

LETÍCIA SICSÚ OLIVEIRA

A CONSTRUÇÃO DA REALIDADE NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

CFCH / UFRJ

2004

# A CONSTRUÇÃO DA REALIDADE NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Letícia Sicsú Oliveira

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau Graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo

Orientador: Ivana Bentes  
Doutora em Comunicação

Rio de Janeiro

2004

# A CONSTRUÇÃO DA REALIDADE NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Letícia Sicsú Oliveira

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Aprovada por:

\_\_\_\_\_ - **Orientadora**

Profª Ivana Bentes  
Doutora em Comunicação ECO/UFRJ

\_\_\_\_\_

Profº Fernando Fragoso  
Doutor em Comunicação – ECO/UFRJ

\_\_\_\_\_

Profº Maurício Lisovsky  
Doutor em Comunicação – ECO/UFRJ

Rio de Janeiro  
2004

## Resumo

OLIVEIRA, Letícia Sicsú. **A construção da realidade no cinema documentário.** Orientadora: Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ /ECO, 2004. Monografia (Graduação em Comunicação Social)

O trabalho aborda historicamente como foi construída a linguagem do cinema documentário ao longo dos anos, interpretando cada movimento em suas metodologias e relação com o real. A partir dessa base teórica, abre-se uma discussão sobre os recursos e métodos de trabalhos característicos do cinema de ficção, que em contradição com o ideal do documentário, são usados, e sobre sua relação com a captura e reprodução da realidade.

1. Documentário. 2. Linguagem Documental. 3. Brasil - Monografia.

I. Bentes, Ivana (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

## Abstract

OLIVEIRA, Letícia Sicsú. **A construção da realidade no cinema documentário.** Orientadora: Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ /ECO, 2004. Monografia (Graduação em Comunicação Social)

This study is about how the documentary movie's language was created. Coming from this theory, a discussion about audiovisuals codes in fictional movies and the relations with their real fact is opened up.

1. Documentary. 2. Documental Language. 3. Brasil - Monografia.

I. Bentes, Ivana (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

## Sumário

	p.
1 INTRODUÇÃO	1
2 A ORIGEM DO CINEMA	4
3 O INÍCIO DE UMA LINGUAGEM	10
4 UM NOVO OBJETIVO PARA O CINEMA:O DOCUMENTÁRIO INGLÊS	13
4.1 O cinema Social de John Grierson	13
4.2 O Advento do Cinema Falado	17
5 A MONTAGEM COMO LINGUAGEM	20
5.1 A Construção da Realidade no Cinema de Dziga Vertov	21
5.2 O Advento do Som no Cinema Soviético	26
6 A DISCRIÇÃO COMO TÉCNICA	29
7 A CÂMERA COMO CRIADORA DE UMA REALIDADE	32
8 LINGUAGENS COMTEMPORÂNEAS	36
9 CONCLUSÃO	45
10 REFERÊNCIAS	46

Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção.

Jean-Luc Godard





## 1 Introdução

O cinema-documentário vive hoje uma efervescência tanto na sua produção como na pesquisa. Apesar de ainda não desfrutar de grandes investimentos, e tampouco obter o sucesso alcançado por algumas produções de ficção, hoje os documentários já têm reconhecimento nos principais festivais de cinema e alcançaram uma maior receptividade por parte de distribuidores e público.

No entanto, apesar de estar se firmando como um tipo reconhecido de cinema, os filmes documentais, como também são chamados, ainda geram discussões quanto aos seus ideais e em torno de sua definição.

A gama de nomes - cinema documental, filme documentário, documentário cinematográfico, documentário e filme de não-ficção – já indica a dificuldade para a definição do objeto de estudo. Contudo, em comum entre os diferentes nomes temos a idéia de um filme associada à idéia de um documento.

A palavra documento nos remete a prática do historiador, que busca a verdade dos fatos da e na história a partir de fontes que ele chama de documentais. No entanto, a palavra que em todos os nomes acompanha o sentido de documento é sempre algo relacionado a filme, o que nos faz ter a idéia de que, apesar de documentos, esses fatos estão sempre a mercê de uma aspiração ético-estética de um cineasta.

Desse modo, mesmo sem uma definição para o cinema documentário, destaca-se em comum a temática da realidade. Objetivando sempre retratar a realidade, documentaristas acabam por construir aspectos da realidade na cabeça do público, que a partir das imagens fornecidas pelos filmes constroem sua própria visão do que é a realidade. Assim, vê-se que o cinema documentário é dotado de grande responsabilidade, na medida em que carrega uma idéia de mostrar a verdade e conseqüentemente é recebido pelo público de tal forma que acreditem na mensagem transmitida sem nem mesmo discutir ou questionar o que se está vendo. Afinal, se trata de documento.

Todavia, por mais que um filme apresente uma história verdadeira, que não foi inventada por um roteirista, ele é apenas um ponto de vista da história, e nunca um registro isento e neutro

de um olho motor, a câmera. Apesar de uma máquina, a câmera é sempre manipulada por uma pessoa que inevitavelmente impõe sua opinião e ponto de vista sobre o que está sendo filmado.

Dessa maneira, considerando a responsabilidade e importância do cinema documentário, o trabalho pretende analisar como é a construção do real ao longo da história do documentário, como cada cineasta trabalhou essa questão e quais recursos de linguagem foram utilizados ao longo do tempo.

Ao analisar as diferentes tendências do cinema documentário, percebe-se que em comum há a utilização de recursos da linguagem cinematográfica de ficção. São recursos que apesar de serem originalmente utilizados e criados pelos filmes de ficção, são usados para que a missão do documentarista de retratar a realidade seja feita com maior competência, seja por que assim o público é mais atraído ou por que uma encenação é a melhor maneira de passar um aspecto da realidade.

Para a realização do trabalho usei como base o livro *Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário*, de Silvio Da-Rin, que conceitua e explora as diversas tendências e linguagens do documentário desde o início do cinema; buscando em outros autores e pensadores do cinema, como Jean Claude Bernadet, Ismail Xavier, Consuelo Lins, entre outros, um aprofundamento das questões relativas à linguagem e aspectos históricos do cinema.

Assim, no primeiro capítulo há uma breve noção histórica do surgimento do cinema, das primeiras imagens captadas pelo cinematógrafo e pelo quinetoscópio e como já essas imagens continham a subjetividade de um cineasta com uma indissociável visão de mundo.

No segundo capítulo, é demonstrado o surgimento de uma linguagem documental com o início do cinema documentário clássico de Robert Flaherty, e como a busca por um retrato da verdade é aparentemente paradoxal em relação aos métodos utilizados, que continham diversos aspectos do cinema de ficção.

O terceiro capítulo aborda o documentário inglês e principalmente o trabalho do documentarista John Grierson, que em busca de um cinema social, que cativasse o espectador, começa a utilizar os recursos da montagem, da construção de uma narrativa e, posteriormente, integra a seus trabalhos os bons resultados obtidos nas pesquisas de tentativa de dar som ao cinema.

No quarto capítulo é onde podemos ver a consagração da montagem como principal forma de retratar e construir uma realidade; com os filmes do soviético Dziga Vertov. Vertov defendia a

idéia de que o cinema tinha a função de mostrar ao público o que o olho humano não é capaz de ver sozinho. Através da montagem e dos recursos que ela oferece, como imprimir diferentes velocidades às imagens filmadas, por exemplo, Vertov faz uma construção da realidade, mas que não é um puro retrato da mesma. Há ainda a possibilidade de analisar o tratamento dado ao som por Vertov, que, assim como as imagens, era meticulosamente montado e cheio de significados metafóricos.

O quinto capítulo aborda o que chamamos de cinema direto norte-americano e o seu objetivo de capturar a realidade em sua forma mais pura. Defendendo a não intervenção da câmera e da equipe técnica, os cineastas que seguem esse modelo acreditam que somente assim há uma verdade da realidade na imagem cinematográfica. No entanto, vemos como é impossível que um cineasta se mantenha neutro diante de uma captura da realidade, na medida em que inevitavelmente faz escolhas.

No sexto capítulo podemos ter contato com a análise de parte da obra e dos métodos de trabalho de Jean Rouch, que assumindo a impossibilidade de o cinema funcionar como espelho da realidade prefere mostrar a verdade que ele cria, por meio de entrevistas e situações criadas pela equipe técnica e pela existência da câmera. Nesse capítulo vemos que o documentário é mais “verdadeiro” quando não pretende capturar uma realidade pré-existente, mas quando pretende passar para o público um acontecimento que é criado para a produção do filme. É a noção da existência de uma realidade fílmica.

No sétimo capítulo há duas análises de filmes de dois documentaristas contemporâneos que são uns dos responsáveis pela consagração do cinema documentário como um tipo de cinema capaz de lotar salas de cinema e ganhar prêmios: Eduardo Coutinho e Michel Moore. Com estilos completamente diferentes, ambos criaram novas formas de cinema, que vem conseguindo adeptos nas novas gerações de documentaristas no Brasil e no exterior.

Portanto, o trabalho pretende fazer uma análise de como, ao longo da história, cada vertente do cinema documentário tentou fazer uma construção da realidade e que tipo de recursos utilizou para isso, enfatizando a utilização dos recursos do cinema de ficção nessa construção.

## 2 A Origem do Cinema

O cinema surge no Século XIX, na efervescente Belle Époque. Nesses anos de máxima expressão do imperialismo colonial, o cenário internacional era dominado pela busca de um equilíbrio que se tornava cada vez mais difícil, já que as grandes potências mantinham uma postura extremamente nacionalista e um rígido controle nas áreas de exploração colonial. No interior de cada nação o capitalismo se consolidava e o progresso científico e tecnológico, incentivado pela burguesia, era visível. Durante esses anos, a humanidade pôde ver o dia-a-dia das sociedades ser modificado por invenções como o telefone, o telégrafo, os jornais diários, a fotografia e o cinema.

Quando falamos no início do cinema, apontamos como seus criadores o norte-americano Thomas Edison e os irmãos Louis e Auguste Lumière, de nacionalidade francesa. Esses nomes são citados como os mais importantes desse início do cinema pois estabeleceram importantes bases tecnológicas para a futura indústria cinematográfica e representaram duas vertentes estéticas diferentes dos primeiros tempos.

Thomas Edison iniciou suas pesquisas sobre a imagem a partir de uma invenção anterior, o fonógrafo. A máquina foi comercializada em 1888 para a função de automatizar a estenografia em escritório, mas posteriormente alcançou o sucesso comercial como fonte de entretenimento. Movido por uma moeda e por meio de um fone de ouvido, o fonógrafo permitia que cada pessoa individualmente ouvisse música.

