

O Filme Documentário (1922-1960): Artifício, Registro e (Re)Produção da Realidade

Marcos Aurélio Felipe*

Resumo: O artigo consiste numa análise da primeira fase da História do Cinema Documental (1922-1960), quando sua ontologia é estabelecida e, ao mesmo tempo, é colocada em crise. Partindo da noção de artifício, (re)produção e registro do mundo histórico, investigamos filmes de diretores emblemáticos (Flaherty, Vertov, Grierson, Rouch e Drew). Concluimos que a identidade pública do documentário só existe em sentido lato e aparente, desvelada por obras fundadoras que oscilam entre o documento e o artifício, o registro e a encenação.

Palavras-chave: história do documentário; artifício, registro e realidade; (re)produção do mundo histórico.

Resumen: El artículo consiste en un análisis de la primera fase de la Historia del Cine Documental (1922-1960), cuando su ontología es establecida y, al mismo tiempo, se pone en crisis. A partir de la noción de artificio, (re) producción y registro del mundo histórico, investigamos películas de directores emblemáticos (Flaherty, Vertov, Grierson, Rouch y Drew). Concluimos que la identidad pública del documental sólo existe en sentido lato y aparente, desvelada por obras fundadoras que oscilan entre el documento y el artificio, el registro y la puesta en escena.

Palabras clave: historia del documental; artificio, registro y realidad; (re) producción del mundo histórico.

Abstract: The article consists of an analysis of the first phase of the History of Documentary Cinema (1922-1960), when its ontology is established and, at the same time, is put in crisis. Starting from the notion of artifice, (re) production and recording of the historical world, we investigate films of emblematic directors (Flaherty, Vertov, Grierson, Rouch and Drew). We conclude that the public identity of the documentary exists only in a broad and apparent sense, unveiled by founding works that oscillate between document and artifice, recording and staging.

Keywords: history of documentary; artifice, record and reality; (re) production of the historical world.

Résumé: L'article consiste en une analyse de la première phase de l'histoire du cinéma documentaire (1922-1960), lorsque son ontologie est établie et, en même temps, mise en crise. Partant de la notion d'artifice, de (re)production et d'enregistrement du monde historique, nous étudions des films de réalisateurs emblématiques (Flaherty, Vertov, Grierson, Rouch et Drew). Nous concluons que l'identité publique du docu-

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Centro de Educação – CE, Departamento de Práticas Educacionais e Currículo – DPEC. 59078-970, Natal, Brasil. E-mail: aurelio.felipe@uol.com.br

Submissão do artigo: 26 de outubro de 2017. Notificação de aceitação: 30 de janeiro de 2018.

mentaire n'existe que dans un sens large et apparent, dévoilé par des œuvres fondatrices qui oscillent entre le document et l'artifice, l'enregistrement et la mise en scène.
Mots-clés : histoire du documentaire ; artifice ; record et réalité ; (re)production du monde historique.

“O conhecimento da realidade [...] é minha maneira de tornar o mundo um lugar melhor.”

Albert Maysles¹

“Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma 'imagem' é antes de mais nada algo que se assemelha a outra coisa”.

Martine Joly²

“O cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução”.

Alain Badiou³

Introdução

Em 28 de dezembro de 1895, quando os Irmãos Lumière, Louis e Auguste, posicionaram a câmera diante de uma locomotiva a vapor que se aproximava da estação, das lentes da câmera e da superfície da imagem, o que se revelava não era apenas o registro em si com consequências históricas. Mas o que, na câmera, nos movimentos no campo da imagem, angulação e temporalidade do quadro, dava-se a ver por meio do artifício – o *fazer documental em processo*. Ao olharmos para *A Chegada do Trem a Estação de Ciotat* (1895), com a locomotiva se aproximando da superfície do quadro, a profundidade de campo fissurando o espaço bidimensional da imagem e o trem ocupando toda tela ao passar para o fora de campo pela borda lateral esquerda, ao promover o “transbordamento do enquadramento” e “centralização inversa” (não mais é o olho que se movimenta em direção a um ponto de fuga), ganha relevo os “efeitos de realidade” em seus aspectos quantitativos (a profusão de detalhes) e qualitativos (o atmosférico a tomar toda a imagem).⁴ Mas sobressai-se, sobretudo, o modo de produção da realidade no/pelo filme que, não é só um “reflexo”, mas uma instância propulsora do mundo histórico.

Paralela à grande máquina, o que move-se dentro do quadro são (mais que indivíduos) espécies de aparições *fin de siècle* que o registro lumière legou ao presente: um homem correndo, dois outros sujeitos caminhando na plataforma

1. Labaki (2015: 128).

2. Joly (1996: 38).

3. Badiou (2015: 36).

4. Aumont (2004: 33).

e, entre ambos, uma menininha que passa a mão nos olhinhos – as primeiras personagens do cinema. Assim, com um dos primeiros filmes da História do Cinema, uma janela se abria para o mundo, com o tempo necessário para que a realidade deixasse de ser imóvel (ou apenas um instante preso na fotografia). Feito todo em plano fixo, observa-se que inexistem os inúmeros movimentos de câmera, panorâmicas ou travellings, assim como as diversas modalidades de angulações e efeitos óticos, talvez em uma demonstração de que, à semelhança da fotografia, mesmo estático, o cinema se tornava também um registro do mundo histórico, preenchendo o quadro de realidade e, também, de artifícios, a partir de operações fílmicas, sensoriais e histórico-culturais. Se a fabricação da imagem (dos espaços e dos tempos vários que permeiam o mundo histórico) é o que nos aproxima do documentário, o que se constitui como campo de investigação é o *fazer documental*, com seus registros e artifícios de reprodução e produção da realidade.

Aparentemente, nosso foco perpassará uma dupla contradição, pois, ainda que o cinema esteja vinculado a simulacros, suas configurações, antes de tudo, ligam-se à *noção fundamental do registro*, que incide até mesmo sobre a ficção, pois, na esteira do pensamento de Jean-Louis Leutat (1995), depreende-se que *a própria diegese é documentalizada*. Por outro lado, aquilo que, ontologicamente, define o documentário já foi transgredido desde a sua fundação, com *Nannok, O Esquimó* (Nanook of the North – 1922), de Robert Flaherty, quando intercalou os campos do real e do fílmico em um só corpo narrativo indefinido.⁵ Entretanto, não será o registro em si o que nos prenderá aos seus planos, segmentos e dispositivos, mas a questão mesmo do artifício. Nesse sentido, se o testemunho histórico sempre foi objeto do nosso interesse, pensar as possibilidades do artifício intervindo em cada realidade nos permitirá adentrar aquilo que só existe dentro e/ou a partir da câmera. Focaremos, portanto, no *filme documentário*, especialmente no artifício interferindo no registro da realidade, o que se observa na obra de documentaristas centrais da História do Cinema Documental, ao contrário da ficção que chamou para si uma certa “autonomia narrativa”⁶ que inexistente.

Para compreendermos melhor essas questões, basicamente, caminharemos com instâncias conceituais que nos permitirão olhar melhor para os documentários que constituem o nosso *corpus*: (re)produção da realidade, artifício e registro do mundo histórico. Para isso, selecionamos filmes de cinco diretores que balizaram o que entendemos como primeira grande fase da História do

5. Ramos (2005: 160): “Encenação e cenário [...] compõem, em seu núcleo, a tradição documentária”.

6. Xavier (1995: 8): “Um mundo ficcional dotado de aparente autonomia e coerência própria, minimizando a presença de uma figura externa mediadora – a do narrador.

