

Os “modos” do documentário, e seus limites

Julio Wainer¹

Resumo

Este artigo procura localizar a importância da classificação proposta por Bill Nichols para documentários, e seu impacto na comunidade universitária. Pretende dar pistas de como os “modos do documentário”, tal como propostos no livro *Introdução ao Documentário*, podem ajudar equipes universitárias de produção de documentários bem como aos professores que os orientam.

Palavras-chave: documentários; ensino; projeto; modos do documentário.

Os documentários são, no espectro da programação das TVs universitárias, uma presença constante, abrangente e volumosa. Não por menos. Se é um lugar que esse gênero merece destaque é justamente naquele canal audiovisual que se dedica a pesquisa, ao ensino e a extensão do conhecimento. Uma das tarefas das TVs universitárias é dar espaço à produção audiovisual dos estudantes, ora trazendo um tema ou abordagem nova, ora elaborando os elementos audiovisuais de forma criativa, e às vezes apenas apresentando um programa competente, sem que seja necessariamente inovador. Os estudos sobre documentários estão dentro desse espectro. No âmbito de uma universidade, importante é não somente dar condições e acompanhamento do programa audiovisual, o filme, mas fazê-lo pensar sobre essa produção. Bons filmes acontecem por diferentes motivos: talento, oportunidades, química entre os envolvidos e também uma boa orientação, naturalmente. O bom projeto audiovisual, no entanto, nos parece particularmente desafiador, pois refere-se à toda uma carreira profissional a ser construída, e não apenas ao desafio do próximo filme. Na bibliografia do documentário, um nome é obrigatório: Bill Nichols, escritor contemporâneo estadunidense.

Não foi sem certa ousadia que Nichols publicou no capítulo seis de seu livro modestamente chamado de “Introdução ao Documentário” os modos em torno dos quais os documentários se organizariam².

Até então, escritores com razoável presença pública não haviam se atrevido a tentar uma classificação do gênero documental. Não bastando a intensa transmutação ao longo das décadas, o movimento do documental é povoado por uma incorrigível atitude crítica, avessa a definições ou quaisquer iniciativas

que sequer ameacem cristalizar o que se pretende como espaço por excelência de criação, questionamento e intervenção na realidade. Ora, se esta realidade, o nosso mundo físico, torna-se cada vez mais complexo, com camadas sobre camadas de significações se revelando, algumas falsas pistas, algumas propositalmente colocadas para confundir, como poderia uma classificação dar conta de todas as tentativas de representação?

A recepção dos “modos” do documentário, tal como publicado por Bill Nichols foi recebido com natural ambivalência na Universidade. De um lado, o pensamento acadêmico mais crítico tratou com indiferença, uma certa desconfiança, e até mesmo algum mal-estar. Seria cabível uma classificação? Se sim, aquela classificação se sustentaria? Uma classificação oriunda da América do Norte, referenciada nos filmes de lá, faria sentido no Brasil? Aliás, para que um esforço nesse sentido, na contracorrente do pensamento complexo?

Em outra ponta da academia, a tentativa foi recebida com festejo. Ora, os cursos de cinema se multiplicam no Brasil (se eram em 14 os cursos realmente atuantes em 2003, em 2011 chegavam a 53 segundo o FORCINE) e necessitam de textos claros e resumidos sobre o documentário. Texto aceito, essa relativa massa de estudantes de cinema já teria “pontos” delimitados para estudar para a prova, as apostilas teriam conteúdos breves e assertivos, e os professores poderiam anotar como “certo” ou “errado” questões de avaliação, sem muito nelas se deterem. Ironias à parte, reconhece-se a facilidade que uma classificação traz, quando trazida por um autor reconhecido e respeitado como Nichols. Com efeito, se foi de fato uma simplificação, foi também fruto de uma intensa maturação, de quem antes não primava por textos de digestão rápida ou universal, e sim densos.