Inspirado nessa invenção, Edison inicia uma incessante busca pela realização de um sonho, o de juntar a reprodução de sons à reprodução de imagens. Para tornar essa idéia realidade, Edison e seu colaborador, o fotógrafo e engenheiro Willian Dickson, travaram uma incessante pesquisa. Decidiram então utilizar o filme de celulóide de Eastman, perfurado nas bordas laterais. As perfurações em intervalos regulares e acopladas a um tambor dentado, quando giradas, permitiam uma boa restituição do movimento, já que as imagens eram, devido às perfurações regulares, equidistantes.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SILVA, 1999. Disponível em: [http://gape.ist.utl.pt/ment02/cinemaGAPE/ciencia\\_fra1x.htm](http://gape.ist.utl.pt/ment02/cinemaGAPE/ciencia_fra1x.htm)  
Acesso em: 01.11.2004

As escolhas técnicas feitas por Edison e Dickson foram realmente acertadas. Até os dias de hoje se utiliza filmes com a mesma largura - 35mm -, o mesmo número de imagens e a mesma disposição das perfurações.

Por considerar mais rentável a exibição dos filmes de maneira individual, Thomas Edison lançou, em abril de 1894, o quinetoscópio, que com o mesmo princípio do fonógrafo, de ser movido à moeda e com um visor também individual, exibia filmes. Assim, com essas duas criações, o fonógrafo e o quinetoscópio, Thomas Edison pretendia juntar as duas máquinas a fim de conseguir uma representação audiovisual realista, pretendia proporcionar uma ilusão perfeita da realidade. Edison vislumbrava gravar movimentos e sons e torná-los entretenimento, achava que o sucesso de sua máquina seria poder exibir óperas e peças teatrais como se fossem vistas ao vivo. É a busca pela captura da realidade na origem do cinema.

Os filmes produzidos por Thomas Edison para o quinetoscópio eram gravados em estúdio fechado e isolado de interferências externas. No estúdio *Black Maria*, primeiro estúdio da história do cinema, Edison gravava os filmes sempre com um fundo preto e compostos por uma única tomada. Os filmes, de no máximo um minuto, consistiam em imagens, centralizadas e frontalmente dirigidas ao espectador, de atrações como danças, lutas, acrobacias, números de espetáculos circenses e peças de teatro. O cinema já nasceu com a prática da encenação. Desde o início a câmera servia de motivo para encenar e representar. As performances diante da câmera nasceram com o início do cinema e jamais conseguiram se desatrelar dele.

A partir de 1893, o quinetoscópio começou a ser fabricado em série e se transformou numa grande atração em feiras nos Estados Unidos e na Europa. O fascínio era pela possibilidade de gravar e exibir imagens, pela novidade. O que encantava o público era a máquina e o que ela permitia, e não o conteúdo dos filmes.

Louis Lumière, fotógrafo e fascinado por desenho e escultura, utilizou um método de trabalho totalmente diferente de Thomas Edison. Seu invento foi o cinematógrafo, uma máquina que permitia não só gravar e projetar imagens em movimento, mas também duplicar a película. O cinematógrafo era uma síntese de inventos anteriores e a junção de pesquisas de ilusão de ótica dos físicos com as experiências de químicos e alquimistas sobre a fixação de imagens em película.<sup>2</sup> Assim, portando o cinematógrafo, Lumière registrava em seus primeiros filmes pessoas

---

<sup>2</sup> SILVA, 1999. Disponível em: [http://gape.ist.utl.pt/ment02/cinemaGAPE/ciencia\\_fra1x.htm](http://gape.ist.utl.pt/ment02/cinemaGAPE/ciencia_fra1x.htm)  
Acesso em 01/11/2004

em seus ambientes naturais e situações familiares. Muitas vezes com a câmera oculta, Lumière escolhia “o melhor enquadramento possível para capturar um instante da realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação”.<sup>3</sup> Para ele, a câmera permitiria capturar um instante da realidade e mostrar ao público o que os olhos humanos não podem ver. Utilizando-se das possibilidades de sua máquina, como acelerar e tornar as imagens mais lentas, Lumière fazia um estudo detalhado dos movimentos humanos. Optando por essa vertente técnico-científica, de estudo do movimento, Lumière dedicava-se a experiências de observação e de registro do real. A busca por capturar a realidade, que baliza toda a história do cinema documentário já tem início com Lumière. Como alguns de seus filmes possuem mais de uma versão, conclui-se que ele tentava aperfeiçoar sua técnica a cada filmagem, que cada filme era encarado como parte de uma pesquisa e do desenvolvimento de um método e que a cada tomada ele buscava a melhor forma de capturar a realidade. No entanto, ao utilizar os recursos que a câmera permitia, como modificar a velocidade, Lumière acabava por transformar aquela realidade capturada.

Dentre os filmes de Lumière, destaca-se a filmagem de estréia do cinematógrafo, quando Louis se colocou discretamente no portão de uma fábrica e registrou a saída dos operários.

Nesse período, final do século XIX, as máquinas eram a principal atração. O público tinha curiosidade para saber o que determinada máquina fazia e como seriam surpreendidos. Invenções como o cinematógrafo e o quinetoscópio vieram para matar a ânsia da burguesia, louca pelas máquinas e pela modernidade que surgia. O cinema cai como uma luva nos ideais de uma burguesia que exaltava o poder das máquinas, correspondido com o cinema pela invenção de captar e reproduzir imagens; ressaltava a importância dos processos produtivos, vistos na química que transforma o negativo em imagem e possibilita a sua reprodução; e lutava por uma objetividade, que era vista no cinema pela possibilidade de existir um olho mecânico, que não julgava, mas apenas captava a mais pura realidade.

No entanto, o fascínio pela máquina e pelo que ela permitia não segurou o público por muito tempo e o cinema se viu obrigado a criar um conteúdo que atraísse a curiosidade das pessoas. É nesse momento que surgiu o chamado “cinema de atrações”, que consistia em filmes exibicionistas que não contam histórias, apenas mostram alguma coisa interessante e criam uma intimidade com o público.

---

<sup>3</sup> DA-RIN, 2004, p. 27

Apesar do intuito de apenas documentar situações como peças de teatro, danças, espetáculos de circo e aspectos da vida comum, em que o público passa a desfrutar o espetáculo do cotidiano, por exemplo, esse início do cinema já utiliza artifícios, como piscadelas para o público, e pessoas filmadas olhando diretamente para a câmera, para atrair a atenção da platéia. Com a extraordinária facilidade para produzir simulações perfeitamente aceitáveis, sobretudo em se tratando de um público ingênuo e crédulo, houve, desde então, uma discussão ética quanto à autenticidade das imagens. Outro tipo de assunto constantemente abordado nos filmes da época era o chamado “cenário do poder”, em que desfiles militares, exibições de festas dos reis e rainhas eram mostrados ou, até mesmo, reconstituídos. Enquanto alguns cineastas acreditavam somente ser aceitável imagens “do real”, outros acreditavam que para atrair a atenção da platéia, deviam utilizar todos os recursos que o novo meio de comunicação possibilitava. Desde o princípio nota-se que somente registrar o que acontece não prende a atenção da platéia, era necessário um algo mais.

Assim, o cinema das origens vai conquistando a fidelidade do público e se firmando como um entretenimento. Além desse tipo de filme, no qual o cinema dependia de outras artes já que era a filmagem de peças de teatro e dança, um outro tipo de filme se revela vitorioso com o público: o chamado cinema de *atualidades*.

Freqüentemente vistas como os primeiros documentários da história do cinema, as *atualidades* eram filmes de paisagens ou de eventos públicos. Serviam para matar a curiosidade do público sobre outros continentes e traziam notícias do que acontecia distante da Europa e dos Estados Unidos. Esse tipo de filme somente foi possível com o cinematógrafo, que sendo leve e fácil de carregar permitia que os cinco continentes fossem visitados e que imagens deles fossem levadas até o público. O cinema foi a maneira que a sociedade encontrou para conhecer um pouco mais o resto do mundo. Como uma espécie de telejornal, os filmes de atualidades possibilitavam que a platéia constituísse uma percepção da realidade.

Os filmes de atualidades nem sempre eram imagens de lugares distantes ou de eventos que tinham acontecido. Muitas vezes eram reconstituições que focalizavam assuntos de grande repercussão na imprensa e que não podiam ser filmados ao vivo. Um assunto que marcou muito os filmes da época foram as guerras, dentre as quais destaca-se a guerra dos Bôeres, retratada por *James Williamson*, no filme *Attack on China Mission*. Para reconstituir as batalhas, o cineasta usou um campo de golfe como locação. Outra reconstituição importante foi a execução do

anarquista *Leon Czolgosz*, que assassinou a tiros o presidente Willian McKinley. O operador de Edison, Edwin Porter filmou dois planos do exterior da prisão, e filmou em estúdio a encenação do preso sendo retirado da cela e de sua morte na cadeira elétrica.

Dessa forma, o público constituía no imaginário o que era a realidade do mundo. A realidade não era passada para o público na sua forma mais pura, e sim, constituída pelos espectadores a partir de imagens que viam, que podiam ser manipuladas ou não, ter aspectos encenados ou não. Na prática, não importava documentar apenas, mas construir uma realidade na cabeça de cada um da platéia. A realidade não devia, e não conseguia, ser passada pelo filme, mas sim constituída pelo público a partir do que viam na tela de cinema. Assim, não há indícios de que o público se sentisse lesado pelo fato de que algumas das imagens não eram autênticas, elas valiam como representações espetaculares de acontecimentos do momento e serviam para a construção de uma realidade.

A partir de 1903 o panorama começa a mudar. O público passa a ter mais interesse por filmes encenados e montados do que pelas atualidades. É o início da tentativa por uma construção da narratividade cinematográfica e início da chamada “Era dos Nickelodeons”, em que o cinema deixa de ser apenas uma exibição nos intervalos de atrações musicais e circenses e passa a ter salas exclusivas e ser a atração principal. Os filmes passam a ser mais longos, mais elaborados e começa-se a adotar um maior número de planos. É o início da construção de uma linguagem específica para o cinema, em que começava a ganhar forma os procedimentos técnicos e de organização lógico-narrativa dos planos.

O cineasta americano D. W. Griffith é citado como o principal responsável pela construção do que hoje chamamos de “Linguagem cinematográfica”. Griffith inicia a prática de filmar em função da montagem e conquista junto ao público o domínio da temporalidade, ou seja, a representação do tempo enquanto progressão narrativa e a montagem paralela, que permite ao espectador dar saltos imaginários, interpretando imagens sucessivas como ações simultâneas.<sup>4</sup> É o início do cinema como conhecemos hoje e a conquista por parte do cinema de uma unanimidade como diversão. É o resultado de um modo de representação capaz de centrar o espectador, colocando-o dentro do relato, através da sua identificação com os sucessivos pontos de vista que a câmera lhe proporciona.