Documentário (1922-1960). A partir de dois exemplares das suas filmografias, nossa análise terá como recorte o período da fundação e consolidação dos *modos clássicos* e dos *modos transgressores* do cinema documental. Utilizaremos, assim, a análise fílmica como procedimento de prospecção dos documentários em estudo, no sentido que postula Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété (1994), adotando os processos de descrição (decomposição) paralelos ao de interpretação (análise) em busca dos eixos, das dimensões e das redes sensoriais, histórico-culturais e de significações – tendo, em perspectiva, os elementos fílmicos, audiovisuais, visuais e sonoros que integram a imagem de cinema.⁷ Entre processos de construção do mundo histórico, operações que reproduzem e produzem diante da câmera outra realidade e partindo de filmes clássicos que fundaram e redefiniram o gênero, é como se buscássemos respostas para uma pergunta que se coloca sempre como questão.

Afinal, o que é o documentário?⁸

(Re)invenções das formas fundadoras

Nanook, O Esquimó instaurou a linguagem do cinema documental e se tornou um marco na própria História do Cinema. É um filme paradigmático cuja inventividade o distingue da não-ficção em geral. O espectador que entrasse em uma sala de cinema em 1922, veria, antes de tudo, o registro de um duplo reencontro. Primeiramente, do seu diretor com o filme, literalmente, queimado, depois que um cigarro destruiu os negativos no laboratório no qual era montado, entre o explorador norte-americano Robert Flaherty e o documentário que existia apenas em sua memória, como resultado de suas expedições e viagens por regiões longínquas e contato com povos isolados. Filme que também só existia na tradição do povo Inuit (esquimós), que habitava a Baía do Hudson, no norte do Canadá. Memória e tradição que, nas palavras de Fernão Pessoa Ramos (2005), tornaram-se objeto da *intensidade da câmera paradigmática* de Flaherty. Um registro, enfim, de consequências históricas, que configura, ora um *registro fílmico-cultural* (quando, ao mesmo tempo, resulta do filme destruído e refeito e dos costumes, na época, não mais posto em prática pelos esquimós), ora um *registro transfigurado em conflito* (ao *reproduzir* e, paradoxalmente, *produzir* a mesma realidade).

7. Em um estudo mais específico com enfoque educativo, a partir da obra do documentarista brasileiro de curta-metragens Aloysio Raulino, identificamos e analisamos de forma mais abrangente os processos, categorias e etapas que envolvem a análise fílmica (Felipe, 2018).

8. Este artigo não tem a pretensão de refazer a história do documentário da primeira metade do Século XX. Para isso, já existem muitos livros e autores publicados em língua portuguesa que analisaram o percurso histórico do cinema documental, como Penafria (1999) e Da-Rin (2004).

Para o escocês John Grierson (que, na década de 30, inseriu o documentário como arte e o tirou da condição do mero recurso descritivo), *Nanook, O Esquimó*, representa a fundação do cinema documental. Grierson o situou longe das *atualidades e travelogues* pelo *tratamento criativo da realidade* que encerrava.⁹ No centro do *registro flahertyano*, o quadro não é estático (como no modo teatral), nem se circunscreve a um único cenário (longe do modelo Lumière). Tampouco, a câmera está presa a impossibilidade do movimento, da diversidade angular e dos enquadramentos, como desde o seu nascedouro até meados da segunda década do século XX. Constata-se a proposição griersoniana, quando, por exemplo, *Nanook* constrói o Iglu. O que vemos é a construção do espaço fílmico como espaço ficcional, com a diversidade de ângulos, geograficamente, circundando a construção do lar esquimó; com a multiplicidade dimensional dos quadros temporizando as imagens; e com a decupagem e montagem clássicas espacializando a realidade em uma narratividade do real. Em *Nanook, o Esquimó*, temos um documentário que não se reduziu ao seu aparato, fotograficamente, reproduzível, nem se limitou à planificação descritiva da realidade. A partir de um personagem no seu mundo histórico, Robert Flaherty encena para a câmera o cotidiano do povo esquimó: as relações de trabalho (nos segmentos de caça a foca e a morsa gigantes), de sobrevivência (nos segmentos da pesca sobre os blocos de gelo e, desesperadamente, com *Nanook* separando os cães selvagens de apoio) e familiares (nos segmentos em que ele ensina o filho a lançar flecha, dorme com suas mulheres e filhos no Iglu e guia-os pelas geleiras adentro).

No entanto, a primeira obra de Flaherty é o reflexo transfigurado de um filme inexistente, cujas maiores conquistas estão na fantasmagoria do seu registro, com as consequências de um reencontro que deixa marcas de destruição e reconstrução contínuas. Dessa forma, o documentário destruído por um cigarro entra em processo de reconstrução, apesar de jamais vermos o filme realizado antes do incêndio. Ao resgatar *Nanook, o Esquimó*, das cinzas, Flaherty opera, duplamente, com um registro cuja complexidade localiza-se entre o *resgate fílmico* e o *resgate cultural*. Em primeiro lugar, porque o *Nanook* de 1922 não corresponde ao *Nanook* de 1913, já que, por meio da encenação, Flaherty transformou os esquimós em atores de seus próprios traços históricos e, portanto, o filme feito pós *Modelo Lumière* em um fantasma do filme anterior. Se, inicialmente, Flaherty reproduziu, tecnicamente, o mundo histórico, posteriormente, sentiu a necessidade de encenar a realidade diante da câmera: a história

9. No entanto, como lembra Manuela Penafria (1999: 48), “É usual encontrar-se referência ao facto de Grierson questionar o trabalho de Flaherty não compreendendo como era possível alguém estar em contacto com populações de situação economicamente difícil e limitar-se a filmá-las e mostrá-las ao mundo, sem apresentar soluções para essa situação”.

de uma cultura, na época, distante da atualidade de seus hábitos. Tornou sua câmera, assim, constitutiva do seu próprio mundo, específico e particular às suas lentes, cujos segmentos narrativos de descoberta e afeto (com *Nanook* com o gramofone e ensinamentos culturais ao seu filho) estão relativizados nas verdades e mentiras de um filme (outro filme) transfigurado.

Com *O Homem de Aran* (Man of Aran – 1934), Flaherty desenvolve um registro documental moldado por uma certa intensidade. Do início ao fim, não vivenciamos, simplesmente, imagens, fisicamente, compostas pelo movimento mecânico e, figurativamente, com seus objetos humanos e naturais identificáveis. O que os dados nos apresentam é uma realidade ficcionalizada. Composto, basicamente, por atos de sobrevivência, *O Homem de Aran* é constituído, sensorialmente, com os personagens confrontando, intensamente, a geografia que habitam (quando da pedra trabalham para brotar algum fruto ou da água o combustível de suas vidas) e, permanentemente, em choque com a natureza que os circunda (quando de suas entranhas buscam a sobrevivência na pesca cotidiana). Rodado no decorrer de dois anos na costa da Irlanda, na Ilha de Inishmore (a maior das três ilhas de Aran, localizada ao largo da Baía de Galway), *O Homem de Aran* é significativo por perscrutar um lugar inóspito e isolado do mundo. Do primeiro ao último segmento, o *fazer documental flahertyano* apresenta o cotidiano do trabalho incessante e da luta permanente contra a natureza, verticalizando, aqui, o binômio homem *versus* natureza como poucos fizeram até então e vieram a fazer posteriormente.

