

**ISTO NÃO É UM FILME DE FICÇÃO:
BILL NICHOLS E A INTRODUÇÃO AO DOCUMENTÁRIO**

***THIS IS NOT A FICTIONAL FILM:
BILL NICHOLS AND THE INTRODUCTION TO DOCUMENTARY***

Juliano Nogueira de Almeida¹

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais CEFET – MG. julianobutz@hotmail.com

RESUMO: A resenha tem como objetivo analisar o livro *Introdução ao documentário* do professor de cinema Bill Nichols. O livro de Nichols estabelece de forma inovadora e bem sustentada um diálogo entre a semiologia e os estudos da retórica. A obra traz um conjunto de questionamentos sobre o que é um filme documentário a partir de questões estéticas, epistemológicas e éticas. De acordo com o autor, existem os modos de documentário expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático e poético, que, por sua vez, correspondem a diferentes momentos históricos na evolução da sub-linguagem do cinema que gradativamente passou a ser denominado como cinema documentário. Nichols também indica que é de suma importância não sobrepor equivocadamente o modo e a forma estilística. Assim, para pensar os diferentes modos documentários, muitas vezes sobrepostos dentro de uma mesma narrativa fílmica, o autor sugere trabalhar com o conceito de “voz” atrelado as narrativas, imagens, asserções e exposições dialógicas do documentário com o mundo. De forma geral, o livro se organiza a partir de uma série de questionamentos sobre ética, política, definições, conteúdos, formas e tipos de vídeo e filme documentário. Estas questões são tratadas ao longo do livro relacionadas à diferenciação entre este gênero do cinema e o filme denominado de ficção.

Palavras-chave: Filme-documentário; Nichols; Vídeo-documentário.

ABSTRACT: *The review has as goal analyzing the book *Introdução ao documentário*, by the professor of cinema Bill Nichols. Nichols's book establishes in a innovator and well sustained way a dialoghe between semiology and rhetoric's studies. The title brings a set of questions about what is a film documentary from esthetic, epistemological and ethical issues. Accord to the author, there are the expository, observational, participatory, reflexive, performative and poetic modes of documentaries, that correspond to different historical moments at cinema sub-language evolution,*

¹ Mestrando em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Pesquisa as convergências entre as linguagens verbais, sonoras e visuais. É especialista em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009). Bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal de Viçosa (2004). Atua profissionalmente como pesquisador e professor da rede pública e particular de ensino, funções onde desenvolveu inúmeros projetos como curtas-metragens, mostras de cinemas, oficinas e outras atividades.

which was gradually nominated as documentary cinema. Nichols shows also that is very important not superpose by mistake the mode and the stylistic form. Thereby, for thinking the different documentary modes, many times superposed in the same filmic narrative, the author suggests working in the concept of “voice” linked to the narratives, images, assertions and documentary exhibitions that dialogues with the world. In a general way, the book is organized from a series of questions about ethics, government, definitions, contents, forms and kinds of videos and films documentaries. These questions are treated on the book related to the distinction between this cinema genre and the film called fiction.

Key words: *Documentary-film; Nichols; Documentary-video.*

Segundo Bill Nichols, o livro foi escrito sobre Influência da semiologia metziana. Christian Metz foi um teórico francês que aplicou sua influência da semiologia de Ferdinand de Saussure na análise e teorização sobre a cultura fílmica. Nicholls, por sua vez, sob influência de Metz, se dedica as especificidades e a fragilidade das delineações acerca do filme documentário. Além disso, Nickols demonstra em sua abordagem uma dívida grande com a antropologia, em específico da visual, e de forma geral dos estudos culturais.

Ao longo do livro Nichols dá ênfase a relação entre as formas da retórica e as vozes da enunciação expositiva no documentário. Segundo Fernão Pessoa Ramos – que escreveu o prefácio do livro – com a preocupação em focar a retórica e as vozes “evita, assim, a principal armadilha na qual a semiologia se debate ao abordar a narrativa documentária e desloca-se do recorte que fecha a análise na crítica da transparência do discurso” (NICHOLS, 2012, p.11).

