

CRÍTICA AOS PROCESSOS CLASSIFICATÓRIOS DAS TEORIAS DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Eduardo Tulio Baggio¹
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

As principais teorias do cinema documentário demonstram que a evolução da realização dos filmes documentais seguiu uma série de procedimentos que apontam para posicionamentos éticos, conhecidos por vozes ou estilos. Porém, estas teorias foram desenvolvidas a partir de um olhar centralizador e excessivamente classificatório. A proposta deste artigo é de estabelecer uma crítica a essas teorias, partindo de referenciais do cinema clássico, e demonstrar seus problemas de origem, buscando alternativas para novos caminhos teóricos.

Palavras-chave: cinema documentário; vozes; cinema clássico; complexidade.

ABSTRACT

The main theories of documentary filmmaking that demonstrates the evolution of the completion of documentary films followed a series of procedures that point to ethical positions, known as voices or styles. However, these theories were developed in a centralized and qualifying. The purpose of this paper is to establish a critique of these theories, from the classic movie references, and demonstrate their problem of origin, seeking alternatives to new theoretical paths.

Keywords: documentary film, voices, classic cinema, complexity.

PROPOSTA DE CRÍTICA ÀS TEORIAS DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

É possível considerar que as teorias do cinema surgiram a partir das primeiras exibições cinematográficas, ao serem elencados elogios e críticas aos novos inventos já apareciam espécies de proto-teorias sobre o cinema, apesar de nem mesmo este termo de denominação ainda ser utilizado.

Uma das primeiras questões de base levantadas sobre o cinema dizia respeito à sua especificidade, que poderia ser tecnológica, de linguagem, institucional, histórica ou da forma de recepção (STAM, 2003, p. 27). A ideia de que a narrativa imagética – ainda no período mudo do cinema – poderia ser uma forma de atingir os mais diversos públicos, ultrapassando barreiras das línguas distintas, foi um grande destaque para os que produziram as primeiras observações teóricas sobre o cinema. Ainda não eram vistos como teóricos do cinema, pois este não era uma

¹ Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP, especialista em Comunicação Audiovisual pela PUC-PR e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPR. Atua como professor nas áreas de direção, cinema documentário e teorias do cinema no curso de Cinema e Vídeo da FAP. Como realizador audiovisual, roteiriza,

forma de expressão com crédito suficiente para que merecesse reflexões teóricas. Essas primeiras observações eram feitas por teóricos de outras áreas ou por jornalistas e críticos vinculados, especialmente, a jornais e revistas. Apesar desse caráter diletante, as considerações iniciais foram fundamentais para o início das teorias do cinema.

O surgimento das teorias do cinema vindas da crítica, ou seja, de quem estava perto dos filmes, juntamente com o fato do cinema depender, desde seu início, de recursos tecnológicos e financeiros, explica uma tendência à centralização do pensamento. Assim, sob uma perspectiva eurocêntrica e preconceituosa, alguns teóricos e críticos também viram no cinema um perigo moral.

Assim, alguns prometiam que o cinema reconciliaria as nações inimigas e semearia a paz pelo mundo, ao passo que outros manifestavam um 'pânico moral', um temor de que o cinema pudesse contaminar ou degradar o público das classes mais baixas, induzindo-o ao vício e ao crime. Nessas reações, percebe-se a convergência do vulto imponente de três tradições discursivas: (1) a hostilidade platônica às artes miméticas; (2) a rejeição puritana às ficções artísticas; e (3) o escárnio histórico das elites burguesas pela plebe imunda. (STAM, 2003, p. 40)

Foi a partir desta mesma perspectiva que as primeiras reflexões sobre o cinema documentário foram elaboradas. Em primeiro lugar, o filme considerado como pioneiro da tradição documentária pela maioria dos críticos e teóricos é *Nanook do Norte* (1922), do estadunidense Robert Flaherty. As discussões sobre a originalidade do aspecto documental deste filme normalmente ignoram o fato de outros filmes, também com caráter documental, terem sido realizados antes, tais como os filmes de João Freire Correia em Portugal, a partir de 1909, ou os filmes realistas da América Latina, nos anos 1910, ou ainda, mais especificamente, *Rituais e Festas Bororo* (1917), filme brasileiro realizado pelo Major Luiz Thomaz Reis.

