

**O documentário e seus meandros na contemporaneidade:
novos/velhos rumos do cinema “verdade”**

Darlan Roberto SANTOS¹

Resumo

Neste artigo, propõe-se o debate sobre o documentário na contemporaneidade. A influência das novas técnicas, a tensão entre registro do real e ficcionalização, e a postura do expectador, diante do gênero, compõem a discussão. A problematização sobre o assunto será fomentada através das menções a teóricos e cineastas, e suas posições em relação aos novos/velhos rumos do cinema documental.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Registro do real. Novas tecnologias.

Abstract

In this article, we propose the debate about the documentary nowadays. The influence of new techniques, the tension between the real record and fictionalization, and the position of the viewer, before the genre, composing discussion. The questioning on the subject will be promoted through references to theorists and filmmakers, and their positions in relation to the new / old direction of documentary movies.

Keywords: Cinema. Documentary. The actual record. New technology.

Introdução

"Na Inglaterra, as casas de cinema eram conhecidas originalmente como "O Bioscópio", por apresentar visualmente o movimento real das formas de vida (do grego bios, modo de vida). O cinema, pelo qual enrolamos o mundo real num carretel para desenrolá-lo como um tapete mágico de fantasia, é um casamento espetacular da velha técnica mecânica com o novo mundo elétrico".
(Marshall McLuhan)

¹ Pós-Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/MG. Professor da Faculdade Santa Rita - Fasar/MG. E-mail: fenixdr@gmail.com

Se fosse possível ao teórico da comunicação Marshall McLuhan escrever sobre o cinema no século XXI, haveria, talvez, muitas discrepâncias em relação ao seu texto original *O cinema – O mundo real do rolo*, apresentado como capítulo do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, lançado em 1964. De tapete mágico, a sétima arte passou a “misteriosa máquina do tempo”², já que sua materialidade se desfez, com a substituição dos rolos de filmes pelo advento do digital. As sensações táteis, experimentadas no processo de captação e edição de imagens, cederam espaço ao que o cineasta Laurent Roth situa “no campo de alguma coisa habitada por uma energia interna, que atua para nós num nível inconsciente, além de ser detentora justamente da ideia de uma nova antropologia da imersão do corpo no mundo” (ROTH, 2005, p. 39).

Isto não significa, porém, que técnicas “antigas”, como o super 8, tenham sido definitivamente abandonadas. Diversos cineastas ainda fazem uso desses sistemas³, mas, com uma mentalidade divergente daquela que poderíamos situar na era do “documentário moderno”⁴. O fato é que, atualmente, “pensa-se em âmbito digital”. O “casamento espetacular da velha técnica mecânica com o novo mundo elétrico”, festejado por McLuhan, sucumbiu a um triângulo, onde o terceiro vértice é o DV (digital vídeo). E não estamos falando apenas de recursos materiais, mas, da possibilidade de uma nova filosofia da sétima arte, especificamente, do documentário, tema deste artigo, no qual optamos por adotar a estrutura do próprio filme – aquele, à moda antiga.

Acondicionado em rolos, nosso texto transcorrerá numa sobreposição de camadas, “fotogramas” sobre o mesmo tema, mas, com passagens que se sucedem, como cenas que, encadeadas, vão desenvolvendo o enredo, trazendo novas informações

² É atribuída, ao diretor italiano Bernardo Bertolucci, a seguinte frase: “O cinema é uma maravilhosa máquina do tempo: é possível apresentar aos jovens de hoje os jovens da década de 60 que tinham um objetivo pelo qual lutar”.

³ Em seu texto *A câmera DV: órgão de um corpo em mutação*, Laurent Roth alega razões de ordem prática, para a utilização, cada vez mais rara, do filme super 8: “Na Europa, pelo menos, encontramos pouco material desse tipo. A Kodak ainda fabrica a película, a bobina de três minutos – não sei se ela ainda fabrica bobina sonora. Mas há um obstáculo econômico: não se repõe mais o estoque do material necessário, que inclui a câmera, o visor, o projetor”. (ROTH, 2005, p. 38).

