



Cinema Documentário e Filme de Ficção: Convergências e Rupturas¹

Cristiana Soares de Souza²
Gildésio Bomfim de Oliveira³
Faculdade Araguaia Goiânia-Go

RESUMO

O objetivo deste trabalho é discutir a concepção do cinema documentário, enquanto processo de construção fílmica, a partir de ideias sobre os gêneros do audiovisual. Nesse sentido, coloca-se o filme documentário em relação com o cinema ficcional, na tentativa de compreender os processos de criação, identificando as convergências e rupturas entre essas formas de expressão das imagens. O trabalho tem como método uma pesquisa bibliográfica, a partir das ideias de Bill Nichols (2005) e Silvio Da - Rin (2006), que nos ajudam a formular o conceito de documentário e a identificar os estilos do cinema direto e cinema verdade como principais modos dessa produção audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; documentário; ficção, comunicação.

Introdução

Esse trabalho é fruto da necessidade de compreensão a respeito de um dos principais gêneros das representações visuais por meio do cinema e do vídeo. Compreender o processo de construção e elaboração dos filmes, a partir da concepção teórica, é o primeiro passo para realizá-los. O trabalho surgiu a partir das primeiras conversas com o professor orientador e co-autor deste trabalho. Quando o procurei para que me orientasse na produção de um vídeo documentário, ele sugeriu algumas leituras e pediu que eu refletisse sobre os conceitos, antes de começar o trabalho prático. Então, espero que as discussões aqui empreendidas sejam o ponto de partida para a produção de um documentário. Essas discussões passam pelas aproximações ou distanciamentos entre o cinema documentário e o filme de ficção; história das representações imagéticas e sobre as principais correntes, ou estilos do cinema documentário.

1.1. História das representações audiovisuais

O cinema compreende um longo processo em relação à questão da projeção da imagem. Existem indícios históricos e arqueológicos que comprovam a tentativa do homem de registrar os acontecimentos através das representações imagéticas. O desenho e a pintura foram as primeiras formas de representação de aspectos dinâmicos

¹ Trabalho apresentado no Intercom Júnior, IJ 04- Comunicação Audiovisual, do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

² Estudante de graduação 3º. semestre do curso de Jornalismo da Faculdade Araguaia, Goiânia, E-mail: chrisjor@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do curso de Jornalismo da Faculdade Araguaia, Goiânia, E-mail: gilxbonfim@yahoo.com.br



da vida e da natureza, logo as narrativas começaram a ser produzidas através das figuras. Este processo é considerado um dos precursores da fotografia, do cinema, da tv/vídeo e das imagens informáticas. O homem na busca instigante do registro das imagens passou por novas experiências, "Processo que tem origens remotas na Antiguidade passa pela câmara escura e ganha maior impulso, a partir do século XVII, com o uso da lanterna mágica e a proliferação de pesquisas ópticas visando o registro da reprodução do movimento" (DA-RIN, 2006, p. 22). Em todos os processos, no entanto, o registro da imagem se dá a partir de um suporte técnico, um dispositivo - máquina, capaz de capturar, inscrever, registrar, visualizar e reproduzir o objeto. Embora a construção das imagens exija um aparelho, o olhar do realizador é o que manipula a máquina "a técnica e estética nelas se imbricam, dando lugar a ambigüidades e confusões deliberadamente cultivadas" (DUBOIS, 2004, p.33). Esses sistemas técnicos de produção de imagens, conforme Dubois (2004), pressupunham a existência de um Real em si e para si, que cabia às máquinas de imagens reproduzir. Em virtude disso, o vídeo documentário evoca para si, a representação da realidade.

Conforme Da-Rin (*Idem*), o princípio da Câmara escura surge na pintura com Leonardo da Vinci, no séc. XV. Neste processo, uma caixa fechada com um pequeno orifício coberto por uma lente onde penetravam e cruzavam os raios refletidos pelos objetos exteriores capturava as imagem. A lanterna mágica foi criada na metade do séc. XVII e o invento baseia-se ao contrário do processo da câmara escura. É constituída de uma caixa cilíndrica iluminada por uma vela que projeta as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro. Ambos os inventos constituem fundamentos da ciência óptica, que faz possível a realidade cinematográfica.