---

<sup>4</sup> DA-RIN, 2004, p. 36



Contudo, não foi o início do longa de ficção que fez com que o cinema de *atualidades* acabasse. Antes de cada sessão dos filmes, havia a exibição do chamado *Newsreel* ou Cinejornal, uma adaptação das atualidades à lógica desse início de indústria cinematográfica. Com uma orientação mais jornalística do que o cinema de atualidades de Lumière, os Cinejornais apresentavam paradas e manobras militares, desastres da vida moderna (o público, ainda se acostumando com as novas tecnologias, impressionava-se com a demonstração de acidentes), eventos esportivos e as mais diferentes atrações. Todas essas atrações vinham editadas em um formato fixo e eram atualizadas de uma a duas vezes por semana, possibilitando uma constante atualização por parte do público do que estava acontecendo no mundo e assegurando ao mercado exibidor um suprimento regular de complementos.<sup>5</sup>

Apesar dessa renovação do cinema de atualidades, temos nesse momento a consagração da ficção de estilo romanesco, que cai nas graças de um público agora alfabetizado cinematograficamente e perdura até os dias de hoje como unanimidade na preferência das pessoas.

O cinema de ficção também sempre teve a preocupação em parecer real, em contar suas histórias em cenários que parecessem o mundo em que o público vivia. Essa idéia do realismo contribui para a construção por parte da platéia de uma visão do que é a realidade e como é o mundo a sua volta. Não só os documentários, com suas imagens, criam uma visão de mundo, mas também as ficções, que foram diversas vezes usadas como intermédio para passar valores e estilos de vida para o público, que interpretando aquilo como a realidade, aderiam aos modos de viver que viam no cinema.

---

<sup>5</sup> DA-RIN, 2004, p. 39

### 3 O Início de uma Linguagem

O que chamamos hoje de cinema documentário surge então dos chamados filmes sobre “vistas” e paisagens, que apesar de já terem perdido o fascínio do público em geral, remodelam-se a partir dos Cinejornais e conquistam novamente as platéias, já viciadas nas ficções, por meio dos filmes de viagens que mostravam lugares distantes, desbravados e tinham um certo teor de aventura. Por ainda não possuírem uma linguagem própria, esses primeiros *documentaires* ou *travelogues*, como eram chamados, não eram a atração principal, a não ser para uma elite freqüentadora dos cinemas mais sofisticados e em situações em que ilustravam palestras de etnografia e de geografia. Ainda faltavam elementos que capturassem a atenção do espectador em geral, trazendo-o para dentro do filme, colocando-o dentro da história que era relatada.

O início da construção de uma linguagem cinematográfica para o documentário tem como marco o filme *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, um explorador norte-americano que filmou os hábitos cotidianos dos esquimós habitantes da região da Baía de Hudson, no norte do Canadá. Ao longo de quatro anos de trabalho, Flaherty conseguiu um precioso material, que quando praticamente montado, foi destruído por um incêndio que consumiu todos os negativos. Restou-lhe somente um copião do trabalho, que ele utilizou para arrecadar novos recursos para um novo filme, o que só foi possível após a guerra, em 1920.

De volta ao Canadá, Flaherty tem uma idéia diferente do que fez no primeiro filme. Resolve mostrar a vida de um esquimó e sua família, ou seja, mostra os costumes dos esquimós a partir de um personagem, aproximando-se dos moldes encontrados nas ficções e possibilitando que situações dramáticas e tocantes fossem desenvolvidas. Assim, ao contrário dos filmes de viagens anteriores, em que havia apenas uma abordagem descritiva das paisagens, Flaherty incorporou à *Nanook of the North* as conquistas, ainda relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme.<sup>6</sup>

Flaherty considerou que para mostrar a realidade do cotidiano dos esquimós seria necessário recorrer a ficção. Documentar os fatos apenas não mostraria como era a vida deles.

---

<sup>6</sup> DA-RIN, 2004, p. 47

Para isso, concentrou-se em personagens, para que pudesse mostrar situações tocantes e emocionalmente densas, cenas de suspense e tensão.

Outro recurso utilizado por Flaherty em *Nanook of the North* é a grande quantidade de planos. Demonstrando um domínio da linguagem cinematográfica de ficção, ele relata as situações utilizando planos que mostram diferentes pontos de vista, podendo ser até mesmo utilizado um plano que reproduz o ponto de vista do personagem. Dessa forma, usando técnicas e a gramática do cinema de ficção, Flaherty relata a vida de pessoas que viraram personagens e não de histórias criadas por um autor ou diretor, o que torna sua obra atraente, na medida em que trata de pessoas que existem e de situações que acontecem no dia-a-dia. A realidade sendo mostrada na forma de história atrai a atenção do espectador e o leva “para dentro” do filme assim como a ficção, mas com o diferencial de não ser só um filme, há o apelo emocional de se tratar da realidade, de situações que realmente acontecem. É como se, nesse caso, o filme fosse uma ficção que se utiliza da realidade como mais um elemento para gerar emoção, um objetivo visado pelo cinema de ficção.

O grande impacto gerado por *Nanook of the North* junto ao público e crítica era resultante, segundo Da-Rin,

da abertura de um novo de um novo campo de criação situado entre os filmes de viagem e as ficções, sem se identificar propriamente com nenhum dos dois modelos. Em outras palavras, era o fruto do encontro do travelogue com o modo de representação ficcional que alguns anos antes se instituíra.<sup>7</sup>

Dessa forma, o que diferenciava *Nanook of the North* dos outros filmes de viagem da época era que esses se centravam na figura do viajante-explorador-realizador, utilizando um relato em primeira pessoa, enquanto que no filme realizado por Flaherty o narrador era uma figura inexistente e as ações eram centradas em tom dramático nos personagens da família de esquimós, que viviam em uma situação de antagonismo com o meio hostil em que viviam, os desertos gelados do norte. Como nos filmes de ficção, existe um herói - a família - e um vilão - a natureza.

---

<sup>7</sup> DA-RIN, 2004, p. 46

Segundo Flaherty, seu objetivo era narrar a verdade, e quando surgiam situações dramáticas, era por que assim era a realidade. No entanto, apesar de nunca ter escalado atores profissionais, ele pedia para que as pessoas encenassem como eram suas vidas. Assim, Flaherty não filmava as situações quando aconteciam, mas as provocava. Em algumas situações pedia até mesmo que seus “atores” encenassem práticas já não mais comuns no cotidiano dos esquimós, como, por exemplo, a caça de morsas. Ele quis colocar essa cena no filme julgando-a necessária para o entendimento de como era a realidade daquelas pessoas, contudo, não era exatamente a verdade. Segundo ele, “às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro”<sup>8</sup>.

Dessa maneira, vê-se que desde o nascimento do cinema documentário há uma preocupação com a busca pela verdade e em retratá-la da melhor maneira possível. No caso de Flaherty, essa busca não acontece apenas filmando os fatos, mas encenando-os para que a verdade possa ser passada para o espectador. Assim, Flaherty manipula imagens, constrói uma narrativa romântica, “prende” o espectador na história da realidade retratada e tenta, assim, passar a verdade do que está sendo filmado, relatar fatos. Desde o início do cinema documentário já podemos vê-lo, em parte, como uma ficção, uma encenação do real. Para melhor transmitir a realidade, a maneira encontrada foi a dramaticidade, e não simplesmente documentá-la.

---

<sup>8</sup> DA-RIN, 2004, p. 53

## 4 Um novo objetivo para o cinema: O Documentário Inglês

O fim da I Guerra Mundial e a hegemonia dos Estados Unidos tem suas conseqüências no cinema. A produção cinematográfica americana, repleta de filmes superficiais e vazios que fascinavam o público, fazia um grande sucesso comercial e anulava a possibilidade de inovações. Se esse modelo de cinema estava rendendo bons lucros, não era interessante testar novos temas e questões com platéias quase domesticadas àquela linguagem cinematográfica.

No entanto, surgia na Europa uma série de focos de oposição a essa produção cinematográfica industrial de Hollywood. A vanguarda francesa tentava expressar sentimentos, estados de espírito, ambientes, aspirações, nostalgias e associações de idéias, utilizando para isso novas formas de enquadramento e montagem. Um exemplo de filme da vanguarda francesa é *A sorridente Madame Beudet*, de Germaine Bulac.

Outra tentativa de escapar ao modelo narrativo norte-americano foi o surrealismo, que tem sua melhor expressão com o cineasta Luis Buñuel em filmes como *Cão Andaluz* e *A idade do Ouro*. Sem preocupação alguma com um enredo, Buñel mostra um imenso ódio pela ordem burguesa através de imagens chocantes, soltas, que expressavam pulsões e desejos.

No entanto, num sentido completamente diferente da vanguarda francesa e do surrealismo, mas indo igualmente de encontro ao dominante cinema norte-americano, surge um movimento do documentário na Inglaterra, encabeçado principalmente por John Grierson e Alberto Cavalcanti.

### 4.1 O cinema Social de John Grierson

Grierson, um escocês reformista moderado com formação em filosofia, acabara de receber uma bolsa de estudos para estudar Ciências Sociais na Universidade de Chicago. Nos Estados Unidos, Grierson atentou para a insuficiência dos métodos tradicionais de ensino para explicar a complexidade do mundo industrial moderno. Para ele, o cinema serviria como um grande difusor de valores cívicos e cidadãos.

Para isso, de volta a Inglaterra, Grierson percebeu que sozinho seria difícil levar sua idéia de usar o cinema como fonte de uma educação cidadã adiante e que a melhor forma de conseguir

colocá-la em prática seria uma associação com o governo. Por meio da EMB (*Empire Marketing Board*), principal órgão estatal dedicado à propaganda, Grierson teve a possibilidade desenvolver o seu trabalho.

A oportunidade para colocar suas idéias em prática veio com o filme *Drifters*, sobre a pesca de arenque e que foi o primeiro e último filme que Grierson dirigiu. Apesar de ser seu único filme, abriu caminho para a formação de um grupo de colaboradores dedicados à realização de documentários. Assim, com uma equipe formada por jovens profissionais sem muita experiência prática e com vastos conhecimentos acadêmicos, Grierson dedicou o primeiro ano de atividades da recém-formada EMB Film Unit à realização de filmes de 30 segundos e curtas-metragens de propaganda baseados inteiramente em imagens de arquivos. Além disso, Grierson se dedicou a promoção do gênero documentário junto à crítica especializada e às autoridades por meio de artigos e palestras.

Assim, pode-se perceber que, de acordo com os objetivos de Grierson, o documentário não era uma idéia para o cinema, era uma idéia nascida no meio acadêmico para atender a uma política social e que usava o cinema para comunicar mensagens a um grande número de pessoas.

No entanto, como a produção da EMB restringia-se a curtas de aproximadamente 30 minutos, Grierson encontrou dificuldades para veiculação dos filmes nos cinemas comerciais, já que não cabia a apresentação de somente um filme no cinema e nem mesmo antes de um longa, pois cada sessão era, na época, composta por dois longas. Além disso, a produção estatal era hostilizada pelo mercado.

Dessa forma, Grierson se viu obrigado a criar um sistema paralelo de distribuição, feito em escolas, salas especiais, sindicatos, associações e unidades móveis, o que tornou a EMB a maior rede de cinema educativo da Inglaterra, mas manteve o cinema documentário à margem do mercado comercial e do alcance do grande público.