Assim, o documentário começa com homens chegando do mar e com uma mulher e seu filho à espera do marido e do pai; navega, intensamente, pela caça interminável de uma baleia presa ao arpão e às cordas de um barco, que aguardam seu cansaço e emersão; e termina com a revolta e a fúria do mar de onde os homens tiram o seu sustento e com a espera arrebatadora da mesma mulher e do mesmo filho diante da morte, secularmente, anunciada, mas vencida. *O Homem de Aran* é significativo pela ambivalência do seu dispositivo, ora preso à realidade de suas imagens (impossível de ser negada em função, principalmente, das evidências relativas à fúria e à revolta da natureza), ora tomado pela ficcionalização do real (vinculado a um registro, paradoxalmente, documental, capaz de extrair uma narrativa do nada, da pedra e do mar). Como em *Nanook, o Esquimó*, Flaherty opera, duplamente, sobre o registro (documentário e fictício). A partir da dramaticidade e da montagem, constrói uma narrativa onde a história é amorfa, imperam as pedras e o isolamento, mas, paradoxalmente, onde a realidade prevalece, já que todas as teias cotidianas são compostas por ações dos homens, única e exclusivamente, direcionadas à sobrevivência. No entanto, em Flaherty, a câmera logo inscreve o seu espaço

(fragmentado e demarcatório de ações e lugar dos personagens em foco) e, imediatamente, temporiza a realidade (presa ao movimento dos corpos e do mar, a inserção dos indivíduos na profundidade da natureza e da natureza em sua revolta contra as pedras e os homens).

Em *O Homem de Aran*, o sistema ótico (baseado, permanentemente, nos olhares de espera dos personagens que, concretamente, apontam para uma consciência fílmica já conquistada por David Griffith) é crucial na ficcionalização do real. Praticamente, a redoma, falsamente, documental é rompida pelo *ato de olhar*, que mira o que pertence ao fora de campo da imagem. Além da fragmentação do espaço real tornado espaço fílmico por uma montagem que, plano a plano, elastece o tempo de cada segmento e imprime a sua digesse, o *ato de olhar* marca diversos segmentos – sobretudo, o final em que a mãe e o filho, no precipício da Ilha de Aran, olham desesperadamente para o além-mar a procura de algum sinal dos homens em meio à tempestade. É um segmento emblemático de um filme preso a realidade física dos homens e da natureza e à narratividade ficcionalizante. Momento em que aproxima seus personagens mais da noção de não-atores (entre a ficção e o documental, como se interpretassem a si, quando estão a interpretar outro personagem) do que de *atores-naturais* (quando interpretam a si mesmos), na concepção de Jean-Claude Bernardet (2003: 22).

Realidade ou ficção?

Entre-imagens

O Homem com a Câmera (Chelovek s kino-apparatom – 1929), de Dziga Vertov, é um dos filmes com um impacto visual bastante significativo em termos de registro: demarcatório da presença de um autor. Em relação a esse trabalho de Vertov, pode-se dizer que é um filme que tem o *registro do mundo histórico* constituído por uma paleta de movimentos e angulações, efeitos e construções, documentação e reflexão bastante singulares, o tempo todo acompanhado por um vetor reflexivo sobre o seu próprio fazer cinematográfico. Portanto, não basta apenas vermos uma cidade amanhecendo e, freneticamente, desenvolver-se no decorrer das horas e do dia. É preciso, ao mesmo tempo, acompanharmos o homem com a sua câmera, percorrendo, feito um caçador de imagens, as ruas e as calçadas, os becos e as estradas, os carros, as locomotivas e as indústrias, os homens, as mulheres e as crianças. Um homem que, também, percorre um filme em desenvolvimento, sendo realizado por sua câmera e manipulado na mesa de montagem.

O que vemos é uma *composição em abismo*.

Complexidade que, a cada segmento, ganha em intensidade, pois, ao abrir-se com a cidade de Odessa amanhecendo para, aos poucos, mostrar o turbilhão que, no decorrer do dia, toma seus espaços, Vertov constrói o seu documentário dentro da perspectiva da cidade moderna, o que o torna, nas palavras de Manuela Penafria (1999: 39), “o autor da cidade e das multidões”. Perspectiva que delinea a complexidade da composição, presa a fusões e justaposições de imagens e à divisão do quadro em espaços fílmicos diversos, a partir de uma concepção de registro múltiplo, onde a modernidade não aparece apenas nas locomotivas e nos carros, nas charretes e nas fábricas, mas na própria imagem que, ora agrupa planos diferentes no mesmo campo fílmico (como a justaposição das locomotivas passando umas sobre as outras no mesmo quadro), ora divide em mais de uma dimensão a mesma imagem (como no segmento final em que uma catedral decompõe-se em duas). Assim, o *registro vertoviano* não é apenas o protótipo de um novo modo documentário, nem o amadurecimento de uma instituição estatal, mas o que, de fato, é a essência do “tratamento criativo da realidade” – na perspectiva griersoniana.

Por outro lado, *O Homem com a Câmera* não demarca somente o impacto sobre o cinema que pensa o seu próprio mecanismo na linha do modo reflexivo da História do Documentário. O impacto da câmera *vertoviana*, na verdade, encontra-se na reflexão que aponta para a verdadeira natureza do *registro documentário do mundo histórico*, quando se apresenta como construído e manipulado, transfigurado e propositivo, forjado e, deliberadamente, criado pelo documentarista, com as marcas de autoria no corpo do próprio objeto. Nesse sentido, não deixa de ser emblemático que o filme que vemos é, ao mesmo tempo, o filme que o homem com a sua câmera realiza, a mulher na mesa de montagem inventa e os espectadores veem na sala de cinema. Intercalando o mundo plausível do documentarista a procura da realidade e o mundo real de uma cidade em constante movimento, Dziga Vertov ergue, assim, sua proposição sobre cinema a partir da construção e desconstrução da realidade.

Mas, afinal, para qual mundo histórico aponta o *registro vertoviano*?

Ao lado do artifício do fazer documental, o que vemos também é a dimensão frenética de Odessa, quando os homens e suas máquinas, as fábricas e o trabalho, o povo e seus rostos imprimem todo o movimento e historicidade a uma realidade. Portanto, o que está em jogo no *registro vertoviano* é o fato fílmico e, ao mesmo tempo, os fatos sociais de uma grande cidade soviética da primeira metade do século XX cuja modernidade reflete-se no frenesi citadino. Ao entregar a câmera e o personagem ao seu irmão, em perambulação pela cidade, Denis Arkadievitch Kaufman, de certa forma, joga com a semântica do seu nome adotivo: Dziga Vertov – que, literalmente, significa “pião giratório”

e, conotativamente, “movimento perpétuo”.¹⁰ Porque, de fato, o personagem com a câmera é como um pião em movimento que, no documentário, percorre, de um lado para o outro, a cidade de Odessa. Feito um caçador de imagens, sua presença não tinha como não ser notada, quando a câmera torna-se um objeto real no segmento narrativo do cartório para os homens e as mulheres em processo de divórcio. Ao perceberem-na, cuja realidade, significativamente, se distancia do corolário clássico, os *atores naturais* de Vertov tornam-se *atores reais* e escondem os seus rostos das lentes que os observam. Nesse momento, em quadro não entra apenas a reflexividade, mas a consciência de todo um dispositivo.

Já em *Câmera Olho* (Kinoglaz – 1924), aparentemente, Vertov o reduz a um registro documental banal. Não só porque o mundo histórico se apresenta quase sempre próximo ao prosaico, a atos e as manifestações cotidianas da história invisível, mas porque a forma em que esse registro foi realizado é como se tivesse sido feito por um transeunte ou qualquer câmera diante dos fatos – resultado, por sua vez, de atos cinematográficos corriqueiros, caseiros e amadores como os que encontramos nos arquivos particulares ou públicos dedicados a esse tipo de filme. No entanto, seja no segmento narrativo de abertura que, em flagrante, a câmera registra a dança prosaica de uma localidade (ou, como informa a cartela, o efeito da vodca sobre as mulheres de uma aldeia), seja nos segmentos que, como um observatório, vemos crianças, meninos e adolescentes pregando cartazes, tomando notas e entrevistando pessoas pelas ruas, em *Dziga Vertov*, o primitivismo do registro do mundo histórico não passa, materialmente, de uma banalidade aparente. Em consonância, assim, com o que escreveu Alain Badiou (2015: 41), quando lembra que o cinema “é uma arte saturada de não arte, ou seja, uma arte ainda saturada de formas vulgares. [...] Assim, em todo filme, mesmo nas obras-primas, há sempre imagens banais”.