Mas, para além da discussão pouco fértil da origem do cinema documentário, o que torna-se estranho é a aceitação, nesta mesma linha de pensamento, da lógica evolutiva dos estilos e vozes do documentário como algo cabal (PENAFRIA, 1999). Sem tirar os méritos de tais elaborações, até porque têm origem em estudos importantes de teóricos com grande experiência e embasamento, proponho a discussão de uma visão crítica e mais abrangente dessa evolução a partir dos próprios pressupostos dessas teorias. Ou seja, segundo a proposta de pensamento complexo de Edgar Morin (2005), não pretendo excluir o simples, a categorização por princípios de disjunção e de redução, presente nas teorias dos estilos ou vozes, ao contrário, pretendo apresentar uma reflexão crítica do simples que possibilite uma futura proposição mais complexa.

É claro que esta é uma tarefa de grande monta e que este artigo não dará conta de tecer uma nova teoria, mas busca apresentar as bases para uma reflexão diferenciada sobre a evolução dos estilos e vozes da tradição do cinema documentário.

OS ESTILOS E VOZES DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Os estudos dedicados ao cinema documentário baseiam-se, principalmente, em duas matrizes metodológicas. A primeira considera os filmes documentários como discursos cinematográficos e, assim, os observa a partir de um pressuposto que não diferencia, essencialmente, o documentarismo de outros tipos de filmes, em especial, dos filmes de ficção. Neste sentido, são adotadas diversas vertentes de pensamento, com destaque para as teorias realistas, de Andre Bazin e Siegfried Kracauer, ou as teorias de significação e linguagem, como nos estudos de Christian Metz e Marcel Martin, ou ainda, mais recentemente, nos estudos culturais, como propõe Robert Stam e o grupo de pesquisadores do CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, como David Morley, Charlotte Brunsdon e Dorothy Hobson. (MASCARELLO, 2005)

A outra matriz metodológica principal trabalha com teorias específicas do cinema documentário, que começam com John Grierson no final da década de 1920 e são pouco a pouco constituídas durante o século XX. Dentre os principais teóricos do documentarismo nos últimos 30 anos, vários optaram por trabalhar com a perspectiva da tipologia dos filmes segundo proposições ético-estéticas, entre eles encontram-se Bill Nichols, Manuela Penafria e Fernão Pessoa Ramos. Os três, apesar das distinções e particularidades em suas obras e reflexões, desenvolvem estudos que consideram o cinema documentário como um gênero de fundamental importância e, por vezes, questionam se podemos chamá-lo apenas de gênero.

Esses teóricos têm idéias convergentes também no que diz respeito ao fator fundamental do documentário, a imagem câmera, assim chamada por Ramos e Nichols, ou imagem in loco, como prefere Penafria. Distintos os termos de definição, o que importa é o peso dado pelos autores ao momento da captação, ao caráter indicial da imagem cinética do cinema e, em especial, ao caráter particularmente aprofundado da indicialidade no cinema documentário. Tal destaque para a imagem é, no cinema documentário, fundamental também por sua característica fenomenológica, por apresentar a essência da presença do documentarista ligado ao fato que está sendo narrado, à faticidade como entendida na fenomenologia.

Para esses teóricos, o cinema documentário fundamenta-se em sua própria tradição e nas especificidades ético-formais desenvolvidas nesta tradição. Nichols vai chamar estas especificidades de “vozes”, Penafria trata-as por “estratégias” ou “formas” e Ramos chama-as de “estilos”.

Para efeito de descrição das especificidades dos filmes documentários segundo essas propostas classificatórias, vou utilizar as proposições de Bill Nichols, que não diferem em essência das proposições dos outros dois autores, como apontado anteriormente. Nichols diz que o cinema documentário usa estratégias variadas, que mudam com o passar do tempo segundo as necessidades e as possibilidades contextuais, e que nesse sentido sua evolução ocorre da mesma forma que a evolução do filme ficcional, que também mudou e muda de estratégias dentro de sua história.