Na tentativa de captar e reproduzir a imagem em movimento são construídos vários aparelhos com base na descoberta do inglês Peter Mark Roger, em 1826 que percebe o fenômeno da persistência retiniana que é a fração de segundo em que a imagem permanece na retina. A fotografia é descoberta simultaneamente por Louis – Jacques Daguerre e Joseph Nicéphore Niepce, a partir daí as pesquisas de captação e análise do movimento representam um grande avanço na direção do cinematógrafo.

A partir de então, nomes como Thomas Edison e dos irmãos Louis e Auguste Lumière se destacam por terem contribuído com importantes bases tecnológicas para o que viria a ser a indústria cinematográfica. O norte-americano Thomas Alva Edison inventa o filme perfurado. O filme era projetado no interior do Cinetoscópio (imagem

abaixo) uma ferramenta que permitiu que o observador visualizasse através de um buraco a imagem em movimento.

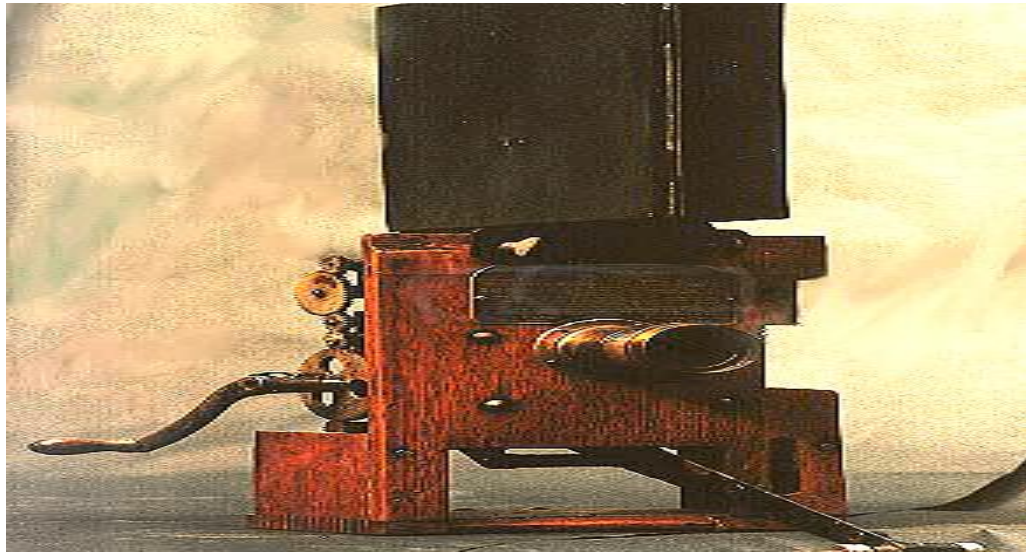


Fig.1: Imagem do Cinetoscópio.Fonte: Internet.

Os irmãos Lumière filhos de um fotógrafo e proprietário de indústria de filmes realizaram uma série de estudos sobre os processos fotográficos até idealizarem o cinematógrafo em 1885. O aparelho parecido com uma filmadora era movido à manivela e utilizava negativos perfurados, substituindo a ação de várias máquinas fotográficas para registrar o movimento. A partir de então foi possível realizar a projeção de imagens para o público e o nome do aparelho passou a identificar em todas as línguas, a nova arte (ciné, cinema). Em abril de 1894 uma nova participação de Edison, que lançou o quinetoscópio, aparelho baseado em princípios similares ao de uma máquina à moeda com visor individual para exibição de filmes.

Nichols (2005), explica que quase todos os filmes produzidos para o quinetoscópio encomendados por Edison e seu auxiliar e fotógrafo William Dickson, foram filmados no Black Maria, um estúdio fechado e isolado de interferências externas. As filmagens consistiam em uma única tomada com atores diante de fundos negros, longe da câmera que ainda era grande e pesada. Os temas representavam alguma forma de diversão comercial popular como lutas, danças, curiosidades animais e encenações inspiradas em peças de teatro popular. Os espectadores podiam ver as imagens centralizadas e frontalmente dirigidas.