De acordo com o Nichols, existem os modos de documentário expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático e poético, que, por sua vez correspondem, grosso modo, a diferentes momentos históricos na evolução da sub-linguagem do cinema que gradativamente passou a ser denominado como cinema documentário. O autor também indica que é de suma importância não sobrepor equivocadamente modo e forma estilística. Assim, para pensar os diferentes modos documentários, muitas vezes sobrepostos dentro de uma mesma narrativa fílmica, o autor sugere trabalhar com o conceito de “voz” atrelado as narrativas, imagens, asserções e exposições dialógicas do documentário com o mundo.

De forma geral, o livro se organiza a partir de uma série de questionamentos sobre ética, política, definições, conteúdos, formas e tipos de vídeo e filme documentário. Estas questões são tratadas ao longo do livro relacionadas à diferenciação entre este gênero do cinema e o filme denominado de ficção. Esta distinção, vale ressaltar, não é tarefa fácil, pois estes gêneros transitam entre si, exigindo uma reflexão sobre as noções de fidelidade, verdade, virtualidade e simulacros. Segundo as próprias palavras de Nichols, “(...) a fidelidade está tanto na mente do espectador quanto na relação entre câmera e o que está diante dela”. (NICHOLS, 2012, p.19). Deste modo, a própria tradição do documentário, profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade, é obrigada a lidar com a noção de representação e com a idéia de impressão de realidade como algo construído.

Ao discutir esta idéia de verdade, e conseqüentemente a prática da oratória e do convencimento, Nicholls entende que acreditar em um determinado testemunho como uma verdade sobre o mundo pode embasar nossa orientação ou ação neste mundo. Como exemplo, temos diversos documentários nazistas que foram tidos como porta vozes da verdade e que ajudaram a

embasar o antissemitismo e o holocausto após a ascensão de Hitler na Alemanha. Deste modo, como o autor indica, “os cineastas são freqüentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos.” (NICHOLS, 2012, p.20).

Tomando como base estas considerações o livro se preocupa em analisar certos problemas comuns que acometem os documentários e as soluções diferentes que podem suscitar cada caso em específico. Estas soluções se relacionam com os diversos agenciamentos possibilitados pelo caráter híbrido do cinema e do vídeo documentário. Segundo Nicholls

Há uma especificidade no vídeo e no filme documentário que gira em torno do fenômeno de sons e imagens em movimentos gravados em meios que permitem um grau notavelmente elevado de fidelidade entre a representação e aquilo a que ela se refere. As formas digitais de representação soma-se aos vários meios que satisfazem esses critérios. Alguns verão uma expansão do documentário em mídias como o CD-Roms ou websites interativos dedicados as questões históricas e organizados segundo convenções de representação documental. Vejo aí algo mais próximo da polinização cruzada do que uma expansão literal ou uma continuação direta, já que mídias correlatas intercambiam convenções e tomam emprestadas técnicas umas das outras. (NICHOLS, 2012, p.23)

Essa passagem tem grande interesse uma vez que, como sugere o autor, os meios digitais modificam nossa crença na autenticidade da imagem, onde a noção de copia e original pode estar associada simplesmente as seqüências de uns e zeros em locais diferentes, questão muito bem tratada por Jean Baudrillard através da idéia de poder assassínio de imagens versus a representação como mediação visível e inteligível do real, em seu livro *Simulacro e simulações* (Baudrillard, 1991, p.12-13). No entanto, Nichols admite que o vínculo entre imagens fotográficas, digitais e de vídeo e o que elas representam pode ser extremamente forte, mesmo que inteiramente construído, como e demonstrado ao longo dos capítulos.

Na seqüência serão analisadas as grandes questões propostas por Nichols que permitem refletir sobre as características acerca do filme e do vídeo documentário e que servem com estrutura dos capítulos do livro em questão.

PORQUE AS QUESTÕES ÉTICAS SÃO FUNDAMENTAIS PARA O CINEMA DOCUMENTÁRIO?