E mudam em grande parte pelas mesmas razões: os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena de debate ideológico. O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte. Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar ‘as coisas como elas são’, e outras para contestar essa representação. (2005, p.47)

Segundo Nichols, a história do documentário apresenta quatro modelos discursivos principais e cada um deles tem suas características próprias quanto à forma e no que diz respeito às posturas éticas. Estes modelos têm seu ponto central marcadamente determinado pela “voz”.

(...) na evolução do documentário a disputa entre formas centrou-se na questão da ‘voz’. Por ‘voz’ refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como ele organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, ‘voz’ não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (NICHOLS, 2005, p.50)

A primeira dessas vozes é a do Documentário Clássico, o “estilo de discurso direto da tradição griersoniana (ou, em sua forma mais exagerada, o estilo ‘voz de Deus’ de *The March of Time*) foi a primeira forma acabada de documentário.” (NICHOLS, 2005, p.48) O segundo estilo representativo de um tipo de voz do documentário é o do Cinema Direto, que “prometia um aumento do ‘efeito verdade’ graças à objetividade, ao imediatismo e à impressão de capturar fielmente acontecimentos ocorridos na vida cotidiana de determinadas pessoas.” (NICHOLS, 2005, p.48) A terceira voz é representada pelos filmes de entrevistas, ou interativos. “Às vezes profundamente reveladores, às vezes fragmentados e incompletos, esses filmes forneceram o modelo para o documentário contemporâneo.” (NICHOLS, 2005, p.49) Por fim, Nichols cita o que

seria a voz mais recente do documentário, o estilo auto-reflexivo². “Esse novo documentário auto-reflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a ‘realidade’.” (NICHOLS, 2005, p.49). Nichols ainda apresenta a condição evolutiva desses estilos ao tentarem corrigir problemas encontrados em seus antecessores: “O cinema direto e suas variantes procuraram resolver certas limitações da tradição ‘voz de Deus’. O filme de entrevistas buscou resolver as limitações de grande parte do cinema direto.” (NICHOLS, 2005, p.64)

Essa é uma forma típica da evolução paradigmática, em busca da razão a partir de pressupostos que negam a razão de quem anteriormente procurou estabelecer seus princípios. Neste sentido, as teorias do cinema documentário enfrentam-se entre si em busca da afirmação das suas proposições éticas e geram uma contraposição que Fernão Ramos chamou de um “diálogo de surdos” (2001).

As vozes dos filmes documentários são as suas marcas características. Mais ainda, são o registro das posturas dos documentaristas, das suas intenções, das suas perspectivas teóricas e, principalmente, das suas proposições enquanto mediadores e a consequente responsabilidade ética enquanto condutores desse processo discursivo. Mas essa evolução cronológica, o diálogo de surdos descrito por Ramos, sempre teve como princípio as intenções dos documentaristas e, no máximo, levou em conta as observações dos analistas. Uma perspectiva mais ampla, mais complexa – no sentido da teoria da complexidade de Edgar Morin (2005) – pode encontrar outras possibilidades teóricas frente ao cinema documentário e, até mesmo, outras possibilidades do ponto-de-vista da realização ou da recepção desses filmes.

CRÍTICA ÀS TEORIAS DE ESTILOS E VOZES DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Partindo das definições dos quatro estilos de filmes documentários, com seus quatro tipos distintos de vozes, vistas pelos teóricos como uma evolução gradativa que acompanhou as mudanças de pensamento do Século XX, é possível perceber que há um paralelo, e não poderia ser diferente, com os desdobramentos narrativos e formais dos filmes ficcionais.

² É bom lembrar, e Nichols faz isso, que os documentários auto-reflexivos representam a última voz (no sentido cronológico) se levado em conta um grupo representativo de filmes, pois não podemos esquecer que *Um Homem com uma Câmera*, feito em 1929 por Dziga Vertov, é um filme auto-reflexivo, assim como outros filmes bastante antigos.

Assim como na ficção, as características dos documentários do estilo Clássico, da voz expositiva, estão relacionadas ao padrão do romance burguês do século XIX e de sua lógica de informação simples e plena, sem contradições. Para a ficção clássica é fundamental o modelo de construção narrativa e as características de linguagem que remetam ao naturalismo e à transparência (XAVIER, 1984).