Em *Câmera Olho*, a complexidade da materialidade fílmica impregna a imagem.

Primeiramente, porque a câmera vertoviana tornar o espaço fílmico uma espécie de observatório. Assim, o olho da câmera, aparentemente, amator, desenvolve-se a partir de uma matriz onde a observação da realidade parece ser mais urgente. Talvez porque a câmera tenha sido posicionada diante de uma realidade em processo (a realidade do Estado Soviético), nascente (dos agrupamentos sociais em cooperativas) e em organização (as instâncias econômicas, os espaços e os mecanismos de atendimento à saúde dos cidadãos e às milícias juvenis). Isso torna mais importante a “reprodução” do que mesmo a “produção” do mundo histórico, sendo, entretanto, uma contínua interroga-

10. Da-Rin (1999: 109)

ção a verdade deste modelo de cinema documentário. Nesse sentido, é bastante significativo o segmento narrativo do mágico chinês que, aparentemente, encontra-se deslocado. Segundo, porque é na materialidade fílmica que o mecanismo vertoviano inscreve, propositivamente, o registro de produção de um certo mundo histórico, paradoxalmente, paralelo ao cinema de observação. Assim, em *Câmera Olho*, é fundamental ressaltarmos quando Vertov rebobina a imagem em movimento e desequilibra a realidade objetiva premente, tornando, materialmente, visível à manipulação do produto imagem.

Portanto, quando vemos corpos caminhando pelas ruas em sentido inverso e um touro, aos poucos, recompondo sua pele, corpo e vida, o que entra em jogo é a consciência de um cinema documentário que, reflexivamente, chega ao ápice com *O Homem com a Câmera*. Mas é o trabalho do registro (com suas doses cavalares de artifício) sobre o mundo onde mais reside a força do dispositivo vertoviano, a partir da câmera acompanhando o pioneirismo de crianças, adolescentes e jovens em seus acampamentos e atividades políticas cotidianas. Sobretudo porque, paulatinamente, percebemos a ideologia na banalidade, a política no prosaico e o homem novo forjado por um registro documentário. Confirmando, assim, a proposição criacionista do manifesto Kino-Glaz, quando professou que criaria um homem muito mais perfeito que Adão, distintos e sem esquemas pré-estabelecidos.

Tradição pressuposta

Fundador, na década de 30, da Escola Inglesa de Documentário, principalmente como produtor da *Empire Marketing Board – EMB* e, depois, da *General Post Office Unit – GPO*, o escocês John Grierson também está na base da fundação do cinema documental – ao lado de Flaherty e Vertov. No entanto, enquanto, nos primórdios, os Irmãos Lumière e, na fase de (re)organização da narratividade do real, o americano Robert Flaherty criaram o documentário no plano da materialidade fílmica, John Grierson o instituiu, fundamentalmente, no plano do discurso: como “um tratamento criativo da realidade”. Realizador de dois trabalhos no âmbito cinematográfico, foi o primeiro a chamar a atenção para um tipo de filme que, além das possibilidades, meramente, descritivas do seu dispositivo preso ao real, poderia promover uma organização do material de base e lhe dar um caráter dramático. Assim, ao buscar separar a estética flahertyana da não-ficção em geral (como as atualidades e os trave-

gues), Grierson chamou a atenção para o cinema documental como uma nova possibilidade de narrativa e de registro do mundo histórico.¹¹

Com *Drifters* (1929), Grierson, de certo modo, institui o seu campo discursivo no documentário. Por extensão, torna o cinema o espaço adequado para uma *práxis* e, portanto, para concretizar a sua teoria sobre como dentro da não-ficção pode existir um dispositivo para uma interpretação e não, simplesmente, reprodução da realidade. Primeiramente, porque, em cada uma de suas quatro partes, o filme materializa em seu dispositivo o que, esquematicamente, não pode resultar de um jogo aleatório com o conjunto de dados do material de base. Assim, ao retratar a pesca de arenque no Mar do Norte, o registro griersoniano acompanha, passo a passo, o tempo e o espaço de quando um grupo de pescadores sai da terra para o mar e do mar retorna a terra – quando os homens de uma vila em Shetlands saem em direção às águas turvas e densas marítimas para pescar em suas embarcações movidas à vapor e à terra retornam depois de dias e noites colocando e retirando as redes carregadas de peixes.

Do início ao fim, Grierson não reduz, mecanicamente, a realidade em imagem, mas produz uma certa realidade com o tratamento sobre o material captado. Sobretudo porque lhe interessam as formas que os homens se organizam, convivem e produzem a vida material, a partir de um tempo e espaço determinados. No caso de *Drifters*, as formas de produção estão, essencialmente, vinculadas ao trabalho no mar. É, portanto, o trabalho como conceito que organiza o seu dispositivo, preso aos dias e às noites dedicados à pesca de arenque, ao colocar e tirar de redes das águas do Mar do Norte e a força que marca cada homem na embarcação. Diferentemente de *Nanook, O Esquimó*, realizado sete anos antes; e de *O Homem de Aran*, produzido cinco anos depois, *Drifters* não tem as relações de trabalho como mecanismos de sobrevivência, nem como arma na luta diária contra a natureza hostil. Ao contrário, o objeto do registro griersoniano é uma categoria social, que revela como a comunidade de pescadores avança sobre o mar, retira de suas águas densas uma certa produção econômica e a distribui no mercado do cais do porto como mercadoria. Portanto, o território que a câmera griersoniana enfoca é o território das relações de trabalho, onde todos os homens são invisíveis, coletivos e agentes sociais.

Tempo e espaço, em *Drifters*, são trabalhados a partir da estrutura circular. Ao longo do documentário, John Grierson, em círculo, faz o seu filme se movimentar, quando, ao saírem em direção ao mar e retornarem a vila, os homens realizam a marcha do tempo em um dado espaço natural e, assim, fazem a história girar a seu favor. No entanto, o plano final de locomotivas e trilhos gera

11. Sobre o pensamento de John Grierson sobre cinema documental, assim como dos demais diretores (ou a filosofia que perpassava os modos documentários, na acepção de Nichols (2005)), ver Penafria (1999), Da-Rin (2004) e Labaki (2015).

um ponto de fuga e quebra o ciclo vicioso que transforma os homens coletivos em máquinas de trabalhar. Aliado à força desse plano, com toda a poesia que suas imagens intercaladas encerram, a *câmera griersoniana* fissa o registro documental de categorias abstratas: trabalho, tempo e espaço. Mas, apesar de se materializarem como um *registro do mundo histórico*, suas lentes suspendem a realidade para se posicionarem em relação à embarcação contra o mar, buscando o horizonte, metaforicamente, como a solidão dos mesmos homens sem nomes, identidades e rostos.

Granton Trawler (1934) é o segundo e último documentário realizado por John Grierson. Trajetória dedicada à produção cinematográfica e à constituição da Escola Inglesa de Documentários. Com os seus onze minutos de duração, compõe uma filmografia integrada apenas por duas obras referenciadas na História do Cinema Documental. O que, objetivamente, observa-se é que a incursão final de Grierson pela direção gerou um pequeno filme, um instante, aparentemente, circunstanciado por uma obra sem precedentes e, materialmente, influenciado pela mesma realidade social e histórica (a dos pescadores do Mar do Norte) e o mesmo universo náutico e econômico (a produção da vida material, praticamente, na proa de um barco e na pesca através de redes jogadas ao/e retiradas do mar). Mas, se, materialmente, encontra-se preso à mesma realidade como objeto, é, poeticamente, digressivo na câmera procurando o silêncio e o vazio em alguns planos. Principalmente porque, aqui, é o trabalho de câmera o que torna aquelas imagens vivas, que, essencialmente, demarca uma situação de documento e realidade na intensidade de seu dispositivo.