Já Louis Lumière buscou um método bem distinto segundo Da-Rin (2006). Ele aponta que ao realizar seus primeiros filmes, Lumière buscava o registro de pessoas



com gestos simples, em situações familiares e em ambientes naturais. Com o seu cinematógrafo, uma câmera mais leve o que lhe possibilitou criar uma imagem mais descentrada, difícil de ser apreendida em sua totalidade e imediatismo: “Suas “vistas” resultaram muito mais cativantes que as encenações artificiais diante do fundo preto de um estúdio, ao reproduzirem as aparências do cotidiano com surpreendente realismo e uma espécie de magia do ar livre” (DA-RIN,2006, p. 26).

De acordo com Da-Rin (2006), todos os filmes exibidos nas primeiras demonstrações do cinematógrafo fizeram sucesso imediato e se notabilizaram pela elevada qualidade formal e artística e de certa maneira revelaram uma unidade estilística, pressupondo um comportamento definido diante do objeto: “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante da realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação” (*IBIDEM*)

Para Nichols (2005), os filmes de Louis Lumière produzidos no fim do séc. XIX, como Saída dos Trabalhadores das fábricas Lumière e O regador regado, parecem estar a apenas um pequeno passo do documentário, propriamente dito, apesar dos filmes terem sido feitos apenas com um plano e com pouca duração. Aqui, Nichols (idem), levanta a questão: que relação o documentário tem com outras formas de cinema? Como na verdade ele encontrou sua voz? Nesse sentido, o cinema documentário é colocado em relação com o filme de ficção, tido como resultado de uma encenação e dramatização, amparado por verossimilhança, ou uma aproximação da realidade. Neste aspecto, o cinema documentário parece se opor ao jogo da ficção:

Os filmes de ficção geralmente dão à impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho do mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo (NICHOLS, 2005, p.117).

Para fomentar a discussão, o cineasta francês Jean Louc Godard apresenta um outro ponto de vista para este paradigma. Godard (2006) não coloca o documentário oponente à ficção e de certa forma contraria as ideias de Nichols (2005) “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem a ficção.(...) E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho (GODARD, *apud*, DA-RIN, 2006, p.17).



Em meio a tantas tentativas em conceituar o documentário e pontuar suas características percebemos o quanto é problemática a questão. O documentário, no entanto, recobre uma enorme diversidade de filmes, representantes dos mais diversos métodos, estilos e técnicas. Para Eduardo Coutinho⁴, o documentário é o gênero cinematográfico que permite o encontro do cineasta com o mundo, socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe oferece um poder e esta situação ele a compara com um jogo fascinante.

Poderíamos apresentar uma outra saída ao remeter o problema para a subjetividade do espectador, conforme Da-Rin (2006, p. 17): “o que faz um filme documentário é o modo como nós o vemos; e a história do documentário tem sido a sucessão de estratégias através das quais os cineastas têm tentado fazer os espectadores verem os filmes deste modo”. Parece ser uma boa resposta, mas como o próprio Da-Rin (2006) pontua ela é insatisfatória. Neste caso podemos então comparar o que ele chama de “estratégias”, ou seja, conhecer os modos que os cineastas utilizam para representar o documentário e concordar com Nichols (2005) que evita analisar o documentário dentro de uma perspectiva totalizante.

De acordo com Nichols (2005), estudiosos acreditam que a combinação de duas histórias forma a base do desenvolvimento do documentário, uma sobre a imagem e outra sobre o cineasta. A primeira é a capacidade e precisão incomum das imagens cinematográficas e das fotografias exibirem uma cópia física daquilo que são capazes de registrar. E a segunda é a compulsão gerada nos pioneiros do cinema pela exploração dessa capacidade e busca pelo registro do real.