Segundo as definições de David Bordwell, "Em seu conjunto, a narração clássica trata a técnica cinematográfica como um veículo para a transmissão sobre a fábula pelo syuzhet." (BORDWELL, 2005, p. 291) Lembrando que aqui podemos entender, para efeito de compreensão mais ampla, fábula como história e syuzhet como trama. "Na narração clássica, o estilo caracteristicamente estimula o espectador a construir um tempo e um espaço da ação da fábula que seja coerente e consistente." (BORDWELL, 2005, p. 292) Portanto, as relações espaço-temporais entre os planos e as cenas serão mais claras possível. E ainda, "O estilo clássico consiste em um número estritamente limitado de dispositivos técnicos específicos organizados em um paradigma estável e classificados probabilisticamente de acordo com as demandas do syuzhet." (BORDWELL, 2005, p. 293) Desta maneira é possível encontrar abrigo no repertório da maior parte do público. E sobre isso Bordwell complementa, "A 'invisibilidade' do estilo clássico hollywoodiano resulta não apenas de dispositivos estilísticos altamente codificados, mas também de suas funções codificadas no contexto do filme." (BORDWELL, 2005, p. 293)

Quando John Grierson começou a refletir sobre o filme *Nanook do Norte* (1922) era esse arcabouço teórico, mesmo que ainda no período do cinema mudo, que o norteava. Manuela Penafria, ao falar sobre o documentarismo clássico diz que:

Este documentário é o concebido por Grierson e pelos seus seguidores, ou seja, pela sua escola. A característica essencial deste tipo de filme é a utilização de um texto apresentado através da voz em off de um narrador. Este, apesar de estar ausente da imagem, torna-se presente pela sua voz onipotente. Compete à locução fornecer uma explicação para as imagens que se vêem no ecrã. Essas imagens são a evidência irrefutável da argumentação aduzida pela voz do narrador, mesmo quando se usa a reconstrução, a qual é permitida desde que sincera e justificável. (1999, p.59)

Penafria enfatiza que este tipo de documentário, assim como a ficção clássica, utiliza uma técnica específica, a da voz em off para transmitir uma história; a construção espacial e temporal, citadas por Bordwell, também estão implícitas pelo caráter onipresente do narrador; e, se na ficção há um número de dispositivos técnicos específicos organizados em um paradigma estável,

no documentário clássico estes são ainda mais restritos pela necessidade da formulação baseada em uma narração off³.

Se o classicismo pode ser criticado no cinema ficcional como redutor e disjuntor, no caso do cinema documentário ele torna-se também abstrato com relação à realidade que pretende apresentar/discutir. Assim, é possível enquadrá-lo como simplificador e participante de um tipo de ideal de sociedade ocidental que vive “sob o império dos princípios de disjunção, de redução e de abstração cujo conjunto constitui o que chamo de o ‘paradigma de simplificação.’” (MORIN, 2005, p.11) Tais características foram

apontadas muitas vezes em análises de filmes de ficção clássica, em especial nas obras de Bordwell.

O estilo clássico do documentário tem ainda a característica predominante de ter trabalhado, em seu período áureo, da década de 1930 a década de 1950, com um olhar para o exótico, na busca de ambientes e histórias que fossem atrativos justamente por suas diferenças com o modo de vida dos países que produziam os filmes. Este conceito de exótico tinha como ponto central opositor a sociedade ocidental norte-americana e eurocêntrica. Assim, quando Robert Flaherty expos suas impressões sobre os esquimós em *Nanook do Norte* (1922), ou sobre os moradores das Ilhas Aran em *Man of Aran* (1934), estava procurando expor, de forma didática, como é exótica a vida das pessoas que não seguem o mesmo modo de vida dele e de seu público cativo. Claro, essa não é característica apenas dos filmes de Flaherty, mas de toda a Escola Britânica do documentarismo clássico, coordenada por John Grierson, assim como dos filmes patrocinados pela política do New Deal nos Estados Unidos, e mesmo filmes como *Rituais e Festas Bororo* (1917) do Major Luiz Thomaz Reis, ou ainda os inúmeros documentários feitos pelo INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) no Brasil. Todos eles trabalham na perspectiva de um realizador centralizado que mostra o exótico em outros povos, outros lugares, ou outras culturas.