São apenas onze minutos de um pequeno documento em imagem sobre homens no mar. Mas, diferentemente de *Drifters*, *Granton Trawler* não tem o “trabalho” como o principal personagem de sua câmera. Lá, a cada plano enfocando o movimento dos homens, do barco e do mar, vemos indivíduos trabalhando, colocando e retirando as redes de pescar das águas agitadas do Mar do Norte. No entanto, o registro griersoniano parece se preocupar mais com o espaço onde essas atividades se desenvolvem e se realizam (espaços físicos e, ao mesmo tempo, perceptivos): em última instância, com os vazios, os silêncios e, perceptivelmente, com os lugares demarcatórios de uma embarcação. Por isso, a imagem inicial do barco encostado no porto, e não de um pescador preparando o seu dia; as velas agitadas pelo vento, as redes jogadas e retiradas do mar, mas, enfim, as redes como objeto em si e não instrumento de pesca; cordas correndo sobre catracas, rolamentos, cordas amarradas nos mastros, atadas e desatadas, em diversos nós, barco adentro. Em suma, a materialidade da embarcação, sua realidade física.

Em um determinado momento, a única realidade é a proa tomada pelo mar. Além de um gancho com uma corda correndo por suas rodilhas, a água, insistentemente, batendo na lateral do barco, entram pássaros sobrevoando a embarcação pesqueira como dados da imagem. De fato, é um documentário onde a câmera griersoniana é visível, desenvolvendo um sentimento no vazio e silêncio, como se o documentarista quisesse guardar cada detalhe investindo sobre cada parte do barco, do seu universo náutico e do seu ser sozinho – um filme que coloca na lona qualquer tentativa de enquadrar John Grierson em nichos absolutos do documentário clássico, discursivo, como se fosse o paradigma de um cinema fundado na voz off onipresente e controladora do escopo informativo. Aliada às imagens, em *Drifters*, há toda uma ambientação sonora, compondo, ao lado das sequências de imagens e planos, quadros e superfícies, a atmosfera da navegação de homens ao mar em busca do seu sustento. Portanto, mesmo que, aqui, as imagens pelo poder documental que encerram sejam mais significativas que a banda sonora, ainda que, superficialmente, realizada, é impossível secundarizar um assovio que dá leveza aos esforços de pescadores diante das intempéries marítimas, o bater e sacolejar do barco na densidade do Mar do Norte e a sonoridade cortante do vento que, repentinamente, sopra e irrompe com toda a poesia de sua melodia.

Transgressões narrativas

Do início ao fim de *Eu, um Negro* (Moi, un noir – 1958), de Jean Rouch, temos um documentário com os seus múltiplos modos de registro: a cartografia de uma cidade (Abidjan), a trajetória de um grupo de amigos imigrantes nigerianos à procura de trabalho e diversão (Eddie Constantine e Edward G. Robinson) e a instituição de um formato movente, sem limites definidos (ficção-documentário). Quando resolveu seguir imigrantes nigerianos por seis meses pelos bairros de uma das maiores cidades da Costa do Marfim, Rouch realizou um *filme de fronteira*,¹² com o *registro do mundo histórico* híbrido e transfigurado. Mas, a cada passo dos personagens Edward G. Robinson e Eddie Constantine, *Eu, um Negro* delinea-se entre países da África e bairros de Abidjan, os limites de uma vida presa aos dias e às horas da sobrevivência e da felicidade e, principalmente, às formas do documentário e da ficção. Além de ocorrer, sobretudo, como lembra Silvio Da-Rin (2004: 152), porque a “intervenção ativa define o essencial do modo interativo de representação, em

12. Utilizando a definição de Silvio Da-Rin (2004: 160) para Jaguar (1968), quando o classificou de cinema de fronteira, que se aplica ao filme *Eu, um Negro* e, talvez, a todo o cinema de Jean Rouch.

que a presença do realizador é potencializada, ao invés de dissimulada”, essas fronteiras indefinidas são territórios férteis para o artifício.

Como *filme cartográfico*, o documentário *Eu, um Negro* assemelha-se a um desenho feito pelas mãos de uma criança – desenho de descoberta, aventura e ilusões. Quando Jean Rouch, em um gesto, sobretudo, de generosidade e de consciência ética, passa a palavra ao seu herói (Edward G. Robinson), que, de agora por diante, é quem se estabelece como narrador e produtor do registro, inserimo-nos nos espaços, nos bairros e na geografia de Abidjan. Enquanto a *câmera roucheana* aponta para o horizonte, uma voz logo nos localiza na geografia africana de um lugar entre a modernidade e a tradição, a partir da topografia de seus bairros: Adjamé, Le Plateau e Treichville – sendo que é neste último onde o herói roucheano finca sua longa estadia em um país que não é o seu. Aos poucos, conhecemos o espaço portuário (onde empregos são possíveis), as casas de show e os bares (onde nem todos os amores se realizam) e a academia de boxe (onde os sonhos só acontecem na ilusão de uma encenação).¹³

Com Robinson ou Constantine, a realidade só é suportável com a ficção.

A partir de uma proposta do próprio Jean Rouch de seguir a trajetória de seus personagens por Abidjan, *Eu, um Negro* modulou um registro cuja atualidade impressiona: o contingente significativo de jovens desempregados nas cidades da África, que abandonavam suas origens e famílias. Ao propor que, mesmo com nomes e histórias inventados, representassem a si em uma caminhada em busca de trabalho, Rouch compõe o seu filme que se reinventa como um mutante carregado de possibilidades. Como *filme de trajetória*, *Eu, um Negro* assemelha-se a um romance feito pelas mãos de um andarilho – romance de descoberta, de aventura, e de ilusão. Principalmente porque é um filme em que cada imagem não encerra o seu poder documental em si, sem que, a cada vez que Robinson ou Constantine signifiquem sua superfície, percebamos a realidade por trás de cada saco colocado sobre as costas, o sentimento de cada aventura amorosa e a ilusão desfeita e não correspondida por seus nomes inventados.

Depois que realizou *Eu, um Negro*, sob uma perspectiva ótica sem qualquer sonorização, Jean Rouch solicitou aos seus personagens que reinventassem os diálogos, contextualizassem e significassem cada imagem de suas peripécias por Abidjan. Como *filme de fronteira*, *Eu, um Negro* assemelha-se a objetos antigos feitos pelas mãos de um velho artesão, cuja descoberta é premente sob

13. Em consonância com o que observou Freire e Lourdou (2009: 14) quanto a noção de *antropologia compartilhada* em Jean Rouch, que promove uma modificação no estatuto mesmo da linguagem, sublinha os laços de cooperação entre cineasta e sujeitos, mas sobretudo promove-os a condição de co-autores.

a aparente simplicidade que marca os seus limites, quando a imaginação se aventura no terreno da ilusão e dos sonhos. Nele, o registro é, o tempo todo, (re)significado pelo *poder da palavra*, onde o artesanato dos narradores cria objetos sem muita lapidação, mas com a riqueza do encontro entre formas (documentárias e ficcionais), aparentemente, opostas, que se desenvolvem para além das concepções estanques do que seja documentário. Sobretudo porque em um filme de fronteira, com nítidas marcas de intervenção e com os personagens como *interpretes de si mesmos*, não há espaço para muita interpretação.