Lidando com o reduzido orçamento destinado a EMB, Grierson procurou apoio de empresas privadas e acabou por receber encomendas de documentários. A equipe formada por Grierson se dispersou e começou junto a trabalhar junto a empresas ou produtoras independentes, o que acabou contribuindo para fortalecer o movimento do documentário, que passou a ter suas idéias propagadas em jornais e revistas.

A partir desses filmes a vida de trabalhadores ingleses foi retratada e criou-se bases para o desenvolvimento de um cinema realista na Inglaterra. Porém, por ser um trabalho realizado sob a

tutela do estado, não havia aprofundamento de questões políticas e econômicas, o que tornava a realidade dos filmes paradoxais em relação às idéias educacionais de Grierson.

A linha de documentário desenvolvida por Grierson, o chamado documentário clássico, baseou-se na obra de Flaherty. Observando, apropriando-se de alguns métodos usados por Flaherty, Grierson queria usar o cinema como uma forma de comunicação eficiente para que o público visse a si mesmo e conhecesse as estruturas políticas e econômicas de seu país. A idéia central dele era a criação de uma cinematografia capaz de promover a integração social e o desenvolvimento de uma cidadania madura. Isso deveria ser feito sem explorar histórias e dramas individuais, como era feito no cinema Hollywoodiano, mas despertando a emoção do público ao explorar o movimento das massas. Grierson acreditava que, ao contrário dos filmes sobre vistas e paisagens, deveria haver uma valorização do tempo, da narrativa, do ritmo e da composição. Mesmo sem contar uma história, ele acreditava que devia se produzir efeitos intensamente excitantes. Grierson era contra o papel do herói, um personagem central que demonstra suas qualidades e em torno do qual se apresenta a narrativa da história. Para ele, apenas o tom dramático nos moldes de Flaherty era para ser utilizado, na medida em que histórias de heróis individuais nada tinham a acrescentar ao público em geral, já que o individualismo era visto como uma das causas da anarquia social.

Dessa forma, mesmo sem recorrer à dramaticidade de um personagem e de uma narração individual, Grierson se utiliza de recursos do cinema de ficção, com o objetivo de passar a realidade. Segundo ele, os filmes deveriam fotografar a vida natural, mas também, pelo que chamava de “justaposição do detalhe”, (a montagem) a interpretar.

Assim como Flaherty, Grierson acreditava no que chamava de materiais naturais. Para ele, somente os habitantes dos ambientes filmados seriam capazes de transmitir a complexidade do que estava sendo filmado, o que era impossível para atores profissionais. O ator original (ou nativo) e a cena original (ou natural) são as melhores formas de uma representação do real e que somente as histórias extraídas dessa maneira representam a realidade.

Todavia, ao contrário do que Flaherty pensava e que Grierson chamava de “neoroseaunismo”, ou seja, a crença de que o indivíduo que vive em contato com a natureza é mais puro e mais feliz que o homem civilizado, Grierson achava que ao retratar costumes superados em regiões distantes, Flaherty estava fugindo dos problemas recentes da sociedade

moderna, ou seja, não era um documentário comprometido com o seu tempo; era preciso ter uma finalidade social.

Além da clara influência de Flaherty nas idéias de Grierson, o cinema soviético também serviu como fonte de inspiração. O primeiro aspecto a chamar a atenção dele foi a montagem. Com uma forma diferenciada de montagem, Grierson poderia tornar seus filmes dramáticos sem recorrer a uma história, fazendo isso somente por meio da edição. Esse aspecto de preocupação com a montagem e de filmar pensando no que seria montado depois é uma técnica proveniente do cinema de ficção.

Ademais, a temática e o objetivo social do cinema soviético, baseado na ideologia coletivista difundida pela revolução de 1917, ia ao encontro das finalidades de Grierson, que pretendia colocar as massas como protagonista. Assim como na ficção, Grierson também elegia protagonistas e antagonistas, no caso, as massas tinham o papel principal e serviam como protagonistas do filme, em oposição a idéia de um herói individual.

Outro aspecto de convergência entre as idéias de Grierson e o cinema russo era o seu uso como veículo de propaganda. No entanto, Grierson criticava o cinema soviético quanto a seus métodos de dramatização, aos conteúdos explícitos e a tendência a um romantismo revolucionário.

Balizados por diversas influências, Grierson não acreditava que a imagem cinematográfica poderia reproduzir a realidade. Segundo ele, “não existe uma verdade até que você a formalize. Verdade é uma interpretação, uma percepção”.<sup>9</sup> Dessa maneira, o documentário inglês não pretendia retratar a verdade, mas tentar transformá-la, utilizando esse meio de comunicação de massa em um instrumento de transformação da sociedade. O importante era que houvesse uma mudança, mesmo que para isso fosse necessária uma dramatização ou uma interpretação. Mais uma vez os rumos do cinema documentário caminharam na mesma direção que a ficção. Grierson não acreditava que simplesmente relatar fatos daria conta de passar uma visão da realidade, para isso, eram necessárias a dramatização e a interpretação, recursos usados pelos filmes de ficção, mas que são amplamente utilizados pelos documentários.

---

<sup>9</sup> DA-RIN, 2004, p.92



## 4.2 O Advento do Cinema Falado

Algumas décadas depois, o projeto audiovisual idealizado por Thomas Edison estava para ser realizado. Finalmente, o som integrado a imagem chega ao cinema. Em 1929, em Hollywood, todos os estúdios já eram sonoros, novidade que refletia em recorde de público e de venda em 1930.

No entanto, no campo do documentário, a importante inovação tecnológica era recebida com uma certa desconfiança. Em primeiro lugar, por que era realmente difícil captar o som ambiente com uma câmera de filmar ruidosa. Depois, por motivos conceituais: os documentaristas temiam que o uso da fala, da linguagem textual, acabasse por suprimir a linguagem visual, muito trabalhada durante todos esses anos.

No entanto, apesar de reações diversas a nova tecnologia, o documentário inglês consegue, com o cineasta Alberto Cavalcanti, uma opção ao uso do som sem ser apenas como no cinema comercial teatralizado. Sua intenção era desenvolver uma pesquisa na área do som cinematográfico e voltar a filmar em exteriores, e achou que no campo do documentário isso seria mais fácil do que na ficção.

Em seus primeiros filmes, como o *Pett and Pott*, as imagens foram editadas sobre uma trilha sonora gravada antes das filmagens. Esse é o caso também do curta-metragem *Coal Face*, realizado junto a Grierson sobre o trabalho de extração de carvão em minas subterrâneas, em que as imagens eram editadas sobre uma trilha sonora previamente gravada de música instrumental, cantos, ruídos e trechos de poemas. Para essa trilha sonora, Cavalcanti contou com a colaboração do poeta W. H. Auden e do músico Benjamin Britten. Além desses dois filmes, destaca-se o filme *Night mail*, sobre o trem que leva carga postal de Londres a Glasgow. Nessa produção, há uma sofisticada edição de som desenhada e supervisionada por Cavalcanti. Segundo Jean Claude Bernadet:

O barulho do trem, por exemplo, é tratado musicalmente e combinado a um poema falado: o ruído é modulado conforme a velocidade do trem, se está chegando ou saindo, se está num aclave ou num declive. Mas o ruído, mesmo quando tratado simbólica ou musicalmente, é sempre justificado de modo realista. A gente vê a fonte de ruído na imagem ou sabemos que ela está por perto, de forma que os sons não nos aparecem como

elementos de linguagem, mas como dados naturais. E tudo isso mergulhado numa música incidente, que não tem nenhuma justificativa realista: a música acompanha o filme para, em geral, reforçar as emoções.<sup>10</sup>

Esse recurso da música como incitadora de emoções é uma artimanha dos filmes de ficção, que foi amplamente utilizada pelo cinema documentário, a fim de tentar tornar mais real o que estava sendo passado na tela. Apesar de não ser o som natural, decorrente do que está sendo filmado, a música entra como um elemento determinante para criar um sentimento na platéia, despertar emoções. Era o som trazendo inovação para o cinema, o que não significava uma unanimidade de crítica.

Os críticos e cineastas da época reconheciam a forma inventiva do cinema de Cavalcanti, mas achavam que ele relutava “em dar voz a todos aqueles que poderiam ter alguma coisa válida a dizer sobre o assunto central abordado”<sup>11</sup>

Contudo, para filmar os documentários em seus ambientes naturais, os cineastas utilizavam câmeras menores, mas muito barulhentas, o que impossibilitava a captação de diálogos e comentários dos personagens. Além disso, segundo Da-Rin, havia obstáculos conceituais à utilização dos diálogos em sincronia com as imagens, o que era constantemente interpretado como um artifício não-fílmico. A idéia era isolar sons que pudessem, assim como as imagens captadas, comunicar a essência do tema abordado.

Todavia, o documentário inglês foi um dos primeiros a usar diálogos. O filme *Housing Problems*, de Edgar Anstey, em que moradores de cortiços de Londres dão depoimentos, é a primeira vez no cinema inglês que os trabalhadores se expressam com voz própria, e a espontaneidade das falas dos personagens é explorada pelo diretor. Contudo, Anstey foi amplamente criticado, inclusive por si mesmo, por seu filme não conter uma arte e por ter importância apenas pela autenticidade. Segundo Da-Rin, para a consagração do documentário com diálogos era necessário que se estabelecesse uma relação entre personagens e diretores, e para isso era preciso que os documentaristas descessem do pedestal, o que não parecia provável.

A limitação técnica imposta aos documentaristas foi sendo lentamente solucionada por setores que tinham mais urgência em resolvê-la, o cinejornalismo e a partir dos anos 50 o

---

<sup>10</sup> BERNADET, 2000, p. 47

<sup>11</sup> BARSAM, 1992, p.92

telejornalismo. Com o advento da televisão e a conseqüente necessidade de uma produção maior e mais rápida pelo telejornalismo, os profissionais da área investiram em uma pesquisa de um outro tipo de equipamentos, as câmeras leves e silenciosas, capazes de serem operadas no ombro do cinegrafista e com gravadores magnéticos portáteis e síncronicos. Essa evolução nas técnicas de filmagem e uma platéia habituada pelo telejornalismo a esse tipo de imagem, tremida e com cortes bruscos, e ao som impuro, abriram possibilidade aos documentaristas de filmar a espontaneidade e a autenticidade. Ao mesmo tempo, dava aos cineastas a idéia de “captar o real”. O espaço sonoro começou a ser trabalhado pelo cinema documentário e o som direto, ou seja, em sincronia com a imagem, passou a ser considerado como parte indissociável do “real a ser aprendido”. Os sons ambientes, ruídos, gemidos e frases soltas passaram a ser vistos como preciosidades e, ao contrário do que se pensava antes, para captar o real era indispensável o som em sincronia, na medida em que, sendo a fala a principal forma de comunicação humana, para capturar essa verdade, somente conseguindo captá-la.

Dessa forma, nota-se que a cada novo elemento do cinema, os documentaristas tinham a certeza e a intenção de conseguir retratar a verdade. O documentário inglês, principalmente com o trabalho de Cavalcanti e Anstey, tem grande importância na transformação para o cinema falado e junto com o cinema soviético é pioneiro nesse novo desafio da evolução do documentário.