Os filmes e cineastas citados buscavam retratar pessoas comuns, afastadas dos grandes centros, longe da vida tida como moderna e de grandes realizações. Assim, poderíamos pensar que esses filmes fazem um trabalho de comunicação importante, pois mostram esses modos de vida diferentes para as pessoas acostumadas ao modelo padronizado de vida ocidental. E mais, ao representar essas pessoas tais filmes documentários estariam incluindo-as nos processos

³ Vale ressaltar que o que a autora Manuela Penafria está chamando de “voz em off” é, mais comumente, conhecido como voz over, ou seja, a voz que não está presente no universo do filme, a voz que não está na diegese do filme, seja este um documentário ou um filme ficcional.

comunicacionais. Segundo Jesús Martín-Barbero “as pessoas vão ao cinema para se ver, numa sequência de imagens que mais do que argumentos lhes entrega gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens, cores.” (2001, p. 244). Mas não é essa visão estigmatizada pelo cinema clássico que interessa para as pessoas que querem se ver, não lhes interessa um retrato redutor e simplista. E é neste sentido que as teorias dos estilos e vozes do cinema documentário parecem falhar, pois trabalham sempre na perspectiva do interesse dos realizadores dos filmes e nunca numa visão mais abrangente que inclua as pessoas colocadas como os objetos representados nos filmes, ou ainda, não incluem a perspectiva da recepção desses discursos e a relação dialógica que se forma com o público, em suas mais variadas configurações.

A partir da crítica que alguns diretores, especialmente o grupo do estadunidense Robert Drew, fizeram ao documentarismo clássico, foi desenvolvida uma nova proposta, a do estilo do Cinema Direto, da voz observacional. Surgido no final dos anos 1950, este estilo está diretamente ligado ao surgimento de novas tecnologias inexistentes até então. Foram fundamentais naquele momento as câmeras cinematográficas mais leves, em especial as de bitola de 16mm, e os gravadores de áudio portáteis, pois o desenvolvimento destes dois equipamentos propiciou um cinema documentário mais solto, que podia se movimentar e ir até os fatos com maior facilidade.

Mas as inovações tecnológicas, obviamente, só permitiram algo que já fazia parte de outros tipos de discursos, de outros meios, e apenas estava estancada no cinema por questões técnicas, a vontade da objetividade. Esta objetividade vinha, no caso do grupo de Robert Drew – maior expoente da produção de filmes documentários do Cinema Direto –, da própria atividade jornalística desenvolvida por seus membros antes de se dedicarem ao cinema.

A atitude de fly-on-the-wall, (“mosca na parede”), designação porque, também, é conhecido o movimento americano de ‘cinema directo’ consistiu, a partir do uso do então novo equipamento (câmaras de 16 mm, de som síncrono e portáteis), na defesa da representação da realidade “tal qual”. Preconizava que o autor nunca devia interferir nos acontecimentos, não fazer uso de comentários, nem de entrevistas, nem de legendagens, nem recorrer à re-constituição dos eventos. Devia estar sempre a postos para filmar os acontecimentos e registrá-los no momento em que eles decorriam. Proclama-se o colapso da distância entre a realidade e a sua representação e garante-se, dizem, uma representação verdadeira e inquestionável. (PENAFRIA, 2003, p. 8)

As características técnicas, associadas a uma postura de objetividade ligada ao pensamento estruturalista do momento, tornaram o Cinema Direto um estilo em que se acreditava haver um “efeito de verdade” maior. A linguagem do direto, com seu afastamento, intenciona também a transparência no discurso cinematográfico – no sentido em que Ismail Xavier a descreve, como forma de esconder o plano do discurso e apresentar o mais diretamente possível o plano do

conteúdo (XAVIER, 1984) –, e assim mostrar-se ao público como observador não interveniente. Ao observarmos o estilo do cinema direto dentro da tradição documentária, é possível perceber suas perspectivas éticas e de abordagem, suas intenções de objetividade e de não-interferência, sempre ligadas ao intuito de garantir uma postura que demonstre “verdade”, ou que, ao menos, trouxesse “efeitos de verdade”.