⁴ É considerado “documentário moderno”, um conjunto de obras realizadas em 16 ou 35mm, no decorrer dos anos 60, sobretudo por cineastas ligados ao Cinema Novo. Segundo LINS e MESQUITA (2008, p.20), “são filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências de classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o ‘outro de classe’ – pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados, presença constante em nosso documental desde então, sob diversos recortes e abordagens”.

ao tema abordado. Daí o ir e vir no debate acerca do documentário e sua relação com o real, até que possamos, enfim, avançar nessa trama, cujo objetivo não é esgotar o tema, mas fomentar a discussão que envolve, contemporaneamente, o conceito de documentário e seus meandros.

1 O DV e os novos/velhos rumos do cinema documental

Obviamente, como ocorre com qualquer inovação, não há consenso sobre a “revolução cinematográfica”. Festejado por uns, visto com ressalvas por outros, o DV situa-se em um espaço, ainda nebuloso, dividido entre a mera evolução da técnica e a fundação de um novo estilo de tratamento do real. Em 2008, a Cinemateca Brasileira foi palco do seminário *Cinema Digital: novos formatos de expressão e difusão audiovisual*⁵. Na ocasião, os organizadores do evento, Carlos Magalhães e Maria Dora Mourão preconizavam:

Graças à tecnologia digital, o cinema – e, agora mais do que nunca, o audiovisual como um todo – vive uma integração total que vai desde sua concepção até sua projeção, incluindo todos seus processos intermediários, anteriores (ensino) e posteriores (preservação e arquivo). (...) Sob essa perspectiva, é necessário restabelecer as coordenadas estéticas, éticas, pedagógicas e econômicas das distintas manifestações da arte audiovisual. (MAGALHÃES, MOURÃO, 2008, p. 2-3)

O caráter revolucionário do digital, que deu o tom do seminário, foi o mesmo defendido em 2001, pelo cineasta francês Laurent Roth, em sua conferência no Festival Internacional de Documentários *É tudo verdade*, que acontece em São Paulo, anualmente, desde 1996⁶. Já no início de sua fala, Roth explicitava sua posição:

Pretendo abordar não tanto a questão da produção digital do ponto de vista da produção, mas sim a questão da transformação estética, antropológica e até mesmo ontológica que a chegada desse novo suporte fílmico provoca no cinema, e não somente no documentário. (ROTH, 2005, p. 27)

⁵ No endereço <http://janedealmeida.com/cinemadigital.pdf> foi disponibilizado amplo material sobre o evento, com a programação completa e considerações dos organizadores: Carlos Magalhães e Maria Dora Mourão.

⁶ Desde 2001, paralelamente ao festival, ocorrem conferências internacionais sobre o documentário. Os eventos deram origem ao livro *O cinema do real*, organizado pelos autores Maria Dora Mourão e Amir Labaki. Na obra – uma antologia – estão transcritas algumas das conferências.

Diante das considerações do cineasta, entendemos que ele faz parte de uma vertente que vislumbra, no DV, a instauração de um novo momento, alinhado ao que comumente chamamos de “documentário contemporâneo”. Entre outras características, que serão abordadas ao longo deste artigo, o documentário contemporâneo pode ser definido, basicamente, por sua oposição ao “documentário moderno”, e por sua inclinação à “afirmação de sujeitos singulares”. Neste contexto, a “voz do outro” é amplificada e a mediação fica em segundo plano.