## 5 A Montagem como Linguagem

O processo de expansão do cinema teve como pano de fundo a I Guerra Mundial. Na Rússia, o contexto histórico era particularmente confuso, na medida em que a população e vários representantes políticos estavam insatisfeitos com o regime Czarista opressor e que prometia a melhoria de condições de vida e a adoção de um regime constitucional. A insatisfação de todos resultou em 1917 na chamada Revolução Russa, em que o Czar Nicolau II renunciou, possibilitando que Lênin assumisse em outubro o governo provisório e sendo obrigado a enfrentar não só a I Grande Guerra mas também a grande instabilidade interna de seu país. Essa ação revolucionária resultou na organização das Repúblicas Socialistas Soviéticas, em 1922.

No campo do cinema, os soviéticos inovavam optando pela criação de uma nova linguagem. Fundamentando o trabalho na seleção e na montagem, eles a interpretavam não como uma reconstrução do real imediato, mas como a construção de uma nova realidade, uma realidade cinematográfica.

O cineasta Kulechov, por exemplo, em 1919 faz um pequeno filme em seis planos: prato de comida; rosto de um homem; criança brincando; rosto de um homem; um caixão; rosto de um homem. Quem viu o filme diz que o homem em cena interpretava em cada aparição, o desejo, a ternura e a tristeza respectivamente. No entanto os três planos do ator eram exatamente o mesmo, ou seja, os sentimentos lidos no rosto do ator foram interpretações da platéia decorrentes dos valores pré-estabelecidos da fome diante de um prato de comida, da ternura diante da criança, e da tristeza diante do caixão; valores esses que foram trazidos a tona somente com a aproximação das imagens.<sup>12</sup>

Posteriormente, Eisenstein desenvolverá a teoria da montagem em que para cada duas imagens sempre nasce uma terceira significação. Ele vê aí a estrutura do pensamento dialético em três fases: a tese, a antítese e a síntese. Essa montagem não reproduz o real, não o maqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Sendo a estrutura da montagem a estrutura do pensamento, o cinema não terá que se limitar a contar histórias, ele produzirá idéias.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> BERNADET, 2000, p. 48

<sup>13</sup> BERNADET, 2000, p. 49

Um exemplo dessa teoria na prática de seus filmes é quando Eisenstein mostra uma massa de pessoas derrubando a estátua do Czar. Sua intenção não era mostrar o que acontecia quando pessoas derrubavam uma estátua, ele queria construir a idéia de derrubada do poder.

O cinema metafórico de Eisentein não pretendia em nada retratar a verdade, tinha intenções sólidas de construir uma outra realidade e constituir um cinema revolucionário, que, portanto, estivesse em sintonia com o seu tempo e o momento conturbado em que estava inserido historicamente. Era considerado um artista do cinema de ficção.

### **5.1 A Construção da Realidade no Cinema de Dziga Vertov**

Em meio a esse instável contexto histórico, surge na Rússia Dziga Vertov, uma figura importante que, trabalhando no campo do cinema documentário, deu grande contribuição para o desenvolvimento da montagem e da interpretação e construção da realidade.

Desde jovem apaixonado pela poesia, antes da revolução, Vertov demonstrou especial interesse pelos poetas futuristas, que “tendiam a rejeitar a sintaxe em favor da montagem de palavras”.<sup>14</sup> Nessa mesma época organizou um laboratório de áudio, onde realizou experimentos com montagens de gravações sonoras, as quais tiveram grande influência na construção de uma obra de inventividade incomum, além de toda uma teorização que a sustentou.<sup>15</sup>

Seu primeiro trabalho no cinema se deu com a realização da primeira edição do chamado *Kino-Nedelia*, uma espécie de jornal de atualidades produzido pelo governo soviético. Sua função era organizar, sob a forma de filme acabado, o material enviado por correspondentes localizados em diferentes frentes de combate. Desde o início de seu trabalho com o cinema, Vertov se preocupava em guardar, meticulosamente organizadas por assunto, todas as imagens que recebia. Em um sentido de captação da realidade, registro dos acontecimentos, Vertov não desperdiçava nenhuma imagem, nenhum plano, por mais desinteressante que pudesse parecer.<sup>16</sup>

Em seu primeiro filme, *O Aniversário da Revolução*, montado a partir de imagens de arquivo, Vertov dá início a uma prática que se tornaria sua marca, a montagem em si como ato criativo.

---

<sup>14</sup> BARNOW, 1983 apud BARTOLOMEU, 1997 p. 64

<sup>15</sup> BARTOLOMEU, 1997, p. 64

<sup>16</sup> GRANJA, 1981, p. 11

A partir daí Vertov deu início a uma militância pelas atualidades, criando um movimento que ele chamou de *Kinoks*.<sup>17</sup> Colocando-se radicalmente contra a dramatização e a ficção, ele queria filmar a “vida de improviso” sair dos estúdios e ir para a rua filmar e criar uma nova visão da realidade. De acordo com a percepção futurista, apostava na máquina para mostrar uma realidade que o olho humano sozinho não podia ver. Assim, de acordo com o cinema social fomentado pela situação e pelo governo russo, Vertov achava que o cinema deveria ter como tarefa essencial “ajudar cada oprimido em particular e o proletariado em geral em sua ardente aspiração de ver claramente os fenômenos vivos que nos cercam”.<sup>18</sup> Vertov utilizava a linguagem cinematográfica construída pela ficção, para tentar constituir aspectos da realidade. O cinema com objetivo de passar a verdade acabava por utilizar recursos do cinema de ficção. Apesar disso parecer antagônico, Vertov acreditava que somente utilizando esses recursos seria possível constituir uma realidade. Assim, por meio do que chamava de cinema-olho, pretendia chegar ao que denominou cinema-verdade.

O termo cinema-verdade (*Kino-Pravda*) foi, além de uma maneira sintética de Vertov dizer o que pretendia, título de uma série de 23 cinejornais que deu continuidade ao jornal diário *Pravda* fundado por Lênin. Com uma publicação bastante irregular, cada número tinha um tema específico e era dotado de uma montagem agressiva na qual procurava recusar a composição do real, tal como o olho humano vê, perante a câmera.<sup>19</sup>

Todavia, é como denominação de um princípio que a expressão cinema-verdade gera muitas controvérsias posteriormente, nos anos 1960, e marca a obra de Vertov. Para realizar esse objetivo, Vertov utilizou-se de um outro conceito chave, o que chamava de cinema-olho.

O cineasta defendia que, durante a filmagem, a câmera não poderia interferir no curso normal dos acontecimentos. Era preciso registrar a realidade exata como ela se mostrava, qualquer interferência atrapalharia a apreensão da imagem espontânea. Para isso era necessário que a câmera e seus aparatos fossem silenciosos e discretos, assim como as pessoas envolvidas no trabalho. Caso, isso não acontecesse, as pessoas em cena deixariam de ser naturais, passariam a atuar, a encenar, e o real não mais estaria presente, o que, então, não mais faria sentido como filme.

---

<sup>17</sup> Contração da palavra Kino (cinema) e Oko (olho).

<sup>18</sup> VERTOV, 1972 apud DA-RIN, 2004, p. 112

<sup>19</sup> GRANJA, 1981, p. 19

Vertov tinha a não-encenação da vida cotidiana como um princípio. Não era admissível que houvesse qualquer dramatização ou interpretação, com atores profissionais ou atores nativos, na medida em que estariam fazendo uma “falsificação do mundo”. A câmera, assim como o olho, não deveria alterar a realidade e a regra era filmar de improviso, tal como era realidade. O que interessava era filmar fatos, organizá-los e montá-los de maneira que os espectadores pudessem compreender o mundo tal como ele é.

Dessa maneira, a verdade não era o que Vertov registrava com a câmera. A partir desses registros, que chamava de “cine-documentos reais” e “da criação de uma nova estrutura visual capaz de interpretar relações visíveis e invisíveis”<sup>20</sup>, é que Vertov pretendia chegar a verdade. Assim, encarando o cinema como uma “montagem ininterrupta”, como um processo permanente de interpretação e organização dos fatos, ele pretendia mostrar o que o olho humano não conseguia ver, e que somente com a ajuda do cine-olho seria capaz de interpretar.

Em seu último filme mudo, *O Homem da Câmera*, Vertov faz uma verdadeira demonstração de suas teorias. O filme apresenta os eventos cotidianos de uma grande cidade: as ruas vazias, as pessoas acordando, indo para o trabalho, descansando, ou seja, na vida tal como ela é. No entanto, Vertov utiliza-se da meta-linguagem. Ele mostra como o filme foi feito, a partir da imagem constante de um homem com uma câmera que se desloca pela cidade. Pretende, desse modo, mostrar o que todos os filmes tentam esconder, que o que está sendo visto na tela está sendo filmado. Ele coloca o espectador em contato com o processo de produção do filme, conscientizando-o das convenções usadas pelo cinema e convidando-o a “especular sobre a natureza da verdade da tela”.<sup>21</sup>

Convicto de que seu filme era totalmente livre de qualquer ligação com a literatura, Vertov usa alguns recursos, como acelerações das imagens, fusões, câmera lenta, animação de objetos, para mostrar todas as potencialidades do cinema. O filme é definido por ele como:

(...) apenas a soma de fatos registrados em filme ou, se assim preferirem, não meramente a soma, mas o produto, uma alta matemática de fatos. Cada item ou cada fator é um pequeno documento separado. Os documentos foram reunidos um ao outro, de modo que, por um lado, o filme consistiria somente dessas conexões entre peças significantes que

---

<sup>20</sup> DA-RIN, 2004, p. 117

<sup>21</sup> VAUGHAN, 1999, p. 66

coincidem com as conexões visuais, de modo que, por outro lado, essas conexões não requereriam intertítulos; a soma final de todas estas conexões representa, portanto, um todo orgânico.<sup>22</sup>

De fato, em muitos momentos do filme nota-se a citada soma de documentos, dos registros de cenas da “vida de improviso”, como, por exemplo, quando se vê um mendigo dormindo na praça ou uma mulher que estava também dormindo na rua e se levanta e sai de cena reclamando com o câmera.

Analisando em separado cada cena, realmente constatamos os chamados documentos, no entanto, quando essas partes se juntam é que podemos ver a invenção cinematográfica de Vertov. Em busca da revelação do mundo pelo cine-olho, e por meio da montagem, Vertov cria uma série de sensações no espectador. Isso ocorre quando, por exemplo, acelera os movimentos das mãos de mulheres trabalhando nas fábricas, dando uma sensação do mundo acelerado e moderno que se impunha; quando fecha tanto um plano em um trem se aproximando, que parece até que estamos ouvindo o barulho do mesmo; ou quando na seqüência de movimentos esportivos mostrados em câmera lenta vemos reações do corpo imperceptíveis ao olho humano.