A idéia da não-intervenção surge como antídoto do Cinema Direto ao tipo de composição imagética/sonora da tradição griersoniana, que incorporava sem máconsciência, as necessidades ideológicas que cercam a inserção institucional do documentarista no aparelho de estado. Mas o antídoto revela logo seus limites ao debater-se com a acusação da ‘verdade’ (ou da ‘objetividade’). (RAMOS, 2004, p. 82)

Tal intento está, também, ligado aos objetivos dos realizadores e em como eles pensam seus filmes e, neste caso mais que no documentarismo clássico, passam a se preocupar com os analistas, ou seja, com o que pode ser entendido de suas asserções. Assim o pensamento proposto por eles abstrai o discurso construído no filme em relação à realidade a que se referem, bastando que haja um “efeito de verdade”. Minha questão não é discutir as intenções dos realizadores, podem ser boas, mesmo que imensuráveis, mas de ampliar as possibilidades de análise teórica de forma que ultrapassem a simples dicotomia do que é real e do que não é real, frente, apenas, aos realizadores e analistas, quando muito. “Não se trata de retomar a ambição do pensamento simples que é a de controlar e dominar o real. Trata-se de exercer um pensamento capaz de lidar com o real, de com ele dialogar e negociar.” (MORIN, 2005, p. 6)

Utilizando-se das mesmas evoluções tecnológicas que possibilitaram realizar as intenções objetivantes do Cinema Direto, surgiu, também no final dos anos 1950, uma outra proposta de documentarismo cinematográfico, o estilo do Cinema Verdade, ou da voz interativa. Este está inserido no âmago das primeiras experiências modernistas no cinema, que viriam a revolucionar cinematografias nacionais e colaborar fortemente para a inserção do cinema nos meios intelectuais e acadêmicos. Antes mesmo do surgimento de movimentos cinematográficos famosos como os Cinemas Novos, os filmes do Cinema Verdade, especialmente *Crônica de um Verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, se tornaram referência quanto ao intento de ruptura do modelo clássico através da revisão do paradigma da transparência (XAVIER, 1984). Para eles, esconder o plano do discurso, a elaboração da linguagem, era como esconder parte do filme, talvez a parte mais importante, a que mostra como foram elaboradas as asserções e como elas se relacionam com o tema do filme e com o seu contexto.

Neste panorama de ideias e com a facilitação dos sistemas portáteis de gravação de som, o Cinema Verdade passou a fazer uso de entrevistas, especialmente de entrevistas com pessoas comuns, populares, tendo aí um dos seus principais procedimentos e o pressuposto ético fundamental, que é o de dar voz para as pessoas. Para Penafria, esse é o “documentário interativo”, onde existe uma “relação próxima entre o autor e o tema do filme. Esta relação passa pela presença física do autor no próprio filme.” (PENAFRIA, 1999, p. 64) É desta forma que começa a surgir na tradição documentária a característica da reflexividade.

A regra de ‘não olhar para a câmera’ tão cara aos autores do ‘cinema direto’ é ignorada. O mesmo acontece com o comentário em off que, quando usado, nunca se coloca acima da voz dos entrevistados. Em vez de uma voz em off, com autoridade única, os entrevistados dispensam a autoridade. Liberto da autoridade do comentário, o documentário tem outras opções: apresentar os depoimentos dos entrevistados com a surpreendente revelação de que de fato tudo se passou como eles dizem, contrapor diferentes testemunhos, etc. (PENAFRIA, 1999, p. 67)

Muitos desses postulados do Cinema Verdade ainda são a base do pensamento sobre cinema documentário. “Ao nos depararmos com o discurso ideológico dominante hoje, que sustenta a produção documentária, podemos verificar que este discurso é um discurso que tem fortes raízes nas propostas e nos questionamentos do Cinema Verdade.” (RAMOS, 2004, p. 83)