Segundo Roth, o DV potencializa essa tendência e insere-se em um dos paradigmas da pós-modernidade, apontado por teóricos como Zygmunt Bauman (2001) – a leveza: “Sabemos que se fala de câmera leve e, por trás dessa leveza, creio existir, com toda certeza, uma relação do homem no mundo que é uma espécie de imersão. Imersão na qual a mediação técnica, finalmente, desaparecia” (ROTH, 2005, p. 28). Talvez possamos classificar como otimista a visão do francês, em relação às novas técnicas de gravação e tratamento de imagens. Um olhar de fascínio, pela alegada possibilidade de penetração no real, que só a câmera digital propiciaria. Graças à sua praticidade e aos recursos de captação direta do som, o DV poderia, segundo Roth, minimizar a intervenção do diretor sobre o objeto filmado, estreitando, assim, o espaço entre o espectador e a realidade.

É interessante notar que, no documentário, busca-se, cada vez mais, o caminho inverso daquele que evidenciou o cinema: a fantasia. O público que assiste a um documentário rejeita a ilusão; refuta o próprio sentido da arte cinematográfica. McLuhan considerava que o cinema era capaz de oferecer o mais mágico de todos os bens de consumo: o sonho. Pois o que se exige do filme documental é justamente o contrário: a realidade. E diretores como Laurent Roth saúdam o sistema digital, por acreditarem em sua vocação de “fabricar o real”. Entretanto, esta não é uma posição unânime, em relação ao DV, como abordaremos adiante.

2 Um pacto referencial com o público

Na contramão da euforia diante da nova técnica, Brian Winston fez declarações contundentes, no mesmo evento em que Roth coroava o digital como algo capaz de

“prolongar o desejo de liberdade, de movimentação, de indiferenciação, de troca” (ROTH, 2005, p. 35). Já no início de sua conferência, Winston afirmava:

Não acredito que um novo sistema de modulação digital, embora econômica e ergonomicamente eficiente, esteja também causando algum efeito (...) os antigos documentários, o cinema pré-direto, contém as sementes de todas as abordagens e métodos do documentário contemporâneo, especialmente a vitimização social como o principal tema para o documentário engajado. (WINSTON, 2005, p. 15-16)

Se é assim, caem por terra as alegações de que haveria, a partir dos anos 1990, um “novo” cinema, marcado pela ínfima intromissão dos cineastas na realidade enfocada. Teríamos, então, uma continuidade – aprimorada, evidentemente – do que já vinha sendo realizado há várias décadas:

O DV vem cumprir a promessa da câmera 16 mm na mão, pois é ainda mais leve, ainda mais sensível e, é claro, muito mais barata e fácil de usar. Mas, apesar disso, permanece o fato de a filmagem com a câmera na mão, com som direto e luz disponível, continuar sendo a matéria-prima tanto com o novo equipamento quanto o era com o velho. (WINSTON, 2005, p. 18)

Para Winston, o cerne do documentário é o mesmo, desde o começo dos anos 1960, quando o “cinema direto”⁷ tornou-se o estilo dominante nos Estados Unidos, espalhando-se por todo o mundo. A partir daí, surgiria uma preocupação entre os documentaristas: reduzir ao mínimo a intervenção do cineasta, reverberando a realidade de modo mais fidedigno. Essa ambição só foi possível graças ao surgimento de aparelhos de captação de imagem e som mais compactos e sofisticados. Era o advento da “mosquinha na parede”, em que se primava pela espontaneidade, refutando-se recursos como voz *over*, entrevistas clássicas e direção pesada.

Entre o ontem e o hoje, uma questão em comum: o “alegado não intervencionismo”, que paira sobre o gênero. E há uma razão muito especial para que o cinema documental mantenha essa mesma filosofia, não obstante às inovações tecnológicas. Conforme já mencionamos, há uma demanda, por parte do próprio público, pela – metaforicamente falando – utilização de lentes cada vez mais

⁷ Conforme MOURÃO & LABAKI (2005), o cinema direto caracteriza-se pela utilização de equipamentos leves e móveis; não permite o envolvimento do cineasta na ação e tem como uma de suas características a ausência de narração.