Com essas histórias chegamos aos primeiros nomes e obras relacionadas ao cinema documentário. O explorador norte-americano Robert Flaherty leva às telas a vida dos inuits em *Nanook, o esquimó* (1922) que ficou conhecido como o protótipo de um novo gênero segundo Da-Rin (2006).

⁴ Cineasta brasileiro, diretor de documentários como *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Edifício Master* (2002), morto este ano, no Rio de Janeiro.



Fig.2: Imagem de “Nanook, o esquimó”. Fonte: Internet.

O filme se diferenciava de outras narrativas sobre viagem de sua época. Ele não era centrado na figura do viajante-explorador, mas articulava-se em torno da vida de uma comunidade e o cineasta era elidido como o narrador nos filmes de ficção cinematográfica. Os filmes de viagem da época estavam filiados ao modelo de observação da realidade de Lumière e o resultado era uma abordagem meramente descritiva da natureza.. Da-Rin (2006) explica que em Nanook o filme inovava ao colocar os fatos que testemunhava em uma perspectiva dramática, construía um personagem que era Nanook e sua família e era estabelecido um antagonista em um meio oponente, o deserto gelado do Norte.

Nichols (2005) destaca além de Robert Flaherty o nome de John Grierson que estabeleceu uma base institucional para o que no final da década de 1920 ficou conhecido como cinema documentário. A habilidade comercial de John Grierson impulsionou o patrocínio do governo para a produção de documentários na Inglaterra nos anos 30.

Na União Soviética Dziga Vertov trabalhava da mesma forma em toda a década de 1920 e nos Estados Unidos Pare Lorentz em meados da década seguinte:

Na verdade, Vertov promovera o documentário bem antes de Grierson, mas permaneceu mais como um não conformista, no interior da nascente indústria cinematográfica soviética; não reuniu em torno de si um grupo de cineastas de mesma opinião nem conseguiu nada parecido com a base institucional sólida que Grierson estabeleceu. John Grierson tornou-se o principal inspirador dos movimentos



britânico e, mais tarde, canadense, no campo do documentário. (NICHOLS, 2005, p.119).

Ainda conforme escreve Nichols (2005) o surgimento de uma base institucional e a união do poder incomum do filme para documentar fenômenos preexistentes correspondem à definição de quatro vias para o documentário: a das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público. Do ponto de vista da estrutura institucional “os documentários são aquilo que fazem as organizações ou instituições que o produzem” (p.49). Por exemplo, a Discovery Channel⁵ que chama um programa de documentário, então nesse caso segundo Nichols (2005), os filmes já chegam rotulados como documentário e apesar da circularidade, essa definição já funciona como primeiro sinal de que determinada produção pode ser considerada documentário.

A via dos profissionais acontece quando documentaristas se reúnem em festivais de cinema especializados em documentário e compartilham problemas diferentes, mas comuns na profissão, como estabelecer relações eticamente válidas com determinado tema até conquistar um público específico, por exemplo. Outra via é a do corpus do texto, seria considerar o documentário como um gênero a exemplo do faroeste ou ficção científica:

Para pertencer ao gênero um filme tem de exibir características comuns aos filmes já classificados como documentários ou faroestes, por exemplo. Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão entre as normas e convenções comuns muitos documentários. (NICHOLS, 2005, p. 54).

E a última via e forma de considerar o documentário é em relação ao público. Nichols (2005) esclarece que a sensação de um filme ser documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou até na estrutura do filme. Ele explica em um nível mais fundamental, que trazemos a suposição que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos mesmo sabendo que estes sons ou imagens podem ser produzidos digitalmente e alcançarem os mesmos efeitos de realismo. Ocorre que quando supomos que imagem e som têm uma relação indexadora

⁵ Canal de TV por assinatura



com sua fonte, essa suposição tem mais influência num filme que é considerado documentário do que no de ficção, mesmo sabendo que a divisão entre estes campos ainda seja vaga ou imprecisa.