Contudo, apesar da espontaneidade das cenas do filme, algumas situações parecem ter sido encenadas. Um exemplo é a situação em que aparece uma moça acordando e se vestindo dentro de sua casa. Para que o câmera conseguisse filmar essa cena, é quase certo que tenha sido encenada. Portanto, a “vida de improviso” defendida por Vertov, por vezes tinha que ser encenada, na medida em que é difícil em algumas situações permanecer com a câmera escondida. Assim, nota-se que nesse caso, não poderemos saber como a moça age na vida real, já que com a presença da câmera, naturalmente a pessoa passa a encenar, mas sabemos como, pelo menos, a moça acha que deveria ser em todos os dias.

Porém, essa cena retrata uma exceção a maneira de filmar de improviso, princípio de Vertov. No entanto, apesar de, em sua maioria, captadas sem nenhuma interferência externa, do cameraman, eram realizadas com planos meticulosamente planejados. Isso por que, baseando-se fundamentalmente no conceito da montagem, era necessária essa preocupação na hora de filmar. O grupo que trabalhava com Vertov dividia o trabalho em etapas: o primeiro passo era a

---

<sup>22</sup> VERTOV, 1984 apud BARTOLOMEU, 1997, p. 67



observação, ou seja, a escolha pelo olho daquilo que iria ser filmado. Depois, era feita a escolha do plano de filmagem. A terceira fase do processo era a adaptação do plano de filmagem às condições do momento. A seguir, era feito um esboço da organização dos planos e uma avaliação desse esboço. Nessa avaliação eram discutidas questões como a escolha dos planos, sua ordem, sua duração e o ritmo da montagem.<sup>23</sup>

Todos esses aspectos fazem com que haja uma unidade orgânica no filme, assim como desejava, Vertov. Mas além disso, há um recurso externo que faz ligação entre as seqüências: a presença do homem<sup>24</sup> e de sua câmera. A presença desse personagem, que cumpre um papel de fio condutor, faz com que fique claro que é um filme sobre o cine-olho. Vertov faz questão de mostrar para o espectador a gramática dos meios cinematográficos, não só pela presença do homem da câmera mas também por que revela outras etapas da produção do filme, como a montagem e até mesmo sua exibição. O Homem da câmera narra o seu próprio processo de realização.

O filme começa com uma sala de cinema vazia. Aos poucos, o público vai entrando o projecionista se prepara, os instrumentos da orquestra se apresentam. Só então é que começamos a ver as cenas da cidade. No final do filme, voltamos à sala de cinema, onde vemos as imagens sendo assistidas pelo público - alguma delas já vistas por nós. Entre esses dois momentos – o início e o fim do filme – acompanhamos as aventuras da intrépida dupla: o homem que percorre a cidade, aparecendo nos lugares mais inusitados e sua câmera.<sup>25</sup>

Quando o homem e sua câmera aparecem, freqüentemente ocorre com cenas bem-humoradas, quando, por exemplo, em um momento em que a cena é vista sob um plano filmado de cima, onde se vê uma série de carrinhos puxados por homens, ele surge inesperadamente debaixo de um deles. Em outro momento ele aparece tentando se passar despercebido em uma fila de pessoas que descem a rampa de um barco. Enquanto todos tem bolsas e malas na mão, o homem aparece segurando o tripé da câmera. Outro personagem do filme é a câmera, que

---

<sup>23</sup> BARTOLOMEU, 1997, p. 68

<sup>24</sup> O homem era Mikhail Kaufman, irmão de Vertov

<sup>25</sup> BARTOLOMEU, 1997, p. 69

funciona sem que alguém a manuseie deslocando a objetiva, procurando o foco e até mesmo divertindo o público quando gira sozinha no tripé. Dessa forma, mesmo recusando os recursos dramáticos do cinema, o filme de Vertov tem um fio narrativo, e querendo construir a realidade, utiliza recursos da ficção.

## 5.2 O Advento do Som no Cinema Soviético

O cinema falado também não foi recebido com unanimidade entre os soviéticos. Entre as reações destaca-se o manifesto assinado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em agosto de 1928, defendendo a “cultura da montagem”. O temor era de que houvesse um uso naturalista dos diálogos e que isso ampliase o significado independente de cada plano, aumentando em conseqüência a sua inércia como peça de montagem visual e limitando o trabalho criativo da edição. Eles tinham a proposta de que o som tivesse apenas um uso polifônico em relação às imagens e que os trabalhos com som deviam seguir uma linha de não-sincronização com as imagens visuais.

Esse temor dos soviéticos quanto aos rumos do cinema sonoro se confirmou com o súbito sucesso de escritores, diretores e atores de teatro que ganharam lugar de destaque na indústria cinematográfica. A narrativa se acomodou aos diálogos e as filmagens abandonaram as locações externas para serem feitas em estúdios, onde era possível controlar o processo técnico de gravação do som. Assim, esses atores de teatro que tiveram as portas do cinema abertas nessa época trouxeram de volta uma artificialidade que já tinha há tempos sido abolida.

Todavia, Dziga Vertov fez um uso diferenciado do som. Para ele, não era necessário que o som concordasse com a imagem, eles poderiam ou não estar sincronizados. O som, ao contrário do que era feito pela grande maioria dos cineastas da época, não era submetido à força da imagem, era complementar a ela e devia contribuir para a construção de uma realidade através da cine-língua.

A idéia da “vida de improviso”, defendida por Vertov, aplica-se também ao uso do som. Em seu primeiro filme sonoro, *Entuziasm – Sinfonia Donbassa*, de 1930, Vertov coloca em prática as idéias gestadas desde os tempos do “laboratório de ouvido”. Vertov não dá ao som, assim como fazia com a imagem, um tratamento documental naturalista, mas faz um uso criativo do som, transformando-o em uma sinfonia de ruídos, alguns até mesmo dissociados de suas

fontes e dotados de significados metafóricos, sons contrastados ou cortados abruptamente, ruídos e músicas meticulosamente sobrepostos, gerando em alguns momentos uma colagem sonora sintética, sons que antecipam as imagens correspondentes e vice-versa, alternando assincronismo e sincronismo conforme a necessidade do argumento.<sup>26</sup>

Para o uso do som em seu primeiro filme, destaca-se um elogio feito a Vertov por um dos pioneiros no uso do cinema sonoro, Charles Chaplin:

Jamais imaginara que uns sons mecânicos pudessem ser organizados com tanta beleza. Considero *Entuziasm* como uma das sinfonias mais comovedoras que escutei na minha vida. Dziga Vertov é um músico. Os compositores deviam aprender com ele e não discuti-lo.<sup>27</sup>

Dessa forma, Vertov propunha um cinema documental sonoro inteiramente realizado fora dos estúdios, o que era complicado na medida em que havia limitações tecnológicas e também ideológicas. Em primeiro lugar, a importação de equipamentos estava proibida por lei e a pesquisa e o desenvolvimento de equipamentos cinematográficos sonoros não fazia parte das prioridades do Plano Quinquenal. Além disso, havia uma descrença nas possibilidades de gravação de sons fora dos estúdios. Especialistas e engenheiros de som acreditavam que os ruídos do mundo não eram captáveis e reproduzíveis, o que ia de encontro à idéia de gravação de sons de improviso, defendida por Vertov.

Vertov defendia o registro espontâneo de documentos nas ruas e nas fábricas. Para ele, o cinema devia ser baseado em “fatos vivos” e para isso, segundo ele, precisava de recursos como: meios de transporte rápidos, película de alta sensibilidade, câmeras portáteis pequenas e leves, aparelhos de iluminação também leves, uma equipe de cine-repórteres rápidos e um exército de kinoks-observadores. Para a execução do cinema que considerava ideal, Vertov defendia que a filmagem devia ser tecnicamente possível em qualquer lugar e que essa devia ser silenciosa, para que a pessoa filmada não se distraísse e para que não houvesse ruído na gravação. Além disso, era imprescindível que os gestos do operador e do técnico de som fossem coordenados ao

---

<sup>26</sup> DA-RIN, 2004, p.121

<sup>27</sup> GRANJA, 1981, p. 32

máximo, e para isso, a melhor solução era a reunião, em um único aparelho, da gravação sonora e visual.

Portanto, nota-se que a relação de Vertov com o som tem os mesmos princípios de sua relação com as imagens. Ambos são considerados documentos, que ao serem montados dão o sentido, constroem uma realidade. É importante que a captação dos sons sejam feitas de forma natural, sem intervenção e que a montagem prevaleça.

Dziga Vertov, com toda sua inventividade e radicalismo terminou sua carreira incompreendido pela crítica e pelo governo de Stálin, que assumido o poder depois de Lênin, passou a recusar os projetos do cineasta, fazendo-o voltar a produção de cinejornais. No entanto, percebe-se a influência sobre cineastas soviéticos contemporâneos que se dedicaram ao trabalho e ao estudo das montagens, embora enfocando a dramatização e não a documentação. São aspectos do cinema de ficção mais uma vez presentes no cinema documentário.

## 6 A Discrição como Técnica

O cinema direto norte-americano teve como núcleo principal a produtora *Drew Associates*, formada principalmente pelo fotógrafo Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock. Os dois já trabalhavam juntos desde 1954 e formaram a *Drew Associates* em 1959, dando início ao que chamavam de “cine-reportagens” ou de “jornalismo filmado”. Para eles, os documentários realizados até então eram falsos, tanto pela constante encenação mas também pelas inserções de comentários em *off* do diretor, músicas e ruídos; tudo isso acrescentado com o objetivo de dar uma maior carga dramática ao filme, o que, portanto, retirava sua autenticidade e função de retratar a realidade. Ao acrescentar elementos à realidade, esta estaria sendo transformada.

O trabalho do som nos filmes realizados pela *Drew Associates* respeitava o princípio do “som sincrônico integralmente assumido”. Assim, qualquer inserção de barulhos que não tivessem sido captados na hora da filmagem era totalmente rejeitada, já que não correspondia à realidade.

A relação dos cineastas com as imagens filmadas partia do mesmo princípio. Qualquer interferência na hora da filmagem era vista como uma alteração da realidade a ser apreendida. A participação dos diretores deveria ser mínima. Não deviam dizer como os objetos filmados deveriam agir e não deveriam fazer perguntas, deixando assim, que cada um agisse como se não houvesse a presença da câmera.