transparentes, na exposição do real. O espectador não deseja perceber a presença de tais lentes, sejam elas a interferência humana ou tecnológica. Assim, conforme o autor:

Os documentários em DV, assim como os velhos documentários do cinema direto, baseiam-se na suposição de que são simplesmente evidências não mediadas, porque o público acredita que um documentário “real” pode e deve oferecer uma verdade objetiva. (WINSTON, 2005, p. 21)

A problematização acerca do público de documentários nos sugere uma possível aproximação com o leitor das escritas íntimas (também exploradas pela sétima arte, através das cinebiografias). Ambos anseiam pela verdade, e os cineastas e escritores, conscientes ou não da impossibilidade de oferecerem-nos uma realidade absoluta, esmeram-se em, ao menos, construir uma aparente verdade. Trata-se, pois, de um acordo tácito, em que criadores e espectadores comprometem-se em acatar o documentário como registro do real. Algo próximo – embora, distinto – ao “pacto referencial”, sistematizado por Philippe Lejeune⁸. No tratado pela sobrevivência do gênero, acreditamos que a responsabilidade maior recai sobre os produtores, já que deverão mobilizar os mais variados recursos, de captação, edição, enredo e abordagem discursiva, para estabelecerem a sensação de veracidade, que deverá ser fruída durante a exibição. Os equipamentos digitais seriam apenas um elemento a mais nesse processo de “perseguição obsessiva pela autenticidade”, ou de cumprimento de um “pacto referencial” do documentário.

É tudo verdade?!

Como assinalamos, o assunto não é cercado de consenso. Há os que comungam da ideia de McLuhan, de que o cinema – mesmo o documental – deve oferecer nada

⁸ Segundo Lejeune, “a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificar não o “efeito do real”, mas a imagem do real. Todos esses textos comportam o que chamarei de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira” (LEJEUNE, 2008, p. 36).

mais do que sonhos. John Grierson⁹ é um destes “macluhanianos”, a começar pela definição que tece a respeito do documentário, como “tratamento criativo da realidade”. Winston comenta o posicionamento do documentarista escocês:

John Grierson, quando criou aquela definição original, estava ansioso para distinguir os documentários dos cinejornais, dos filmes sobre viagens, dos filmes científicos etc. Ele via o documentarista como um artista, como uma pessoa que mediava a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana através de seus próprios insights. (WINSTON, 2005, p. 22)

Talvez Grierson tenha sido “franco demais” ao explicitar aquilo que a grande maioria dos documentaristas teme admitir, embora seja de seu conhecimento, pelo próprio exercício da atividade: não existe realidade absoluta na tela, por mais naturalista que uma obra possa ser. Neste sentido, o diretor brasileiro Jorge Furtado é implacável: “O documentário sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade” (COUTINHO, XAVIER, FURTADO, 2005, p. 109). Eduardo Coutinho, responsável por alguns dos mais importantes documentários brasileiros na contemporaneidade, como *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002) e *Moscou* (2009), reforça a tese:

Nenhum filme filma a verdade. Se você fizer um filme etnográfico, a câmera ficar parada três horas no quintal e depois quatro horas em uma mulher socando pilão, é uma ilusão que o cineasta está conhecendo o real. [...] Há discursos que só nascem porque estou lá filmando. (COUTINHO, 2008, p. 110)

Seria, então, o caso de se desconfiar sempre do que assistimos, ainda que tal produção situe-se no âmbito do documentário? Poderíamos considerar o “pacto referencial” um embuste ou utopia? Retomamos, neste momento, um ponto crucial, mencionado anteriormente, quando abordamos a era do DV (que, na realidade, não foi responsável pela extinção absoluta da película – pelo menos, por enquanto). Entendemos que, na contemporaneidade, o que efetivamente caracteriza o cinema documental não é a utilização do aparato digital. O que está em jogo é a exacerbada

⁹ John Grierson liderou o Movimento Documentarista Britânico, nas décadas de 30 e 40, sendo responsável pelo reconhecimento do documentário como um gênero autônomo.

discussão fomentada pela técnica inovadora, que extrapolou o limite da dicotomia rolo/digital e instaurou um novo olhar sobre o gênero, entre idealizadores e espectadores (talvez, até mais, por parte dos idealizadores).

