipos, mesmo estando inscritos em momentos históricos diferentes, possuem uma espécie de “subgênero” que identificam a proposta dos realizadores, inclusive possibilitando a verificação de mais de um modo dentro de um mesmo filme.

É possível considerar, diante do panorama apresentado durante o artigo, que não é nossa intenção apresentar conclusões sobre a discussão acerca das características do cinema documental, principalmente por se tratar de um debate amplo e inconcluso no ambiente acadêmico, conforme observamos. Porém, consideramos importante reconhecer as características peculiares deste tipo de cinema, principalmente os modos dispostos por Nichols, para traçarmos um ponto de partida de interesse para a discussão do tipo de documentário criado/praticado por diversos documentaristas tanto brasileiros, quanto estrangeiros. Em síntese, as considerações sobre a definição do estilo documental, vistas neste artigo, são válidas não só para desenharmos um histórico conceitual e técnico desse tipo específico de cinema, mas também para entendermos a importância e o lugar de inscrição do documentário na história da sétima arte.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Juliano Nogueira de. Isto não é um filme de ficção: Bill Nichols e a Introdução ao Documentário. *Art&Sensorium* – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap. Curitiba, v. 1, n. 2, p. 21-29, 2014. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/modules/noticias/makepdf.php?storyid=2025>> Acesso em: 15 mar. 2017.
- ARMES, Roy. *On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. 2. ed. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. 1. ed. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2. ed. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.
- CAMPOS, Flavio de. Elementos de estória e recursos da narrativa. In: CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 97-270.

- CARRIÉRE, Jean-Claude. Introdução; Algumas palavras sobre uma linguagem. In: CARRIÉRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 11-47.
- CARVALHO, Cid Vasconcelos de. O cinema como objeto de estudo acadêmico. *Revista de Ciências Sociais Política e Trabalho*, João Pessoa, n. 31, p. 197-211, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/download/6828/4263>> Acesso em: 03 mai. 2017.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 27-52.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- GOUVEIA, Teresa; ANTUNES, Maria João. Documentário com Características Interativas. *VII Congresso SOPCOM*, Porto, 2011. Disponível em <http://ria.ua.pt/bitstream/10773/5054/1/SOPCOM11_teresa_gouveia_mja.pdf> Acesso em: 15 mar. 2017.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2012.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MODENA, Maria Estela Maiello. *Edifício Master: um estudo sobre face em entrevistas de cinema documentário*. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2013.
- PUPPO, João. Cinema/Vídeo. PUPPO, João. *Fotografia, Som e Cinema: Para Dar Vida às suas Ideias*. Lisboa: Alfragide: Texto Editores, 2011, p. 115-172.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo cinema documentário*. São Paulo: Senac, 2008.
- SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 109-142.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 253-287.

Artigo recebido em fevereiro de 2018.

Artigo aceito em abril de 2018.