De acordo com Nichols todo o filme é um documentário, pois evidencia a cultura que o produziu. No entanto, segundo o autor, existem dois tipos de documentários: os documentários de satisfação de desejos, normalmente chamados de ficção e os documentários de representação social, que normalmente são denominados de não ficção.

Em ambos os casos as historias são interpretáveis através da compreensão da forma ou organização do filme onde se transmitem os significado e valores. Segundo Nichols, a crença na verdade de uma produção fílmica depende de como reagimos a esses significados e valores. Assim é possível acreditar nas verdades das ficções, assim como nas das não ficções. No entanto, o que é considerado como filme documentário costumeiramente coloca diante de nós de forma mais veemente as questões sociais atuais, problemas recorrentes e soluções possíveis. Como sugere o autor, o vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo e, além disso, acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social.

Mantendo o argumento de que a idéia de representação é fundamental para o documentário o autor indica que apesar de no documentário predominar a presença dos atores sociais, o grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário. Em outra ótica mais reflexiva, a mudança no

comportamento e personalidade também documenta como que o ato de filmar altera a realidade que pretende representar.

As partir destas considerações o autor questiona qual a responsabilidade dos cineastas pelas conseqüências de seus atos na vida daqueles que são filmados. Segundo ele, os cineastas correm os risco de explorá-las ou estereotipá-las. Tais possibilidades são tratadas de forma reflexiva em alguns documentários, como *Terra sem pão*, de Buñuel, onde a montagem e os comentários aparentemente exagerados e desconexos permitem questionar a noção de representação da realidade e de forma específica da representação objetiva de pessoas, grupos e de seus hábitos e costumes. É dentro desta complexidade que Nichols propõe pensar quais as implicações éticas que as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm tanto para aqueles que estão representando no filme como para os espectadores.

EM QUE OS DOCUMENTÁRIOS DIFEREM DOS OUTROS TIPOS DE FILME?

De acordo com o autor “a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa” (NICHOLS, 2012, p.47) Neste sentido, ocasionalmente defini-se o documentário em contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. No entanto, como o autor coloca, o documentário, este tipo de conceito vago, não é uma reprodução da realidade, mas sim uma representação do mundo em que vivemos.

O autor segue seus argumentos descrevendo as pluralidades do fazer documentário e demonstrando as diferenciações de suas técnicas, questões, formas ou estilos. Segundo Nichols “mais do que proclamar uma definição que estabeleça de uma vez por todas o que é e o que não é documentário, precisamos examinar os modelos e protótipos, os casos exemplares e as inovações, como sinais nessa imensa arena em que atua o documentário.” (NICHOLS, 2012, p.48)

A importância dos protótipos, comenta o autor, e que eles geralmente qualificam ou caracterizam pontos do documentário sem necessariamente querer universalizar a singularidades das obras do cinema ou vídeo documentário. Além disso, Nichols também propõe pensar a definição de documentário através de diferentes ângulos, mais precisamente das instituições, dos profissionais, dos próprios textos (filmes e vídeos) e do público.

Segundo ele, os documentários são aquilo que fazem as organizações e instituições que os produzem. Por isso, a importância em saber a origem do filme ou vídeo, o canal que ele é exibido e outras informações institucionais para melhor classificá-lo. Além das instituições e organizações, os cineastas, na opinião de Nichols, se impregnam de algumas suposições e expectativas sobre o que fazem. Ou seja, mesmo modificando as tradições de forma dinâmica fazem isso dialogando com referências compartilhadas por certas convenções de seu *métier*.

O teórico também defende que o *corpus* dos textos, quer dizer, os próprios filmes que formam a tradição do cinema documentário também apresentam outra maneira de definir as especificidades deste gênero. De acordo com o autor, certas normas e convenções como o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, o uso de atores sociais ou de pessoas nos seus cotidianos, a gravação de som direto e a lógica informativa ajudam a delinear este gênero. Por fim, o autor também aponta que o conjunto de espectadores e suas expectativas se relacionam com o cineasta como se este desse uma resposta poética ou retórica para o mundo.