Parece então que temos no Cinema Verdade uma proposta de olhar amplo, que foge dos reducionismos, que não abstrai da realidade em busca dos “efeitos de verdade” e que não crê em uma objetividade absoluta. O problema é que tal postura encontrou situação propícia, em todo mundo, mas em especial na América Latina, para ser utilizada como um tipo de ideologismo. Bastava entrevistar pessoas que fossem consideradas desfavorecidas e estaria feita a ação positiva, uma espécie de boa ação, em um meio de comunicação, no caso o cinema. Tais filmes acabavam tendo, ironicamente, uma postura de cima para baixo, tal qual a do documentário clássico, mas ao invés de ser a relação de cima para baixo por um tipo de busca de exposição do exótico, era pela busca de uma relação dialógica em condições completamente dispare, um diretor de cinema que tenta mostrar o que pensa através das palavras de um entrevistado que pouco conhece do processo em que está envolvido e que não vai interferir neste processo, apesar de sua imagem e de suas palavras passarem a ideia de que é um participante, de que é alguém que está com sua voz satisfatoriamente bem colocada para o público.

O resultado do amálgama de comunicacionismo e de denúncia foi a esquizofrenia traduzida numa concepção instrumentalista dos meios de comunicação, concepção esta que os privou de densidade cultural e materialidade institucional, convertendo-os em meras ferramentas de ação ideológica. Com a agravante de que os meios, reduzidos a

ferramentas, eram moralizados de acordo com seu emprego: seriam maus nas mãos das oligarquias reacionárias, mas ficariam bons no dia em que o proletariado assumisse seu controle. (...) Afinal de contas a ideologização impediu que se interrogasse qualquer outra coisa nos processos além dos rastros do dominador. Nunca os do dominado, e muito menos os do conflito. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.291)

Por fim, a quarta principal voz do documentário é a do estilo do Cinema Reflexivo. A reflexividade no cinema documentário criou filmes em que se tem um aumento da complexidade nas formas apresentadas. Complexidade esta ligada ao imbricado propósito de tornar aparentes os posicionamentos ideológicos e estéticos através da demonstração de várias partes do processo de realização fílmica até se chegar no produto fílmico, em um jogo repleto de elementos de meta-linguagem. É no momento em que o autor aparece e é refletido no filme, bem como quando várias outras partes do processo de realização são expostos, que o documentário reflexivo encontra os ecos do cinema verdade ou documentário interativo.

Mais recentemente, parece ter-se iniciado uma quarta fase, em que os filmes assumem formas mais complexas, que tornam mais visíveis os pressupostos estéticos e epistemológicos. Esse novo documentário auto-reflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a 'realidade'. O cineasta sempre foi uma testemunha participante e fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeirarealidade das coisas. (NICHOLS, 2005, p. 49)

As afirmações de Nichols nos mostram claramente que no documentário de cunhoreflexivo não existe mais o espaço para a tentativa de afirmação pura e direta da realidade. Talvez esse espaço nunca tenha existido, visto que John Grierson, representante máximo dos ideais documentário clássico ou de exposição, já tinha afirmado que o documentário é o tratamento criativo da realidade, buscando assim demonstrar que há, desde o início do documentarismo, limites para a possibilidade de fazer asserções verdadeiras sobre o mundo. (VIEGAS & BOTELHO, 1978) Desta forma o cinema documentário chegou ao reflexivo buscando posicionar o documentarista perante o seu objeto de análise e perante o público de uma maneira menos centralizadora e onipotente. Segundo Jay Ruby, citado por Penafria, "ser reflexivo é revelar que todos os documentários são não um mero registro autêntico e verdadeiro do mundo, mas uma construção e articulação estruturada do seu autor." (1999, p. 71) Portanto, o documentário reflexivo entende que é mais interessante, do ponto-de-vista da postura do documentarista, deixar transparecer o processo de realização do filme e, até, extrapolar propositadamente a

reflexão do fazer fílmico. Na chave da modulação do discurso, este tipo de cinema é extremamente opaco. (XAVIER, 1984)

Esta é uma postura que busca a complexidade, que, mais que os outros estilos e vozes, tenta compreender mais variáveis envolvidas no processo artístico-comunicacional de um filme documentário. Entretanto, ainda temos presente a idéia de um espectador ideal, ou seja, simples, retilíneo, sem nuances, que responde conforme os realizadores e os analistas imaginam. Vigora a concepção textualista afastada dos processos vivos da comunicação.