Já no curta-metragem *Os Tambores do Passado* (Tourou et Bitti – 1971), temos um documentário com dois planos que, mesmo separados pela cartela dos créditos iniciais, constituem uma unidade fílmica em termos narrativos. Em forma de prólogo, o plano de abertura (com a duração de, exatamente, um minuto) apresenta e inicia o filme que se desenvolve em outro segmento narrativo. Percorrendo o tempo-espaço de um ritual africano de possessão, com seus personagens físicos e imateriais, o segundo plano (em plano-sequência) entra em ação: mais extenso, formal e variável (com seus exatos dez minutos). Aqui, a câmera de Rouch acontece em vários níveis espaço-temporal, intercala diversos *modos documentários* e funda um registro que não apenas reproduz o mundo histórico. Mas, na esteira do pensamento do Jean-Louis Comolli (2015: 203), “o cinema fabrica o mundo – primeiro momento; e, em seguida, o substitui”.

Convidado pela filha do sacerdote Zima Daouda Siddo, Jean Rouch visita a Vila de Simiri, em Zermanganda, na Nigéria, em 15 de março de 1971. Seu intuito é presenciar um ritual de possessão mediado pela música e pela dança para proteger a colheita. Como no quarto dia, já no final da tarde, nenhum espírito baixou no feiticeiro, a câmera de Rouch começa a filmar as últimas batidas dos tambores ancestrais – Tourou e Bitti – prestes a se calarem. Apesar de ser como *documento filmado* que Rouch apresenta *Os Tambores do Passado*, já no *plano inicial* se pressente uma câmera em estado de observação, mas participante e ativa. Não apenas porque, em *off*, Rouch demarca a sua presença no filme, mas, também, porque a experiência por meio do seu *fazer documental* é de ordem sensorial, física e (quase) “em primeira pessoa”. Entramos em *Tambores do Passado* a partir de seus passos, do movimento à frente que, concretamente, sentimos quando sua câmera se move em direção à aldeia africana. A sensação é de que entramos, juntamente com Rouch, no documentário e na realidade de um mundo histórico específico do seu registro.

Fundamental para a instituição do *cinema verdade*, o ato de assumir-se como sujeito no *fazer documental*, participar ativamente em cena e deflagrar realidades, tornou-se constitutivo de uma ética do documentário – da presença

de um sujeito por trás da câmera e, objetivamente, das marcas de autoria (o artifício é permanentemente desvelado). Em *Os Tambores do Passado*, o ato documental não reduz a observação do registro de Rouch diante da realidade, mas é representativo da fragilidade da *imagem como documento*. É o que vemos quando o documentarista percorre a geografia humana e física da aldeia, movimenta-se, permanentemente, envolta dos homens, dos tambores e da dança. Aos poucos, o *ato de documentar* em Jean Rouch imprime uma certa dinâmica ao ritual de possessão, ritmo aos tambores (que, mesmo cansados, não querem se calar) e urgência aos corpos africanos em busca dos deuses e espíritos. Por isso que, quase ao término do ritual e quando a câmera está prestes a ser desligada, a possessão toma conta do corpo do feiticeiro e de uma aldeã. Além do tribalismo e lirismo dos tambores, em quadro, incorporam-se os espíritos diversos diante/gerados de/por uma câmera ativa e participante.

A força de *Os Tambores do Passado* está no próprio *ato de documentar*. No entanto, perceber a constituição de um determinado *fazer documental* significa que vivenciamos a ética de um documentário preocupado, ao mesmo tempo, com o realizador (quando esse assume a câmera que carrega), a geografia humana e física enfocada (quando são considerados o tempo e o espaço de sua realidade) e o espectador (participante ativo de todo o processo). De modo que, em Rouch, o *plano sequência* do segundo segmento narrativo é fundamental por permitir a vivência em tempo real da quase totalidade do tempo-espaço de um ritual filmado em toda a sua intensidade e angústia de espera. Em seus dez minutos, quando o feiticeiro evoca e incorpora os deuses da colheita, o plano realizado e controlado por Rouch é também, e, ao mesmo tempo, uma dimensão e espaço onde uma certa ética se instala.

Registros (in)diretos

O *Cinema Direto*, que nasce e se desenvolve na década de 60, inicia novos rumos para o documentário, a partir dos aparelhos leves e de captação síncrona de som e imagem, acoplados a câmeras móveis que se tornaram menores e passaram a ser carregadas no ombro... bem próximas da realidade. Feitos dentro da perspectiva do *modo de observação*, que, na abordagem de Bill Nichols (2005), constitui-se em mais um dos modos históricos do *fazer documental*, os *filmes diretos* almejavam a reprodução do mundo histórico, independente da existência da câmera *in loco* e do sujeito que, necessariamente, a fabrica, já que paralelo ao desejo de reproduzir e copiar vem sempre o desejo implacável da interpretação. O que se desenhou foram premissas de radicalização da imagem como documento: no plano do discurso (sendo as maiores brigas teóricas feitas na época por Richard Leacock que, em *Primárias* (Primary – 1960),

de Robert Drew, não desgrudou suas lentes da tensão que dominava John F. Kennedy no decorrer dos resultados da eleição no Estado de Wisconsin); e, sobretudo, no campo da realização, da captação e do registro documentário. Como escreveu Michael Renov (2005: 251), “A repressão a subjetividade era agora uma virtude primordial”.

Desenvolveu-se um ideal de *registro quase absoluto*, que buscava a neutralidade do documentarista diante dos fatos, dos personagens e dos acontecimentos, e o registro sem interferências de qualquer artifício, a realidade dada e não fabricada (ou encenada). Silvio Da-Rin (2004: 134), ao analisar a perspectiva do *cinema direto*, observou que “O que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, mas principalmente a interpretação verbal do comentário”. Ao desenvolver *Primárias*, Drew parece ter sempre caminhado por uma vereda bastante sinuosa e com precipícios, resvalando pelo caráter “falso” e “artificial” tão temido. Sendo os seus personagens (o jovem senador John F. Kennedy e o veterano Hubert Humphrey em campanha eleitoral) sujeitos em constante encenação, o olho da câmera (invisível e em seu aparente distanciamento), necessariamente, acaba por produzir e não apenas reproduzir o mundo histórico que se desenvolve dentro da imagem. Dado notório quando Humphrey, em seu jogo de cena, conversa com um grupo de fazendeiros do meio-oeste americano, com o seu apertar de mãos sem fim, lisonjeio, falsamente, encenado; e com as suas piadas sem graça para divertir uma plateia de expectativas – ainda que, em situações de política eleitoral e campanha, são assim seus personagens, seus atos e palavras.

Depois de anos preparando a tecnologia para observar o mundo histórico mais do que interferir, o documentarista Robert Drew se comporta como um arquiteto. A cada parada e discurso de Kennedy e de Humphrey, o que se torna dado, antes de tudo, é a arquitetura de um *fazer documental*: quando da montagem do dispositivo, fundado, essencialmente, no registro de observação; ou quando das coordenadas de suas equipes de documentaristas (D.A. Pennebaker, Albert Maysles e Richard Leacock). Trabalho perceptível na imagem, quando, no palanque, as mãos enluvadas de uma jovem mulher (Jacqueline Kennedy), prestes a se tornar primeira dama dos EUA, enrosca-se em um labirinto de tensão, ou quando, dentro do carro de Humphrey, a câmera foca a banalidade de um senador cansado e dormindo no banco traseiro. Em *Primárias*, o registro distanciado e, aparentemente, neutro gera um *filme protótipo* do modo observativo: o início de carreiras de diversos documentaristas (Maysles) e a radicalidade do controle do dispositivo coordenado como que pelas mãos de um exato (Frederick Wiseman). Assim, o registro se tornou uma espécie de espelho, no qual acompanhamos os senadores Kennedy e Hubert Humphrey.

rey em seus percursos como representantes do Partido Democrata. Talvez em função do controle do *modo observativo*, ou porque, dentro de cada situação banal, irrompem atos ricos em sua invisibilidade, desenvolve-se uma espécie de experimento como se a câmera fosse um espaço laboratorial.