Além das quatro vias de considerar o documentário existem seis modos de fazer cinema que também distinguem o documentário de outros tipos de filme, segundo Nichols (2005):

- a) modo poético: afeito às criações e experimentações;
- b) modo expositivo: ênfase no comentário verbal e lógica argumentativa;
- c) modo observativo: foco no cotidiano das pessoas, conforme são observadas por uma câmera discreta;
- d) modo participativo: ênfase na interação do cineasta ao tema;
- e) modo reflexivo: aguça a consciência do espectador a partir da construção da realidade feita pelo filme;
- f) modo performático: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento.

De acordo com o que escreve Nichols (2005) é preciso conhecer também a retórica para se entender o documentário. A retórica é indispensável nas situações onde não existe acordo generalizado e como o documentário é um meio que oferece muitos debates e contestações passa a ser importante trabalhar com essa questão. Os documentários na maioria das vezes estão ligados e se identificam a três divisões clássicas da retórica.

A primeira categoria retórica esta relacionada ao campo legislativo ou deliberativo. As questões voltadas para a deliberação sobre o futuro e propõe opções a respeito do que fazer em relação a assuntos de política social como guerra, aborto, reprodução artificial entre outros.

Outro campo abrangido pela retórica é o judicial ou histórico que possibilita avaliar, realizar uma acusação ou uma defesa, uma critica ou justificativa em ações prévias. Ao contrário do campo deliberativo, o judicial olha para o passado e trata questões sobre o fato e a interpretação, em que a culpa e a inocência também fazer parte da análise em relação à lei. O orador deseja que justiça seja feita em questões coletivas de moralidade e tradição, valor e crença ai uma característica em comum entre os dois campos.

E o terceiro campo chamado de Cerimonial ou panegírico é um espaço para elogiar ou censurar os outros, estabelecer atitudes em relação às pessoas e suas



realizações. Essa retórica complementa a deliberativa e a judicial. Desta vez o orador fixa o olhar frequentemente para o presente e recorre ao passado para comprovar méritos ou deméritos. Esta retórica também poderia ser chamada de biográfica, ensaística ou poética, procura apresentar pessoas, lugares e coisas em tonalidades agradáveis e desagradáveis:

O documentário, como seqüência organizada de sons e imagens, constrói metáforas que atribuem, inferem, confirmam ou contestam valores que cercam as práticas sociais sobre as quais nós, como sociedade, continuamos divididos. Usam a retórica deliberativa, judicial e panegírica, entre outras estratégias, para persuadir-nos de sua orientação, de seu julgamento ou de um argumento em particular (NICHOLS, 2005, p. 107).

Num espaço de debates e contestação social onde as coisas mudam a todo instante o que Nichols (2005) chama de arena é de extrema importância saber utilizar as técnicas da retórica para competir pelo apoio e pela crença das pessoas em determinada causa ou sistema de valores.

1.2. Cinema direto e cinema verdade: hibridações e divergências

Para uma melhor compreensão do documentário enquanto gênero cinematográfico é preciso entender o processo de criação a partir de duas categorias, ou dois estilos que ora se distanciam e ora se complementam: o Cinema Verdade e o Cinema Direto. Estes dois estilos são formas de pensar a produção do cinema documentário, que ainda detém um rótulo de cinema de não-ficção.

Cada vertente do cinema foi influenciada pelas inovações tecnológicas em relação ao aparato fílmico, por documentaristas precursores e suas contribuições para o cinema documental além do eterno debate que envolve a dicotomia entre a ficção e o mundo real. Da-Rin (2006) destaca que o advento do jornalismo que serviu como estímulo para a criação de novos equipamentos de filmagem contribuiu sobremaneira para a elaboração dos formatos de cinema direto e cinema verdade:

O telejornalismo estimulou a pesquisa de outro tipo de equipamento: câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis a condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos portáteis e síncronicos e acessórios que pudessem ser manipulados por equipes menos numerosas e mais ágeis (p.102).

Os dois estilos são inaugurados em 1960 com os filmes Primary (EUA), de Robert Drew e Crônica de um Verão, de Jean Rouch e Edgar Morin. No contexto

histórico mundial os anos 60 foram marcados por diversos movimentos como o hippie, a Guerra contra o Vietnã e a Guerra Fria, a questão do feminismo. Enfim estas temáticas faziam parte do cenário para as formas de concepção do cine-documentário.