Segundo Nichols, assim como outros gêneros, o vídeo e o cinema documentário passa por fases, períodos e movimentos e se distinguem em relação a tradição de certas regiões ou países. Nesta perspectiva o autor sugere que

Os documentaristas europeus e latino-americanos, por exemplo, favorecem formas subjetivas e abertamente retóricas, (...) ao passo que os cineastas britânicos e norte-americanos enfatizam mais

Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap - Vol.01 - N°02

as formas objetivas e observativas, no mesmo diapasão de “os dois lados de cada argumento, bem ao gosto da reportagem jornalística. (NICHOLS, 2012, p. 60)

Além disso, destaca que os modos também diferenciam os documentários de outros tipos de filmes. Dentre os modos sugeridos por Nichols, são citados e analisados no livro: o modo poético, que “ênfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal”; o modo expositivo, que “ênfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa”; o modo observativo, que “ênfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta”; o modo participativo, que “ênfatiza a interação cineasta e tema.”; o modo reflexivo, que “chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário”; e o modo performático, que “ênfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento.” (NICHOLS, 2012, p.62-63)

O QUE DÁ AOS DOCUMENTÁRIOS UMA VOZ PRÓPRIA?

O autor acredita que os documentários falam do mundo histórico por meio de imagens e sons e por isso representam questões, aspectos, características e problemas encontrados nesse mundo. (NICHOLS, 2012, p.72) Neste sentido, os documentários podem ser pensados a partir de processos discursivos realizados através de uma linguagem híbrida. Segundo Nichols “Mesmo os documentários mais calcados no discurso – aos quais nos referimos frequentemente como *Talking heads* – transmitem significados, referem-se a sintomas e expressão valores em muitos outros níveis além do que é literalmente dito.” (NICHOLS, 2012, p.73)

Para o autor, a voz do documentário se pronuncia através de uma lógica organizadora de inúmeros meios de seleção e arranjo de som e de imagem disponíveis ao criador. O autor cita extensamente algumas decisões possíveis acarretadas por esse processo de seleção e arranjo:

1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar travelling ou permanecer estacionário, e assim por diante); 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em voz-over, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou reorganizar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático) (NICHOLS, 2012, p.76)

Assim, a voz se dirige a nós demonstrando suas singularidades e o seu ponto de vista em relação a uma determinada temática através do uso planejado de formas, modos, técnicas e estilos encontrados no filme. Assim, a voz da perspectiva é encontrada de forma implícita nas entrelinhas através das escolhas estéticas e éticas do cineasta.

Outro ponto de grande importância é a ideia de que o documentário é a voz do orador. Segundo Nichols, a voz da oratória “(..) consegue abarcar razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de um determinado ponto de vista sobre uma questão controversa.” (NICHOLS, 2012, p.80)

Desta forma o autor lança mão de cinco partes da retórica que podem ser aplicadas ao documentário: a invenção, ou seja, a descoberta de indícios ou provas que sustentam uma posição ou argumento; a disposição, no sentido de ordem usual das partes de um discurso retórico, no caso específico do filme; a elocução, quer dizer, os usos de figuras linguagens e códigos gramaticais; a memória, onde o documentário é visto como fonte de memória popular e como teatro da memória; e

por fim, da pronúncia, associada à voz e ao gesto, a eloquência e ao decoro. (NICHOLS, 2012, p.80-92)

DO QUE TRATAM OS DOCUMENTÁRIOS?

Nichols aponta a importância em perceber no documentário o entrelaçamento da história do cineasta, a do filme e a do público. Além disso, ele argumenta que os conceitos e questões tratadas no cinema e vídeo documentário são invisíveis, uma vez que os conceitos fornecidos pela linguagem escrita e falada são representados visual e auditivamente de forma aparentemente imperceptível no documentário.

O autor sugere, grosso modo, que o documentário tenta nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo real em que vivemos, recorrendo, não necessariamente de forma exclusiva e primeira, a nossa sensibilidade estética, mas através da retórica e da persuasão. (NICHOLS, 2012, p.102) No mais, pode-se dizer que os documentários também tematizam conceitos e questões que precisam de metáforas para serem tratados. A construção de metáforas, através da organização de sons e imagens no documentário, serve como lances discursivos sobre valores e práticas sociais que a sociedade lida de forma tensa e inconciliável.