O recorte dos “modos”

Nichols buscava a voz dominante em cada documentário. Não a necessariamente voz over (onisciente, onipresente, a “voz de Deus”) ou qualquer indicador formal, tipo um entrevistado ou protagonista do filme, mas o ponto de vista social, a maneira como o filme nos fala e organiza o material que nos apresenta (NICHOLS, 2005). Todo o filme tem uma voz, ainda que essa nem sempre seja evidente, facilmente determinável. Nichols, enfim, tem na atitude do documentarista perante seus objetos como sendo o ponto de chegada, o diferencial que separa e agrega os tipos de documentários. Não foi algo inédito: Erik Barnouw, historiador de mídia, naquele que ainda é o mais popular livro de história do documentário, já havia nomeado os capítulos de seu livro de acordo com a natureza da ação que cineastas desempenharam frente à sociedade: profeta, explorador, repórter, pintor, defensor, corneteiro, promotor, observador, catalisador, guerrilheiro (BARNOUW, 1983). O estabelecimento de possível agrupamento dos documentários não teria a ver com o eixo temático (natureza, intervenção social, avanço científico ou algo assim) e muito menos com os recursos narrativos que usava (voz over de narrador, uso de imagens de câmera ou gráficos explicativos, etc). O documentário, essa categoria em vias de afirmação no universo cinematográfico, tanto para Barnouw como para Nichols, existia de acordo com a atitude que seu autor tem perante a realidade que investiga e/ou que quer transformar.

Os “modos”

No seu livro “Representing Reality”, publicado em 1991 nos Estados Unidos, Bill Nichols apontava quatro modos do documentário, ainda sem a convicção

¹ Mestre e doutor em Comunicação e Semiótica. Professor do Depto de Jornalismo da PUC SP; sócio-diretor da Academia internacional de Cinema, onde também é responsável pelos cursos de documentário. É o diretor da TV PUC SP. Contato: julio@tvpuccom.br
² O livro *Introdução ao Documentário* possui duas edições originais em inglês, 2001 e 2010. A edição de 2010 atualiza a filmografia, e faz menções à Internet e suas formas de entregar documentários. Os “modos” nessa edição ganham mais volume de texto e desdobram-se em dois capítulos. Inclui, ainda, um capítulo com tentativa de definição do Documentário.

de que estivesse dando conta de todo o espectro de possibilidades. Eram eles (atualizados pela nomenclatura de 2001, quando lançou “Introdução ao Documentário”):

. O modo *expositivo*. Procura explicar coisas do mundo, para uma audiência crente nos conteúdos transmitidos e confiante na acuidade do realizador (ou casa realizadora). É o modo avassaladoramente presente nos canais de TV com documentários (tipo Discovery, NatGeo, etc), cada qual com um tema bem delimitado, ampla pesquisa, fontes respeitadas. Não se deseja ambiguidades na mensagem ou seu direcionamento: almeja-se somente a profundidade com clareza.

. O modo *observativo*. Na medida que o equipamento se tornou leve/móvel, silencioso, gravado com som sincrônico, e com pouca luz na virada dos anos 1950 para os anos 1960, a vida poderia (segundo se acreditava) ser captada tal como é, com a presença mínima de uma câmera, gravador, e equipe discreta. Os autores dessa corrente, então, mostrariam o mundo “tal como é”, sem agregar comentários ou valores explícitos. A ambiguidade se instaurava na natureza da recepção: uma realidade um pouco desviante poderia ser interpretada como crítica ou defesa, dependendo dos valores e do projeto político de quem assistisse. E essa era, justamente, a qualidade do filme: transferia a responsabilidade de qualquer julgamento ou ação ao espectador e seu entorno. Um filme, para se usar um exemplo contemporâneo, sobre a vida de uma transexual, poderia ser assistido como um elogio, um esforço cidadão de se trazer à esfera pública problemas do indivíduo fora de um padrão questionável, mas podia também ser usado por conservadores como demonstração de um ser humano a ser negado, tratado como antinatural. Para que não restem dúvidas do dilema ético, troque o objeto por um indivíduo ou grupo violento, sexista, defensor da exclusão de pobres e negros, e as questões serão idênticas: quanto mais o diretor aloca valores ao filme, criticando-os ou condenando-os por exemplo, mais se distancia do valor fílmico da obra enquanto reveladora de uma realidade complexa e desviante do que se considerava, até então, normal ou aceitável.