Uma diferença básica que precisa ser destacada entre os estilos é que o cinema direto propõe a não intervenção no momento das filmagens. Este estilo busca uma reprodução direta da realidade. Não aparecem os equipamentos, nem o diretor. Já o cinema verdade é baseado na intervenção do cineasta e na interatividade dele com a situação e com as pessoas que pretende retratar. Nesta vertente são utilizadas as conversas entre os diretores e os personagens como acontece, por exemplo, em *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, citado anteriormente (imagem abaixo).



Fig.4: cena do filme *Cabra Marcado para Morrer*. Imagem de Internet.

O cinema direto e o cinema verdade se inserem na história do cinema e do documentário a partir dos anos 60, mas têm relações com experimentos e descobertas anteriores. Essas modalidades representam rupturas ou inovações, e suas características estão presentes nas obras clássicas do cinema mundial através dos documentários de John Grierson e nos filmes de Robert Flaherty e Dziga Vertov.

As práticas do documentário clássico de John Grierson, fundador da escola documentarista inglesa atribuiu algumas características ao gênero como a narração pela



voz em *off*⁶ despersonalizada e a fusão de músicas e ruídos. Essas práticas na maioria das vezes são contrárias às do cinema verdade e direto principalmente na questão do uso da voz em *off* com o advento do som direto do entrevistado ou do ambiente.

Existem práticas como as de Robert Flaherty na produção de *Nanook*, o esquimó que foram herdadas de concepções tanto do cinema direto quanto do cinema verdade e cada um, com forma e estilo próprios. Ou seja, apesar de cada modelo ter sua especificidade é possível encontrá-los numa mesma produção. Outros autores como Eric Barnouw percebem a distinção entre as duas tendências:

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador (BARNOUW, *apud*, DA-RIN, 2006, p.150).

O cinema olho de Vertov tinha a mesma proposta do cinema direto, a mínima intervenção possível na hora do registro das imagens e isso ficou mais fácil na medida em que os equipamentos ficaram menores. A evolução técnica tornou possível também a mudança estética. Apesar dos pontos em comum encontrados em cada vertente, os grupos soviético e norte-americano propuseram diferenças básicas quanto aos seus interesses no formato cinematográfico. Enquanto os norte-americanos tentavam buscar para o seu produto final a sensação de originalidade evocada pela imagem, o soviético Vertov trabalha na busca de novos sentidos para o material bruto através da montagem que para ele é um processo muito importante na construção do documentário.

Tanto a concepção do cinema verdade quanto a do cinema direto nos leva a questionar o conceito de verdade. Conforme Foucault (2002), os discursos veiculados pela mídia, por exemplo, têm legitimidade quando governantes, médicos, professores, economistas, e outros especialistas falam sobre determinado assunto pertinente à especialidade de cada um:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (p.9).

⁶ Um narrador não visualizado conduz o relato.



Neste caso, o discurso recobre a verdade, prevalecendo o indivíduo que tem o poder e conseqüentemente o saber. Embasado nessa concepção, o documentário, é tido como a voz da verdade, principalmente pela expressão de quem conduz a narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das relações entre o documentário e o filme de ficção podemos entender o dispositivo audiovisual como importante instrumento de construção das imagens. Mais do que criar imagens, o dispositivo do documentário elabora pensamentos, ideias, narrativas e proporciona visibilidade a assuntos, pessoas, fatos que normalmente não apareciam em outras mídias, representando questões e problemas encontrados no mundo histórico. Ainda que a fronteira que separa o documentário da ficção seja muito curta, como vimos anteriormente, trata-se de compreender essas representações como resultados do processo criativo, com o uso de determinada técnica, o que conforme Dubois (2004), é, "antes de mais nada, uma arte do fazer humano" (p.33).

REFERÊNCIAS

DA-RIN, S. **Espelho Partido**: Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Nayfi, 2004.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução Laura de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema**, Volume II: Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005, p.47-67.

_____. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.