Reduzido a uma mera 'inscrição textual', o espectador é compreendido como uma entidade abstrata e passiva, as suas leituras e prazeres com o texto fílmico dominante sendo condenadas como instrumentos de um 'posicionamento subjetivo' no interior da ideologia capitalista. (MASCARELLO, 2005, p. 2)

Não é, então, com a reflexividade como procedimento fílmico – classificatório, diga-se – que as teorias do cinema documentário encontram seu caminho de fuga da simplificação. Os entornos da realização e recepção fílmica teriam que ser levados em conta para que a reflexividade tivesse, realmente, o potencial de tornar complexa as teorias e as análises que as envolvem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria necessário um olhar que fuja da disjunção classificatória que os modelos teóricos aqui abordados, os dos estilos ou vozes do cinema documentário, pregam para que se possa ter uma observação complexa, para que se deixe de lado o binarismo excludente que a classificação retilínea sugere.

Não basta a pressuposição das intenções, inseridas em um quadro teórico descrito por Jesús Martín-Barbero como ideologista, mas também não é o caso da solução do isolamento do texto e seus códigos, ou ainda de uma lógica informacional. “Se ao modelo semiótico, à análise centrada em mensagens e códigos, faltou um arsenal de conceitos capaz de abarcar o campo de demarcá-lo sem amálgamas, a delimitação operada pelo modelo informacional deixou de fora coisas demais. Não somente a questão do sentido, mas também a do poder.” (p. 292)

Em todas essas respostas teóricas o problema é a pergunta. Ainda segundo Martín-Barbero:

Nos últimos anos, a travessia pela crise das ciências sociais parecia apontar para as razões do desencontro entre método e situação. Um desencontro que nos obriga a repensar não só as fronteiras entre as disciplinas e entre as práticas, mas também o próprio sentido das perguntas: os lugares (teóricos) de entrada para os problemas e para a trama de ambiguidades (políticas) que envolvem e deslocam as saídas. (2001, p. 271)

Parece que estão aí, resumidos, os problemas das teorias dos estilos e das vozes, não é na falta de embasamento ou na forma da análise que elas falham, mas, como diz Martín-Barbero, o problema está no sentido das perguntas, os lugares de onde estas partem e como entendem as tramas de ambiguidades que envolvem os processos artísticos comunicacionais.

Uma possibilidade a ser investigada é a da observação contextualizada dos processos fílmicos que envolvem os filmes documentários, incluindo nas análises os espectadores e a configuração das audiências.

Na esteira de uma ruptura teórico-metodológica contextualista, produz-se uma heterogeneização das concepções de espectador. Passa-se a examinar a relação entre texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais, historicizadas,

contemplando-se a diversidade encontrada, extratextualmente, nos momentos da produção e da recepção. Com isso, desenvolvem-se as formulações da 'audiência ativa', (...). (MASCARELLO, 2005, p. 2)

Talvez o maior obstáculo para uma transformação como esta sejam as pressuposições teóricas de disjunção e simplificação associadas ao enorme esforço que uma pesquisa que considere a complexidade dos processos fílmicos implica. Nesta perspectiva, passa a não ser mais suficiente a pesquisa textual, ao estilo estruturalista ou da "screen theory", e novos desafios são colocados diante do pesquisador que tem que ser mais flexível, aberto ao mundo e participante da sociedade onde está inserido.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MASCARELLO, Fernando. *Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico*. XIV COMPÓS, Niterói, Rio de Janeiro, 2005.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

_____. *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. BOCC - UBI. <http://ubista.ubi.pt/~comum/welcome.html> (acesso em 13/03/2003).

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é documentário?* In: RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio (orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207.

_____ *Cinema verdade no Brasil*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

VIEGAS, Manuela e BOTELHO, João. *O cinema realista britânico*. Rio de Janeiro: Cinemateca Nacional, 1978.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.