COMO COMEÇOU O CINEMA DOCUMENTÁRIO?

De acordo com Nichols, o cinema documentário surgiu do interesse em explorar os limites do cinema bem como descobrir novas possibilidades e formas ainda não experimentadas. Assim, o documentário começa a ser gerado através do ideal primitivo do cinema em captar o cotidiano. Posteriormente, são lançadas as bases mais delineadas para se pensar o documentário: grupo de profissionais, estrutura institucional, massa de filmes com características comuns, e público afim. Por volta do segundo quartel do século passado o documentário - com o desenvolvimento da experimentação poética, do relato narrativo de histórias e da oratória retórica - passa a ganhar um status mais autônomo com especificações que o fazia ser pensado em contraponto com o cinema ficcional.

QUE TIPOS DE DOCUMENTÁRIO EXISTEM?

Para tentar responder a essa pergunta Nichols aponta que antes de mais nada é preciso ter em mente que cada documentário tem uma voz distinta. Segundo ele, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor e as vozes compartilhadas prestam-se a uma teoria do gênero. Assim, a análise dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. Nichols defende que no vídeo e no filme documentário, podem ser identificados seis modos de representação ou subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivos, participativo, observativo, reflexivo, e performático. (NICHOLS, 2012, p.135) De acordo com ele a ordem anteriormente citada de modos ou subgêneros corresponde em grande medida à cronologia de seu surgimento. (NICHOLS, 2012, p.136)

Outros pontos importantes que o autor trata em relação aos subgêneros é que eles têm caráter híbrido; extrapolam o seu contexto de origem; e, por fim, tem grande relação com as tecnologias disponíveis. Um exemplo claro desse último ponto é a dívida que o modo observativo tem com a disponibilidade de câmeras portáteis de 16mm e gravadores magnéticos nos anos 1960. Adiante neste capítulo Nichols se dedica a explanação dos modos/subgêneros do vídeo e do cinema documentário, a saber:

Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap - Vol.01 - N°02

O modo poético, segundo ao 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. (NICHOLS, 2012, p.138-142)

O modo expositivo, segundo Nichols, organiza a fragmentação do mundo histórico através de uma estrutura mais retórica ou argumentativa. Desta forma, ele apresenta certa dependência de uma lógica informativa transmitida verbalmente, por isso, é comum neste modo a presença tradicional da voz de Deus, demonstrando conseqüentemente um papel aparentemente secundário renegado às imagens. Segundo o autor, neste modo, até mesmo a montagem é desenvolvida com base na estrutura verbal, o que permite a ele grande precisão para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. (NICHOLS, 2012, p.142-144)

Já o *modo observativo* está ligado diretamente a observação espontânea da experiência vivida. Nele, segundo Nichols, é comum a observância “de filmes sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas.” (NICHOLS, 2012, p.147) Evidencia-se neste modo certa relação com os neorealistas italianos. Além disso, o autor também sugere que neste modo ou subgênero ressalta o caráter delicado com as questões éticas; a idéia de duração real dos acontecimentos; a atenção a linguagem corporal e ao contato visual, como a entonação, o tom das vozes, as pausas e vazios; a idéia de documentação e registro histórico; bem como a presença da câmera na cena. (NICHOLS, 2012, p.146-156)

O *modo participativo*, por sua vez, apresenta grande e evidente influência da visão participativa da antropologia. O engajamento, a atuação, a encenação social, o fato do estar dentro alterar a situação, se associam a um fazer filmico preocupado com preocupações etnológicas. De acordo com Nichols, no cinema documentário participativo o cineasta pode atuar com um tipo de pesquisador ou repórter investigativo seja de forma receptiva ou reflexiva.