Para que isso fosse realmente possível, considerando que quando uma pessoa sente a presença da câmera inevitavelmente passa a agir de modo diferente, a equipe técnica deveria ser o máximo possível reduzida. Para isso, segundo Leacock, eles queriam “suprimir os diretores, a iluminação, as equipes técnicas habituais e tudo o que pudesse alterar a realidade”<sup>28</sup> que desejavam filmar. Para Leacock, o cinema não devia ser monitorado e nem controlado:

Muitos cineastas acham que o objetivo do realizador é ter completo controle. Então, a concepção do que está se passando é limitada pela concepção do cineasta. Nós não

---

<sup>28</sup> LEACOCK, 1959 apud DA-RIN, 2004, p.138

queremos impor esse limite à realidade. O que está em curso, a ação, não tem limitações, tampouco o significado do que está ocorrendo. O problema do cineasta é antes de tudo um problema de como transmitir o que está em curso.<sup>29</sup>

Dessa forma, Leacock e Drew buscavam mostrar, da forma mais fiel possível, a sensação experimentada durante a filmagem. Achavam que a autenticidade era o mais importante e defendiam que os filmes não deviam proporcionar informação, mas deveriam ser, antes de tudo, algo de que a platéia não duvidasse. Era uma interpretação científica da filmagem, em que as imagens e sons eram como resultados de uma observação empírica.<sup>30</sup> Assim, de certa maneira, as idéias defendidas pelos cineastas do cinema direto norte-americano faziam alusão ao cinema das origens de Lumière, em que o cientificismo era a base de tudo e que o objetivo era registrar aspectos do que de fato aconteceu em uma situação real. Em consequência disso, as técnicas e ideais que balizavam o trabalho de Leacock, de certa forma, eram uma negação aos métodos interpretativos do documentário clássico, negando o cinema como arte e afirmando-o como uma ciência.

Alguns realizadores do período acreditavam que finalmente o cinema documentário estaria alcançando aquilo pelo que todos sempre lutaram: a câmera cumprindo um papel meramente observador, imparcial e não incômodo. Essa idéia foi reforçada pelo avanço tecnológicos das máquinas, que agora permitiam a captação de imagens e sons em sincronia e eram facilmente transportadas.

O processo de filmagem tinha como principal característica uma neutralização completa da equipe técnica, que priorizava nenhuma intervenção e uma pura observação, o que resultava no papel da câmera como um prolongamento do olhar, como disse o ensaísta Jean-Claude Bringuier:

(A câmera) é o prolongamento de um olhar. O ideal, como se vê, é o desaparecimento mesmo da câmera, do olhar, sua ausência. Se as coisas pudessem existir sozinhas, sem que ninguém as visse, seria perfeito. No fundo, é o ideal de uma testemunha: apagar-se, deixar-se absorver na coisa que se apresenta. Todo testemunho é um holocausto. Eu

<sup>29</sup> LEACOCK, 1959 apud DA-RIN, 2004, p. 138

<sup>30</sup> DA-RIN, 2004, p. 140

acredito que o sonho de Leacock e daqueles que trabalham como ele é um cinema sem cinema, um puro olhar sem suporte.<sup>31</sup>

Desse modo, os traços materiais desse estilo acabam por ser esteticamente questionáveis. Muitas vezes podemos perceber imagens tremidas, ruídos ambiente misturados às vozes, iluminação irregular, imagem granulada e planos-sequência intermináveis. Essas características faziam com que os realizadores da época acreditassem estar passando para o espectador “o real” na sua forma mais pura.

Contudo, como um filme é feito de imagens sonoras e visuais, inevitavelmente há uma intervenção do cineasta em aspectos como a escolha do que será ou não filmado, o enquadramento do objeto e a organização e duração do que é mostrado. Assim, vê-se que o objetivo de ter uma transparência da realidade é um tanto falacioso, na medida em que sempre há um mínimo de subjetividade embutida em cada filme, já que cada idéia parte da cabeça de uma pessoa que, inevitavelmente, faz escolhas.

Portanto, o cinema direto norte-americano enquadra-se, segundo uma classificação de um dos principais teóricos do campo do documentário - Bill Nichols -, no chamado *modo observacional*, em que o objetivo era comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendendo radicalmente a não-intervenção; suprimindo o roteiro e minimizando a atuação do diretor durante a filmagem. Além disso, desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de “controle” sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas. Nenhuma forma de encenação fez parte do método observacional, uma vez que este recusa qualquer preparação prévia ou controle exercido sobre os materiais filmados.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> BRINGUIER, 1963 apud DA-RIN, 2004, p. 144

<sup>32</sup> DA-RIN, 2004, p. 135

## 7 A Câmera como Criadora de uma Realidade

Indo de encontro aos ideais do cinema direto norte-americano, surge na França uma tendência que foi classificada pelo teórico Bill Nichols como *modo interativo de representação*. Portando os mesmos equipamentos leves e sincrônicos, os cineastas franceses, que tinham em comum uma formação no campo da sociologia e da etnologia, partiram do princípio de que a neutralidade da câmera e do gravador era uma falácia, logo, não tinha por que tentar dissimulá-los. A idéia era usá-los como instrumento de produção das situações a serem filmadas.

O cineasta Jean Rouch foi um representante destacado desta tendência. Ele iniciou suas pesquisas no campo do cinema em 1941, no Níger e no Senegal. Seus primeiros filmes são documentários clássicos, nos moldes dos realizados por Flaherty, com comentários do autor em voz *off*.

No entanto, Rouch começa a se interessar pela ficção como um instrumento de compreensão da realidade. Em *Jaguar*, o filme que marca o início dessa viagem pelo mundo da ficção, apesar de ter um roteiro em que o argumento é a viagem de um grupo de três pessoas que vão tentar ganhar dinheiro na Costa do Ouro, cada ator desempenha seu próprio papel. A história foi sendo inventada em conjunto por Rouch e os atores na medida em que foi sendo filmada, e a sonorização foi feita posteriormente através de um método no qual os participantes da viagem, conforme iam vendo as imagens já editadas, iam fazendo comentários espontâneos sobre a aventura. Assim, iam reinterpretando verbalmente seus personagens e dando uma maior carga dramática ao filme, levando-o um pouco mais para o lado da ficção. Porém, é difícil uma classificação entre ficção e documentário, já que *Jaguar* contém elementos de ambas as tendências. Apesar de Rouch considerar o filme como “pura ficção”, isso é contraditório com a situação dos atores estarem interpretando o seu próprio papel.

Outro filme de grande destaque do cineasta, que segue a linha de *Jaguar*, foi o *Moi un Noir*, de 1958, em que procurou documentar a vida cotidiana de um grupo de jovens pobres e moradores da Costa do Marfim. No entanto, como as pessoas acabam se transformando diante da câmera, representando, acaba por não documentar exatamente. O filme mostra o cotidiano dessas pessoas carregado dos seus sonhos e desejos. Misturadas a realidade estão mentiras que revelam as aspirações e fantasias dos personagens. Para o espectador é difícil discernir o que é verdade e o que não é, mas o filme acaba por mostrar grande parte da verdade daquelas pessoas, na medida



em que consegue captar não só o que é explícito no dia-a-dia, mas também traços íntimos das identidades daqueles atores.

É o único meio (a ficção) de penetrar uma realidade. Os meios da sociologia permanecem exteriores. Em *Moi un Noir*, eu queria mostrar uma cidade africana, Abidjan. Eu poderia ter feito um documentário repleto de estatísticas e de observações objetivas. Teria sido chatíssimo. Bem, eu contei uma história com personagens, suas aventuras, seus sonhos. E não hesitei em introduzir a dimensão do imaginário, do irreal. Um personagem sonha que boxeia. Nós o vemos boxear.<sup>33</sup>

Outro filme realizado por Jean Rouch e pelo cineasta Edgar Morin, *Crônica de um Verão*, de 1960, pode ser considerado um protótipo do modo interativo de documentário e o início de uma jornada com o equipamento adequado a uma filmagem com som sincrônico. Foi o início, na carreira de Rouch, do uso direto da palavra.

O tratamento dado ao som por Rouch e Morin assumia um papel completamente distinto do verificado pelo cinema direto norte-americano. No modo interativo a palavra predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo críticas aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera. Apesar de Leacock dar voz aos personagens, considerar importante o registro de como as pessoas se comunicam, pela fala, essa era registrada sempre de forma espontânea, quando realmente acontecia, e não era, de forma alguma, provocada. Leacock afirmava que “quando você entrevista alguém ele sempre lhe fala aquilo que quer que você saiba sobre ele”<sup>34</sup>, logo, não corresponde a verdade sobre essa pessoa. Já Jean Rouch e Edgar Morin acreditavam que a verdade somente poderia ser extraída por meio dos diálogos, discussões e conversas com uma *intervenção ativa* do diretor, incitando que os personagens revelem uma verdade escondida.

No documentário de modo interativo a presença do realizador é potencializada. Ele se torna um personagem que interage com os atores sociais procurando criar situações em que os

<sup>33</sup> ROUCH, 1972 apud DA-RIN, 2004, p. 162

<sup>34</sup> DA-RIN, 2004, p. 152

atores revelem suas verdades. O realizador se torna um ser provocador de eventos que possam dizer algo sobre os personagens. Segundo Rouch e Morin, “não há um fosso entre um lado e o outro da câmera, mas circulação e trocas”.<sup>35</sup>

O filme *Crônica de um Verão* tinha por objetivo chegar a um “sociodrama”, no qual cada participante fosse estimulado a desempenhar sua própria vida diante da câmera. No entanto, nota-se que, apesar não haver uma representação para a câmera, há uma representação para a própria vida. Cada pessoa veste-se de um personagem na vida social e respeita esse personagem em todos os rituais do cotidiano. Devido a uma série de pressões psicológicas e sociais, cada um cria um personagem para si, que é a imagem que passa para o outro, inclusive para a câmera. Essa percepção fica evidente em um depoimento de Rouch e Morin:

Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana, e ao mesmo tempo, mais falso.<sup>36</sup>

Os atores sociais, em suas falas, não são falsos para a câmera, são apenas falsos como são na vida. Interpretam, às vezes mais e às vezes menos, o mesmo personagem que interpretam no cotidiano. Tentam passar para a câmera a imagem que passam para o próximo nas relações sociais no dia-a-dia.

Na direção completamente oposta do cinema observacional de Drew e Leacock, no modo interativo vê-se que cada ser social filmado sofre mudanças ao se tornarem os atores. Há uma transformação evidente quando a pessoa se coloca disponível para essa experiência de ser filmado e “se abre” diante das câmeras contando sentimentos e situações vividas. Ao contar suas vidas e emocionarem-se com isso, há uma visível metamorfose de cada um deles, que muitas

---

<sup>35</sup> ROUCH; MORIN, 1962 apud DA-RIN, 2004, p. 153

<sup>36</sup> ROUCH; MORIN: 1962 apud DA-RIN, 2004, p. 154

vezes voltam a sentir emoções que viveram no passado, assimilando-as melhor no presente ou, até mesmo, criando uma dimensão de si mesmos jamais seria criada sem a participação no filme.

Mais uma vez comparando ao método observacional, Drew e Leacock acreditam que o método interativo não produzia documentos do real. Para eles, se as pessoas estavam sabendo que estavam sendo filmadas e estavam, de certa forma, atuando para a câmera, aquilo não era mais um documento do real. O documento não era mais puro, havia sido contaminado pela presença determinante de um diretor atuante e da câmera. No entanto, considerando que um documento fílmico somente existe a partir do momento em que é fabricado, e que ao filmar algo é ter como resultado uma realidade fílmica até então inexistente, os documentos produzidos por Rouch e Morin em seus filmes não são documentos da realidade contaminados, são apenas documentos produzidos de uma forma diferente, a partir da intervenção. Leacock, com sua obsessão pela não intervenção, tenta quase anular a fabricação de um documento, esquecendo-se de que inevitavelmente faz escolhas na hora da filmagem, mesmo que essas não sejam tão diretas e visíveis como nos filmes do modo interativo de documentário.