. O modo *participativo*. Forjada no mesmo momento do observativo e com as mesmas ferramentas, apostava na direção oposta àquele. Mais do que dissolver-se na realidade tal como “uma mosca na parede”, era justamente a presença da câmera, a ação do diretor e da equipe, que fazia com que o filme acontecesse. Eduardo Coutinho,

entre nós, é uma expressão inequívoca desse caminho. O filme existe por que ele está defronte seus personagens, perguntando, interferindo, questionando e, portanto, fazendo com que eles se revelem defronte da câmera. Esse modo e o anterior são os únicos com origem datada, em função dos avanços técnicos da época.

. O modo *reflexivo*. Na medida que as ferramentas de produção (câmeras, microfone, etc) como os próprios filmes se fazem mais presentes na sociedade, passa-se a desconfiar das mensagens construídas. O modo reflexivo coloca uma lupa no ato de fazer filmes, dos equipamentos aos procedimentos, para se aproximar a uma ideia de autêntico, das condições nas quais o discurso audiovisual foi forjado. Santiago (João Moreira Salles, 2007) é um dos formidáveis exemplos de narrativas com essa aproximação. Falsos documentários, que se utilizam de procedimentos convencionais (voz over, entrevistas críveis, etc) para se chegar a algo irreal, absurdo ou de absoluto contrassenso, são outro exemplo.

No livro “Introdução ao Documentário” Nichols completou seu leque de possibilidade com dois “modos”, o mais antigo de todos e o mais contemporâneo:

. O modo *poético*. Tem suas origens no cinema mudo, quando a linha de raciocínio do “expositivo” não era possível, pela ausência de uma cognição estruturante (que veio posteriormente com a narração over). Trata-se enfim, da junção de imagens (e sons, posteriormente) de maneira poética, numa apreciação estética, sem preocupação com relações causais. Há roteiro, há uma lógica (ou: diversas lógicas) que dão sequência ao filme, mas não espere nenhuma conclusão, ou ponto de chegada. Divirta-se, você espectador! Leve do filme o que quiser, o que gostar.

. O modo *performático*. Ainda que possa ter suas origens nos primórdios do cinema, cada “modo” aflora socialmente na crise do modo anterior. Frente à complexidade de se falar das coisas; frente sobretudo à dificuldade política de se falar dos outros (veja o impasse que o chamado “lugar de fala” coloca aos autores documentais) uma resposta possível é eu falar de mim, e de minha experiência de vida direta. Estarei autorizado a usar metáforas e formulações poéticas sem receio de melindrar ninguém, pois trata-se de minha vida. Posso inclusive construir relações causais ou associações improváveis, a meu juízo. É nesse contexto que, no Brasil, surgem como resposta filmes como Elena (Petra Costa, 2012) ou toda uma filmo-

grafia que Bernardet identificou como “filmes de busca” (BERNARDET, 2005), muitos deles de filhos de perseguidos políticos da ditadura militar. Neles fala-se também de política, de sociedade, de repressão, sempre partindo-se da legitimidade que só a experiência pessoal proporciona.

Aí estaria, segundo Bill Nichols, uma possibilidade de organização dos filmes, tal como se reconhece a história do Documentário.

Dois ressalvas, no entanto, são da máxima relevância, sem as quais não se posiciona corretamente uma tentativa como essa.