De acordo com o autor, no *modo reflexivo* o processo de negociação entre cineasta e espectador se torna a pedra fundamental. (NICHOLS, 2012, p.162) Nele, segundo uma perspectiva metalingüística, 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. Estes filmes, questionadores de si quanto a forma ou a política e que invocam o como poderia ser, segundo o autor “tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação” (NICHOLS, 2012, p.163-164)

Finalmente, Nichols aponta que o *modo performático* é pouco afeito a imperativos retóricos tenta evidenciar como que a consciência da materialidade possibilita o acesso a uma compreensão de certos processos funcionamento na sociedade. Nesse sentido, o aspecto pessoal da acesso ao político. O autor indica que nosso conhecimento é complexificado ao lidar com as dimensões afetivas e sensitivas, deslocando a valorização da representação realista do mundo histórico para “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”. (NICHOLS, 2012, p.17)

COMO OS DOCUMENTÁRIOS TÊM TRATADO AS QUESTÕES SOCIAIS E POLÍTICAS?

Esta outra pergunta de grande interesse para Nichols pode ser respondida se for levado em consideração os debates que os documentários travam a respeito da noção de construção da identidade nacional e de sua relação com o conceito de ideologia; da reflexão das pessoas como vítimas ou agentes de transformações sociais; e, não menos importante, da redefinição da política de identidade. Alguns filmes foram fundamentais para compreensão de determinadas questões políticas, como por exemplo, a relação da dimensão performática com a sexualidade e as questões de gênero. Sobre este tipo de questionamento Nichols esclarece:

O vídeo e o filme documentário constituem uma tradição que tem abordado exatamente esse ponto, de maneira as vezes imperfeita, as vezes eloqüente. Eles avançam em relação a todo o trabalho que foi feito antes, abordando questões, examinando situações, envolvendo os espectadores de formas as quais continuarão a instruir e agradar, comover e convencer. Sua história pertence ao futuro e aos esforços que ainda estão por vir e que ampliarão a tradição existente enquanto se esforçam para levar a cabo o mundo em que ainda temos de criar. (NICHOLS, 2012, p.209)

COMO ESCREVER BEM SOBRE DOCUMENTÁRIOS?

Por fim, Nichols questiona sobre como alcançar uma boa escrita sobre o cinema e o vídeo documentário. Na opinião dele, primeiro deve ser feita a preparação antes da escrita, assistindo o documentário um número considerável de vezes para, inclusive, ter-se a noção de conjunto da obra. Isto facilita a noção conectiva entre as partes e a reflexão sobre as formas mais perspicazes da estrutura narrativa. Além disso, o autor destaca a importância no registro e revisão das notas seletivas e de interesse durante a áudio-visão do filme. Outro ponto que o autor considera de suma importância é a decisão sobre o caráter da escrita, se será tipo resenha ou tipo crítica. Sobre este segundo tipo

é mais importante defender uma idéia, e em seguida embasá-la com referências ao que acontece no filme, do que se referir ao filme fazendo um resumo da trama e, em seguida acrescentar comentários críticos a esse resumo. O desenvolvimento de argumentos tem prioridade máxima. (NICHOLS, 2012, p.212)

Para tanto, o autor sugere que é preciso rever o filme para entender como seus argumentos e questionamentos são sustentados através de elementos fílmicos e interdiscursivos e em que medida podem se relacionar ou se contrapor com uma determinada temática ou abordagem que pode vir a sustentar a escritura sobre a obra. Por fim, comenta sobre uma densa bibliografia e filmografia relacionada à crítica cinematográfica, mais especificamente do cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos dizer que uma das principais contribuições de Bill Nichols para os estudos acerca do vídeo e cinema documentário – além das interessantes categorizações que ele propõe para estudar de forma adequada o objeto e de seu contexto de produção, publicação e apreciação e de sua distinção do cinema e vídeo de ficção – é a sua preocupação em discutir as questões éticas e políticas relacionadas a intervenção do documentário e do seu papel na sociedade com um todo e as vezes até mesmo no nosso mais recôndito cotidiano. Supostas críticas que possam revelar uma tentativa de Nichols em enquadrar a linguagem artística especificada em um modelo categórico muito formatado devem além de levar em considerações as qualidades anteriormente citadas e levar em consideração que o autor sugere pensar as categorias de modo conectivo e transversal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- METZ, Christian. **Semiologia del cinema**. Milano: Garzanti, 1980.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2007.