Robert Drew filmou por três vezes John F. Kennedy.

Na primeira metade da década de 60, quando realizou os seus mais importantes trabalhos, Drew desenvolveu um registro em deslocamento. Sob seu foco, à medida que a realidade incidia na câmera, o personagem entrava em declínio, o herói se deslocava para a lateral e, aos poucos, contraia-se para em cena entrar o contexto, por mais importante que fosse a presença de Kennedy naquele dado instante da América. Em uma campanha pelo interior (*Primárias*, 1960) ou na crise política que, racialmente, encerrava uma questão moral (*Crises*, 1963), um certo *registro do mundo histórico* se tornava mais fundamental para Robert Drew, sobretudo porque, em jogo, estava a possibilidade de documentar o que estava entre as imagens, o resultado de quando indivíduo e história se encontram. Ao deslocar-se, quando todos os olhos deveriam focar o que, aparentemente, era o centro do mundo, as lentes de Robert Drew preferiam o entorno de uma determinada situação histórica mais do que os personagens que, em movimento, percorrem o espaço e o tempo: a fronteira entre um sujeito histórico e a realidade inevitável do seu mundo. Foi assim quando, em *Primárias*, a equipe de documentaristas coordenada por Drew se deteve, aparentemente, em traços banais (o sono de menos de trinta minutos de um nobre senador americano no banco traseiro de um carro) e nas mãos, e não na beleza de um rosto de uma jovem mulher prestes a se tornar a primeira dama dos EUA (Jaqueline Kennedy).

Também não foi diferente quando, anos depois, em *Crises*, Kennedy saiu de cena para que o seu irmão ocupasse o palco das atenções do país e dos espectadores de um documentário em tensão, cujo centro da imagem era a questão racial. Mas é com *Faces de Novembro* (Faces of November – 1963) que o registro em deslocamento chega ao seu extremo e poesia como uma espécie de epílogo do *Plano-seqüência Zapruder*. Nele, no qual está registrado o funeral de John F. Kennedy, é como se entrássemos em uma *cápsula do tempo* e, talvez mais do que em *Primárias* e *Crises*, Robert Drew realizou a capsula máxima mais precisa e coesa do *cinema direto*. Em cada rosto e silêncio, passagem de populares ao redor do caixão e lágrimas que não se calam da guarda de honra, vemos que *Faces de Novembro* acontece na imagem, independentemente, de qualquer intervenção da câmera. Sob o seu entorno e entre suas bordas, a realidade histórica não cessa, desenvolve-se em um contínuo de verdade e distanciamento em relação a toda e qualquer interpretação.

Por outro lado, sobretudo quase que transportados para aquele ambiente, densamente, desenhado em meia-luz como todo funeral, o dispositivo de Robert Drew permite-nos a sensação de vivenciarmos a situação como se lá estivéssemos, o desenrolar da história como se, a despeito de qualquer outra força, o seu fluxo não fosse possível ser interrompido.

Nas palavras de Bill Nichols (2005: 149), “os filmes observativos mostram uma força especial ao dar ideia da duração real dos acontecimentos”. Portanto, a cada plano de Jackie coberta por um véu, sentimo-nos presos à tristeza que a sua face não foi capaz de esconder – vivenciamo-la como se, diretamente, a sentíssemos. Em 25 de novembro de 1963, quando a América enterrava o seu herói, Robert Drew posicionou a sua câmera para o ritual de um cortejo: especificamente, para o rosto tomado pela mais profunda tristeza de Jacqueline Kennedy, as faces dos soldados americanos que asseguravam a honra de um Chefe de Estado em seu último instante e em direção ao povo que, até o último minuto, não deixou que o seu líder fosse embora sem que a vigília do seu corpo morto fosse feita. Como fizera com *Primárias* e *Crises*, em *Faces de Novembro*, a câmera de Drew deslocou-se para a lateral, desviou as suas lentes e se afastou de seu personagem. Preferiu o que estava entre-imagens, quando de uma árvore outonal focou dezenas de bandeiras americanas ao vento e o sentimento mais profundo estampado em rostos americanos. Do início ao fim, acompanhado por uma marcha fúnebre, certamente, tocada por uma banda de música militar, o que é perceptível é todo um sistema de observação à procura do corpo coberto por uma bandeira e, portanto, fora do quadro. Um sistema ótico que, verticalmente, impõe-se na imagem, a partir e dentro da qual é possível ver e, insistentemente, buscar um personagem, paradoxalmente, sempre ausente.

Considerações finais

Ao final desse percurso, no qual analisamos filmes chaves da obra de diretores emblemáticos da História do Cinema Documental, a partir de perspectivas teórico-conceituais que nos ajudaram a adentrar em uma linguagem entre a produção e a reprodução, o artifício e a encenação da realidade, concluímos por uma instabilidade do *fazer documental* enquanto registro que se localiza na confluência entre a “ficção” e o “documentário”. Se existe alguma identidade do cinema documental, só podemos conceber em um sentido lato, pois é na forma transfigurada onde encontra-se a sua natureza ontológica – seja de forma aparente ou oculta. Aliás, desde a sua fundação – se, teórica e historicamente, entendemos que foi com *Nanook*, *O Esquimó* que o gênero superou as outras formas da não-ficção. Nesse sentido, uma pergunta e, imediatamente, a

sua resposta, são necessárias: o que é documentário? Pergunta já desgastada e explicada por diversos manuais, mas que sempre se coloca como questão, e que, inevitavelmente, desdobra-se em outra: o que é um filme de ficção? Respostas que, apesar das inúmeras tentativas já realizadas no campo teórico (Nichols, 2005; Carroll, 2005), ainda, concretamente, não foram consensuadas e sempre retornam como espectros.

Em alguns autores como Noël Carroll (2005), ao buscar a especificidade do documentário frente à ficção e as demais formas não-ficcionais, há toda uma reflexão sobre o *cinema da asserção pressuposta*. Chama atenção para o fato de que as definições de John Grierson (que abordamos ao longo deste ensaio) e dos estudos sobre o documentário são, respectiva e demasiadamente, estreitas ou abrangentes. Ao conceber o documentário como um “tratamento criativo da realidade”, a concepção de Grierson excluía, proposital e não empiricamente, as *actualités* dos irmãos Lumière – por onde iniciamos este percurso – e os cinejornais divulgados nas salas de cinemas antes das exibições dos filmes em cartaz. Segundo tal concepção, que modulou no decorrer de três décadas (30, 40 e 50) o cinema documental, nem todos os filmes não-ficcionais podem ser caracterizados como parte do campo nobre do filme documentário, basicamente, por não constituírem-se enquanto linguagem. Já na Introdução, apresentamos um contraponto a essa assertiva griersoniana, ao analisarmos *A Chegada do Trem à Estação de Ciotat* – com a sua profusão de operações interferindo na realidade e o modulando como campo fílmico.