UM. Ainda que, como mencionamos, um modo se desenvolve a partir dos impasses do modo imediatamente anterior (numa movimentação didaticamente descrita por Nichols), os vários modos coexistem, sem que um prevaleça como melhor forma de acesso à realidade, mais legítimo, ou algo assim. Não é. Cada modo, e todos eles, são caminhos absolutamente possíveis e contemporâneos de se fazer cinema. Cada filme (ou cada momento, como veremos adiante) são mercedores de uma estratégia pensada na sua adequação ao desafio que o diretor tem para enfrentar. É comum, por exemplo, em um ambiente de discussão contemporâneo, em plena vigência da “sociedade do espetáculo” duvidar que uma câmera venha a ser transparente, imperceptível, como reza a cartilha inicial do modo observativo. Mas pode-se desenvolver uma estratégia em que a realidade filmada seja muito intensa, e que assim a presença de uma câmera fique dissolvida naquele contexto. É o caso dos filmes sobre campanhas políticas de Robert Drew (Primárias, 1960, e Crise, 1963) ou documentários com protagonismo de estrelas de rock, de Pennebaker e irmãos Maysles (Gimme Shelter, 1970) e tantos desde então. Ora, uma câmera, quem se importa? No Brasil, o filme Doutores da Alegria (Mara Mourão, 2004) fazia os cinegrafistas entrarem nos quartos de crianças internadas simultaneamente aos clowns, mal escondidos por balões coloridos ou bichos de pelúcia na frente das câmeras. Então, a presença de um clown adentrando o quarto é tão avassaladora, que a câmera perde importância, sem pretender omitir-se. Enfim, a estratégia/modo observativo é tão válido quanto qualquer outro: denunciar o ponto de vista da enunciação (modo reflexivo), provocar o outro (modo participativo), explicar (modo explicativo), encantar com uma composição de sons e imagens (modo poético), extravasar emoções a partir de si (modo performático), e por aí vai.

2 Jean-Claude Bernardet faz um trabalho admirável no livro *Cineastas e Imagens do Povo procurando identificar a voz em cada um dos filmes que analisa* (BERNARDET, 2003).
3 Evolução técnica conseguida com, respectivamente, câmeras 16 mm com partes de plástico, câmera blimpada, gravador NAGRA, uso de ISO do filme maior.

DOIS. Exemplos dados por Nichols, bem como alguns filmes/autores que citamos são exemplos “puros” de uma corrente cinematográfica. Mas um filme não precisa seguir uma cartilha, qualquer uma que seja. Filmes tem lógicas próprias. Aqueles autores tinham suas razões, e foram coerentes com seus impulsos de ruptura da tradição documental de então, com os quais aliás se consagraram enquanto fundadores de uma nova atitude. Mas a lógica organizadora de um filme resolve problemas localizados, e ninguém espera, e muito menos exige, que os cineastas tenham uma atitude única perante um objeto a ser filmado. O espectador está exposto à fruição do filme, que se insere num universo rico e complexo, com momentos reveladores de emoções e verdades (esta, no plural, sempre!) a cada esquina do filme, articulados numa lógica organizativa que raramente se estabelece antes das filmagens. Ao desafiarmos os alunos com um tema gerador, como foi a Praça Roosevelt (centro de São Paulo) um dos grupos da turma de documentário da Academia Internacional de Cinema férias 2018 optou por fazer um audiovisual sobre a vida na Praça ao longo do fim-de-semana de filmagens. Ora, trata-se de uma atitude, de uma maneira geral, observativa: em posição de recuo (na feliz nomenclatura de Fernão RAMOS, 2008) a presença da equipe flagraria, no final de semana, momentos reveladores e emocionantes das diversas “tribos” que povoam a praça, em vários horários. Mas, de repente, a equipe interage de maneira intensa fazendo perguntas, ou propondo desafios. Ora, uma inflexão participativa! Adiante, quem sabe, um aluno ou aluna se sintam implicado na realidade LGBT e deseje se colocar, perante a câmera, como sujeito social, testemunha de uma época e de sua luta, numa atitude claramente performativa. Em certo momento um personagem tem uma reação exaltada para a câmera. Em que medida foi algo espontâneo ou apenas uma performance para se “ganhar espaço” no filme? Talvez uma câmera apontada para a equipe (reflexivo) dê pistas para o esclarecimento dessa sensação incômoda. Como se vê, duas ou mais estratégias podem estar presentes em um mesmo audiovisual sem causar incômodo ou questionamentos: foram respostas a circunstâncias, ou “problemas”, colocados durante a filmagem. É óbvio que, se por um lado, a variação da abordagem não é um problema em si, tampouco é a solução para qualquer impasse. Cada solução localizada precisa ser minimamente articulada no conjunto do filme,