Mesmo nos dias de hoje, há diretores que optam pela utilização das câmeras tradicionais – seja por questões de ordem prática ou estética. Entretanto, já não é mais possível pensar no cinema como antes. O imaginário digital, marcado pela fluidez, pela sutileza e pela manipulação de imagens, permeia a sétima arte na atualidade, de modo que o “cinema pesado”, característico de quase todo o século XX, com cenários grandiosos, aparatos tecnológicos e interferência maciça da equipe de produção, cedeu espaço ao “cinema leve”, típico da pós-modernidade, em que o virtual alia-se a equipamentos cada vez menores, e o trabalho de pós-produção, muitas vezes, sobrepõe-se à filmagem.

No documentário, “pensar em termos digitais” equivale a sublimar a interferência sobre o objeto que se pretende registrar, através do acanhamento do elemento humano, em favor de um tratamento fílmico muito mais sutil e, portanto, mais “perigoso”, quando se trata de discutir o grau de realidade em uma obra. Ainda assim (ou, justamente, por conta disso), pode-se considerar que, independente da técnica utilizada, do tipo de câmera empregada, permanece a tensão entre ocultamento/revelação/transformação da realidade.

Eduardo Coutinho cita um colega de profissão para reafirmar que o registro da realidade pura é apenas uma quimera, independentemente da técnica utilizada ou do gênero fílmico:

Há um cineasta que também é antropólogo, David MacDougall, que escreveu um livro sobre documentários (...). Ele disse algo assim: ‘Na verdade, mesmo no filme etnográfico ele não filma o real, ele filma o encontro do cineasta com o mundo’... (COUTINHO, XAVIER, FURTADO, 2005, p. 119)

A câmera – seja ela digital ou analógica – permite essa intermediação, na qual, o que sobressai não é o real, mas, múltiplos olhares: o da personagem enfocada, o do público – que pode variar muito, dependendo do contexto em que o filme é assistido e, em última instância, o olhar do próprio cineasta, já que as imagens captadas denunciam sua subjetividade – aquilo que o diretor quer destacar, para que nós também o vejamos.

O documentarista vai ao encontro do mundo e permite aos espectadores observarem o resultado desse embate. E, embora possa almejar uma captação fidedigna de sua experiência, tem consciência do artificialismo – em maior ou menor grau – que “contamina” a produção de um filme. Portanto, a obra documental está situada em um entre-lugar, entre a reportagem e a ficção. A televisão, atenta ao gosto popular e às novas tendências, tem explorado sem pudores essa simbiose, levando ao público produções em que o próprio enredo acata, explicitamente, encenação e realidade. O gênero híbrido foi batizado de “docudrama” e um de seus primeiros exemplares na TV brasileira foi a série *Por toda a minha vida*, da Rede Globo, que abordou, entre 2006 e 2011, a vida de saudosos artistas, através de depoimentos, registros reais e dramatizações, que se alternavam, durante cada episódio¹⁰.

Considerações finais

O sonho permanece, pois, como sedimento da arte cinematográfica. Ainda que sejam “sonhos realistas” (ou “realidades recriadas através da ilusão da grande tela”), no caso do gênero documentário, eles respondem pela dinâmica própria do cinema – são indissociáveis a ela, ao “logro perfeito” que caracteriza a sétima arte. No ensaio *Saindo do cinema*, Roland Barthes explica:

A imagem fílmica (incluindo o som), o que é? Um logro. É preciso entender esta palavra no sentido analítico. Estou fechado com a imagem como se estivesse apanhado na famosa relação dual que funda o Imaginário. A imagem está ali, diante de mim, para mim: coalescente (significante e significado bem fundidos), analógica, global, prenhe; é um logro perfeito: precipito-me para ela como um animal para o pedaço de trapo 'verossímil' que lhe estendem; [...] colo à representação, e é esta cola que funda a naturalidade (a pseudo-natureza) da cena filmada (cola preparada com todos os ingredientes

¹⁰ Outro exemplo da aproximação entre reportagem e ficção ocorreu no próprio cinema: o ganhador do Oscar de melhor filme em 2010, *Guerra ao terror*, dirigido por Kathryn Bigelow. O longa-metragem aborda as ações norte-americanas na Guerra do Iraque, enfocando um grupo real: o esquadrão especializado no desmonte de bombas. Sua estrutura é de documentário, embora utilize atores, que dramatizam o cotidiano dos soldados.

Mais recentemente, o docudrama *Party Girl* foi o vencedor da *Camera D'Or*, na mostra *Un Certain Regard*, do Festival de Cannes 2014. Ao contar a história de Angélique Litzenburger, uma mulher de 60 anos, que trabalha em um cabaré na fronteira da França com a Alemanha, os jovens diretores Marie Amachoukeli, Claire Burger e Samuel Theis mesclaram histórias próprias e até mesmo familiares no elenco do longa, misto de realidade e ficção.

da 'técnica'); o Real, esse, só conhece distâncias, o Simbólico só conhece máscaras; só a imagem (o imaginário) é próxima, só a imagem é 'verdadeira' (capaz de produzir a ressonância da verdade). (BARTHES, 1980, p. 119)

Paradoxalmente, se o documentário admite um “pacto referencial”, não consegue desprender-se de um outro pacto, anterior àquele, firmado na gênese da sétima arte: o da fantasia, responsável pelo que Roland Barthes classifica como “situação de cinema”, “pré-hipnótica”, que enreda o público:

Seguindo uma metonímia verdadeira, o escuro da sala é pré-figurado pelo “devaneio crepuscular” (prévio à hipnose, no dizer de Breuer-Freud) que precede este escuro e conduz o sujeito, de rua em rua, de cartaz em cartaz, a precipitar-se finalmente num cubo obscuro, anônimo, indiferente, onde deve-se produzir este festival de afetos que chamamos de filme. (BARTHES, 1980, p. 124)

A afetação, pois, é a palavra-chave que conduz o cinema, desde a sua criação, há mais de um século, perpetuando-se até os dias de hoje, não obstante as inovações tecnológicas. Para que um filme aconteça, seja qual for o gênero ou técnica utilizada, é preciso que haja uma confluência de afetos: uma realidade, o enredo ou a história, capaz de seduzir um diretor, que, em seguida, assume a responsabilidade de passar esse afeto adiante, construindo um produto eficiente o bastante para “hipnotizar” seus espectadores. Deixar-se afetar por um filme demanda o desligamento da realidade, a fim de se mergulhar em outro universo – o da tela, ainda que, nela vejamos representado o nosso cotidiano, que deixa de ser nosso, para tornar-se um dos afetos que compõem o filme. Talvez seja esse o principal sonho propiciado pela sétima arte: transformar a realidade, conferindo a ela uma aura de afetos.

Referências

BARTHES, Roland. Saindo do cinema. In: METZ, C., KRISTEVA, J., GUATTARI, F. e BARTHES, R. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

COUTINHO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Cap.07, p.96-141.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MAGALHÃES, Carlos; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema Digital: Novos Formatos de Expressão e Difusão Audiovisual*. São Paulo: [s.n.], 2008. Disponível em: <http://janedealmeida.com/cinemadigital.pdf>. Acesso em: 29 set. 2014.

MCLUHAN, Marshall. *Compreender os Meios de Comunicação - extensões do homem*. Lisboa: Relógio d' Água, 2008

ROTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Cap.02, p.26-41.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Cap. 01, p. 14-25.