Se não há como considerar a definição griersoniana, nem tampouco há como considerarmos os estudos e a crítica que a tudo e a todos denominam como documentário. Para minorar tal especificidade e abrangência, Noel Carroll (2005) institui a noção de *cinema da asserção pressuposta*, vinculando, portanto, filmes como *Drifters* e *Primárias* à sua base conceitual, ancorando-os a uma *perspectiva de intenção da enunciação e recepção do público* (e não, propriamente, em função do objeto em si – em sua materialidade, evidências e narratividade).¹⁴ Ao buscar, inicialmente, diferenciar ficção e documentário para estabelecer o que de, de fato, define esse último, Carroll (2005) parte do *modelo comunicativo de intenção-resposta* de Paul Grice. Nas suas palavras, é preciso que haja um pacto com o objeto para que este ou aquele filme seja uma ficção ou um documentário. À medida que a sua análise foge do âmbito estruturalista, já que filmes ficcionais ou documentais podem usar os códigos do outro gênero, o reconhecimento por parte do público está, diretamente, res-

14. “Uma formulação compacta, mais técnica, da teoria seria dizer que uma estrutura de signos com sentido é uma ficção apenas se apresentada por um emissor com a intenção ficcional de que o público responda a ela adotando uma postura ficcional, com base no reconhecimento de que é essa a intenção ficcional do emissor” (Carroll, 2005: 81).

trito ao que propõe e como se apresenta um dado filme. É por isso, seguindo os seus postulados, que o público adota uma atitude imaginativa frente à ficção, compreendendo-a como um campo onde o seu conteúdo não existe factualmente no mundo real. Partir, no entanto, desse postulado, é não considerar o artifício como narratividade, a estrutura dramática e as operações de enenação d’*O Homem de Aran*, de Flaherty, e d’*O Homem com a Câmera*, de Vertov. Sobretudo porque a instância de recepção pode ser confrontada pelas evidências da materialidade do objeto, sem precisar de contexto que ilumine o processo de realização do “documentário”.

Quanto ao reconhecimento de que um filme é, essencialmente, documentário, compreendendo-o como uma representação do mundo histórico, não basta apenas que o público entre em um campo de *convenções de intenção-resposta*.¹⁵ Como analisamos anteriormente, usar os parâmetros de Carroll (2005: 91), que definem a ficção como *cinema da imaginação supositiva*; e o documentário como *cinema do traço pressuposto*, cujas imagens “originaram-se, fotograficamente, da fonte de onde o filme alega ou implica que se originaram”, sem considerar o processo imersivo analítico de descrição e interpretação, desconstrução e reconstrução do objeto, é cair em um campo de indefinição e equivocado. É considerar, enfim, aspectos da discussão (se é ou não ficção ou documentário) que, se têm relevância conceitual, não encerram o centro mais fundamental do cinema já centenário: o modo como os sujeitos pensam, problematizam, transfiguram e inventam formas as mais diversas para compreenderem e intervirem na realidade. Entender o documentário enquanto *traço histórico*, a partir de Bill Nichols (2005), é entendê-lo como “argumento sobre o mundo histórico”. Nesse sentido, *Eu, um Negro* e *Faces de Novembro* vinculam-se ao mundo histórico por serem um argumento sobre esse mundo.

Assim, retomando Roland Barthes (1990: 12), se a imagem não é o real, como analisamos de *Nanook, O Esquimó* à *Os Tambores do Passado*, mas seu “*analogon perfeito*” (ou simulado), os documentários situam-se entre a semelhança e a transfiguração da realidade, sabendo que, ao registrar um objeto, como caracterizamos em *O Homem de Aran* e *Câmera Olho*, o conjunto de artifícios desenvolvido pelos diretores o modifica. Desse modo, os gêneros ficcionais ou documentais caracterizam-se por uma dualidade inevitável: se confirmam suas formas aparentes, ao serem analisados de perto, revelam funções paradoxais às suas estruturas formais, a partir de certas operações de regulação do visível, que figuram e transfiguram a realidade. No entanto, não

15. “Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente mas de estratégia. É preciso discutir essa questão ao especificar determinadas condições de leitura de imagens” (Xavier, 2003: 31).

coadunamos, integralmente, com Aumont (1995: 100), ao colocar que todo “filme é um filme de ficção” pelo fato de, primeiramente, ser “irreal pelo que representa [a ficção]” e, segundo, “pelo modo como representa [imagens de objetos ou de atores naturais ou não]”. Entretanto, no cinema documental, tornaram-se evidentes as intervenções que “ficcionalizam” o que é captado, mediante operações estéticas e de encenação. Como já demonstramos, não há outra forma de conceber o documentário senão como forma dotada de realidade e, ao mesmo tempo, de uma narratividade ficcional e irreal, carregada de artifícios.

Mais do que ilustrar acepções, postulados ou conceitos, o que nos ensinam ou nos ensinaram os documentaristas, como Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Robert Drew e Jean Rouch? Em todos os seus filmes, mais do que uma preocupação de reflexividade, o que estava em pauta e, permanentemente, problematizado, era o real e suas possibilidades narrativas, o modo como operações de uma narratividade documental colocavam em crise a realidade por meio da imagem; e como os sujeitos – dos mais anônimos aos com maior notoriedade pública – se inserem no mundo histórico. Em todos eles, a confusão entre espaço real e espaço fílmico sempre foi uma constante narrativa propositiva, mas não como um fim em si, mas sempre a serviço de pensar os homens no seu tempo e habitat. Nesse sentido, o cinema documental (mais do que uma ficcionalização ou não do real, um registrou transversal e transfigurado ou não da realidade), na primeira metade do século XX, mostrou-se como um ponto de inflexão fundamental para se pensar as problemáticas humanas em várias das suas dimensões.

Mas, afinal, o que é o documentário?!

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Aumont, J. (1995). Meu caríssimo objeto. *Imagens*, ago./dez, 5: 18-27. Cinema 100 anos.
- Badiou, A. (2015). O cinema como experimentação filosófica. In G. Yoel (org.), *Pensar o cinema. Imagem, ética e filosofia* (pp. 31-82). São Paulo: Cosac Naify.
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música* (trad. L. Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Carroll, N. (2005). Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In F. P. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* (pp. 69-104). São Paulo: Senac São Paulo.
- Comolli, J. L. (2015). O espelho de duas faces. In G. Yoel (org.), *Pensar o cinema. Imagem, ética e filosofia* (pp. 165-203). São Paulo: Cosac Naify.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Felipe, M. A. (2018). Aportes para análise fílmica em contextos educativos: o cinema de Aloysio Raulino (1968-1980). In C. A. Noronha, T. M. N. Barbosa & M. F. F. Araújo (orgs.), *Leitura e escrita em diferentes contextos de aprendizagem: letramentos, sustentabilidade e perspectiva de ensino* (pp. 259-287). São Paulo: Editora Livraria da Física.
- Freire, M. & Lourdou, P. (orgs.) (2009). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Loberdade.
- Joly, M. (1996). *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus.
- Labaki, A. (org.) (2015). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify.
- Leutrat, J. L. (1995). Cinema & história: uma relação de diversos andares. *Imagens*, aug./dec., 5: 28-33. Cinema 100 anos.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Penafria, M. (1999). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Ramos, F. P. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In F. P. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* (pp. 159-226). São Paulo: Senac São Paulo.
- Renov, M. (2005). Investigando o sujeito: uma introdução. In M. D. Mourão & A. Labaki (orgs.), *O cinema do real* (pp. 234-257). São Paulo: Cosac Naify.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus.
- Xavier, I. (2003). *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify.
- Xavier, I. (1995). Parábolas cristãs no século da imagem. *Imagens*, ago./dez., 5: 8-17. Cinema 100 anos.

Filmografia

Câmera-Olho (1924), de Dziga Vertov.

Crises (1963), de Robert Drew.

Drifters (1929), de John Grierson.

Eu, um Negro (1958), de Jean Rouch.

Faces de Novembro (1963), de Robert Drew.

Granton Trawler (1934), de John Grierson.

Homem com a Câmera, O (1929), de Dziga Vertov.

Homem de Aran, O (1934), de Robert Flaherty.

Jaguar (1968), de Jean Rouch.

Nanook, O Esquimó (1922), de Robert Flaherty.

Primárias (1960), de Robert Drew.

Tambores do Passado, Os (1971), de Jean Rouch.