para ser reconhecida e aceita sem estranheza pelo espectador. Por exemplo, um entrevistador cuja voz se ouve uma única vez no final do filme pode parecer descontextualizado, uma espécie de elemento invasor da narrativa já estabelecida. Mas se essa mesma pessoa tiver sido “apresentada”, de alguma maneira, próximo à parte inicial do filme, ela será aceita e digerida no seu retorno a tela. Pelo sim e pelo não, que tal a equipe incluir algumas tomadas de si, chegando na praça, conversando com os personagens... ou até mesmo “gastar o que lhes resta de fita” numa mesa de bar discutindo os impasses da representação da realidade?

Nesse contexto, em que nenhum modo é mais legítimo do que outro e, ainda, na multiplicidade de soluções dentro de uma mesma narrativa, os modos do documentário de Bill Nichols não devem ser tomados como uma ferramenta de criação. Não é produtivo anunciar uma conduta rígida, e tampouco é algo que agregue valor ao projeto. Dizer que “vai realizar um filme tipo explicativo” (ou qualquer outro modo) é reduzi-lo ao pior de sua previsibilidade, pressupondo que a realidade vai se comportar exatamente como o (estreador) diretor deseja. Relega as surpresas ao território do indesejável, ora renunciando às fantásticas oportunidades que a carne do mundo nos oferece (outra feliz terminologia usada por RAMOS, 2008), ora forçando os caminhos (múltiplos por natureza) na única direção prevista pelo projeto do filme. Significa renunciar à riqueza do mundo e à complexidade das questões de representação. É também atrair para si críticas antecipadas, os “problemas” que cada modo de representação necessariamente incorre.

Os modos de representação até agora equacionados por Bill Nichols podem ser uma excelente ferramenta analítica, mas será pobre e perigoso se utilizado previamente como ferramenta criativa. A compreensão dos eventos do real, que virá do intenso mergulho com que os autores se oferecem a ele, continua sendo a melhor atitude dos produtores audiovisuais em mostrar um ou mais personagens, lugares, eventos ou temas com a riqueza e complexidade que a vida nos brindou.

A compreensão dos “modos” propostos por Nichols, enfim, permite que incluamos o gênero documental com mais qualidade na programação universitária e, talvez, nos provoque a pensar “tipos” de produção universitária de acordo com marcas da autoria, relação com o objeto de estudo e suposições no âmbito da recepção.

BIBLIOGRAFIA

BARNOUW, Eric. **Documentary The History of the Non Fiction Film** New York: Oxford University Press, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora. (Orgs.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FORCINE – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, **Mapa dos Cursos de Cinema no Brasil**, de Bernardo Santos, Aída Marques e Luciana Rodrigues disponível em <http://forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2012/05/FORCINE-final322.pdf> acessado em 7/6/2018

NICHOLS, Bill **Representing reality**. Bloomington e Indianapolis: University of Indiana Press, 1991.

NICHOLS, Bill **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.

NICHOLS, Bill “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema Vol II**. São Paulo: Senac, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.