Portanto, nos filmes do chamado modo interativo, em que a interação entre a equipe e os atores sociais assumem o primeiro plano, na forma de interpelação ou depoimento, a busca pela verdade não se dá pela tentativa de captar uma realidade prévia, e sim pela captação de uma realidade criada pelo filme. O que se quer transmitir é como aquelas pessoas se portam diante da câmera, como é o comportamento delas a partir do momento em que sabem que estão sendo filmadas e todas as mudanças que isso pode gerar na vida dessas pessoas. Logo, em nenhum momento, pretende-se retratar o mundo, atuar como espelho da realidade.

## 8 Linguagens Contemporâneas

O senso comum determina com precisão a diferença entre documentário e ficção. Aquilo que pretende mostrar algo que existe é o documentário enquanto os filmes que contam histórias são filmes de ficção. No entanto, ao traçar um histórico dos diferentes movimentos e analisar as diferentes linguagens utilizadas, nota-se que a oposição entre os dois conceitos narrativos não é assim tão clara.

A busca por mostrar a realidade balizou o trabalho de documentaristas ao longo da história, que para isso utilizaram diferentes recursos e técnicas; técnicas essas que foram melhorando e dando, a cada inovação tecnológica, a sensação de poderem mais perfeitamente reproduzir a realidade. No entanto, percebe-se que para isso muitos artifícios da linguagem cinematográfica de ficção, dentre eles até mesmo a encenação.

Dessa maneira, nota-se que apesar de o objetivo dos documentaristas ao longo do tempo ter sido reproduzir uma verdade do mundo, esse objetivo não foi alcançado. Não há aparato tecnológico que façam com que uma imagem seja completamente neutra, na medida em que o ato de filmar, uma atividade humana, imprime uma subjetividade, uma interpretação da realidade.<sup>37</sup>

Dessa maneira, nem mesmo o cinema-direto norte-americano, que propõe a não intervenção do cineasta durante as filmagens, consegue passar um retrato neutro da realidade, já que a simples escolha de um plano já determina uma subjetividade do documentarista, que optou por que determinada cena, espaço, fizesse parte da realidade retratada por ele e que um outro espaço não estivesse sendo retratado.

No entanto, percebendo que a realidade era algo que o cineasta podia construir na cabeça do público, mas não retratá-la fielmente e sem exprimir seus pontos de vista, alguns documentaristas contemporâneos se desvinculam dessa idéia fixa de passar para o espectador a verdade em sua forma mais pura e partem para a tentativa de documentar fielmente o que lhes é possível: a verdade diante da câmera, documentar a situação que é criada a partir do momento em que a câmera é ligada e se iniciam as filmagens para um filme, uma realidade fílmica.

Dentre eles destaca-se dois documentaristas de estilos bastante diferentes, mas que têm em comum a idéia de não querer passar para o público um filme que é espelho da realidade, o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho e o documentarista norte-americano Michel Moore.

---

<sup>37</sup> BAZIM, 1992, p. 82

A obra de Eduardo Coutinho tem a característica de ser um cinema da palavra filmada e é baseado na entrevista. Sempre aparecendo como interlocutor das entrevistas que faz, Coutinho tem como princípio não interferir, julgando ou opinando, no que dizem os entrevistados. Para ele, as perguntas feitas durante as entrevistas têm de ser pensadas com muito cuidado, já que uma palavra errada do entrevistador pode vir a atrapalhar um discurso interessante do entrevistado. O objetivo é conversar, orientar uma conversa, atrapalhar o menos possível, mas intervir de alguma de alguma forma.<sup>38</sup>

Nesse aspecto os filmes de Coutinho se parecem com o cinema de Jean Rouch e Edgar Morin, em que a entrevista é a fonte de uma verdade que somente é revelada para a câmera, e que é provocada pela sua presença. Para Eduardo Coutinho, não interessa reproduzir a realidade, sua idéia é produzir um acontecimento fílmico, que não existe antes da filmagem. O que reproduz é a verdade do encontro da pessoa entrevistada com a câmera, suas reações e atitudes diante dela, mas não um mundo e uma verdade pré-estabelecidos.

Para deixar essa idéia clara em seus filmes, é constante que apareçam cenas com a equipe de filmagens, câmeras e equipamentos.

No filme *Edifício Master*, de 2003, a primeira cena mostra a equipe de produção entrando no prédio onde acontecem as filmagens. Logo na primeira cena Coutinho diz ao público que tudo aquilo é um filme. Há, pela única vez durante o filme, uma narração em *off* explicando as condições em que o filme foi realizado. Há uma transparência quanto aos métodos utilizados e o objetivo de dizer que aquelas imagens se tratam de um filme e não de uma reprodução da realidade. Contrariando o termo documento, da expressão cinema-documentário, os documentos filmados por Coutinho não são documentos da verdade, mas documentos de uma situação que ele faz questão de explicitar, a situação da filmagem. Nesse sentido, vê-se que os filmes de Coutinho se distanciam do modelo de cinema documentário em sua idéia original, de ser uma busca por retratar a realidade. No entanto, ao contrário de outros documentaristas, Coutinho evita utilizar recursos do cinema de ficção, como músicas, por exemplo, e sempre utiliza o som captado na hora da filmagem.

Um aspecto que aproxima Coutinho das obras de ficção é a transformação das pessoas entrevistadas em personagens. Talvez isso aconteça por que elas mesmas queiram que assim seja, na medida em que estão diante de uma câmera e com a consciência de que aquela imagem

---

<sup>38</sup> LINS, 2004, p.146

filmada será depois reproduzida para o público. No caso de *Edifício Master* isso fica muito claro. Por se tratar de uma temática aparentemente sem um grande atrativo, como nos filmes anteriores em que filmou uma favela e catadores de lixo, nesse filme, concentrando as filmagens em um edifício de classe média baixa em Copacabana, era preciso mostrar a diversidade do ambiente e para isso cada personagem devia ter o direito a palavra e a liberdade de se expressar como quisesse. Coutinho, por meio de uma pesquisa, teve que descobrir o que cada uma daquelas pessoas aparentemente desinteressantes para virarem personagens de um filme tinham de diferente e que chamasse a atenção.

Em muitos depoimentos do filme torna-se claro a interpretação e encenação dos entrevistados. O síndico do prédio, que foi responsável por uma mudança no ambiente, transformou um prédio que, segundo ele, era um antro de perdição, marcado pela prostituição, assassinatos e drogas, em um ambiente familiar; quando aparece pela primeira vez no filme, começa a dizer uma série de ditados e frases feitas. Percebe-se que esse modo de falar não é a maneira como ele se expressa naturalmente, mas uma maneira de “falar bonito” para o filme. Dentre as suas frases, destaca-se uma em que falando de sua gestão como síndico, diz: “Eu uso muito Piaget, quando não dá certo, eu parto para Pinochet”. A impressão que passa é que ele realmente usa a frase em outras situações, mas por achar interessante, fala também diante das câmeras. Assim, fica claro que suas atitudes são pensadas, já que está diante da câmera.

Uma outra personagem, a Nadir, depois de conversar e dizer que gosta muito de música e de tocar piano, diz que se eles (a equipe de filmagem) quiserem que ela cante, ela é desinibida e que faz sem problemas. Sem nem mesmo receber uma resposta afirmativa, Nadir começa a cantar para câmera. Esse é mais um exemplo de que no filme de Coutinho o que importa não é mostrar aquilo que existe, mas o que passou a existir a partir do momento em que a câmera foi ligada.

Um outro momento interessante é durante a conversa com o casal Carlos e Maria Regina. Carlos começa dizendo que o casamento vai bem. Ela ri ironicamente e diz: “Conta a verdade...”. A partir daí inicia a contar o que há de mais terrível em sua vida, desqualifica completamente o marido, fala que é impossível viver com ele, conta que quase se suicidou e inicia a contar uma história de vida dramática, mas que visivelmente é colocada por ela de uma forma ainda mais dramática. Ao contrário da maioria dos personagens, que tentam qualificar o que dizem para a câmera a todo momento, Regina deseja se expor da pior maneira possível. Ao fim da conversa com o casal, os dois se beijam e dizem que mesmo com todos os problemas a vida não é assim

tão ruim, ou seja, comprova a idéia de que aquela vida relatada por ela foi ainda mais dramatizada em seu depoimento.

Há ainda uma performance de um grupo de três jovens que vieram do Sul do Brasil para tentar a sorte como músicos no Rio de Janeiro. Os garotos, João e Fábio, tocam uma de suas músicas enquanto o terceiro, Bacon, com uma fantasia, fica parado o tempo todo. Mesmo depois da apresentação deles Bacon não fala. Quando os outros meninos são questionados por Coutinho pelo porquê dele não falar, eles explicam que quando Bacon está fantasiado ele não pode falar. A figura dele, muda, serve como uma mensagem visual, que eles utilizam em seus shows, mas que se ele vier a falar com aquela fantasia, perde o sentido, já que ele é apenas uma imagem visual. Nesse caso, fica muito claro que os rapazes estão representando para a câmera, tanto que um deles chega a se vestir e interpretar como faz nas apresentações da banda.

O depoimento mais impressionante, em que essa questão da encenação se revela mais clara é na conversa com o personagem Henrique. Enquanto morava e trabalhava nos Estados Unidos, ele conta que conheceu Frank Sinatra e diz que a música “*My Way*” resume a história de sua vida. Logo depois coloca a música em seu aparelho de som e canta junto. Na hora em que canta, Henrique faz uma verdadeira performance, cantando e interpretando com gestos emocionados a música. Ao fim de sua performance, comprovando a idéia de que está encenando, ele pergunta: “Parou? Ficou bom?”. Nessa cena é onde fica mais claro o desejo e a interpretação por vontade própria das pessoas entrevistadas. Em nenhum momento Coutinho pede para que eles cantem, interpretem ou “façam bonito”, mas por saberem que estão sendo filmados, mudam a atitude diante da câmera. Dessa forma, nota-se que, apesar de um documentário, não se pode saber o quê daquelas imagens retrata a vida daquelas pessoas e o que é encenação. Na maioria das vezes, parece que os entrevistados falam as verdades de suas vidas, mas de uma forma que ela pareça mais atraente e mais interessante do que de fato é. O mais interessante no filme de Coutinho é observar essa reação das pessoas diante da câmera, e é por isso que o filme documentário documenta exatamente esse encontro. O importante é o instante da filmagem.

Um outro aspecto interessante nos filmes de Coutinho é o riso provocado no público devido a alguns depoimentos.

É bom lembrar que o humor não é um recurso tradicionalmente utilizado nos documentários, tidos pelos seus defensores como superior aos filmes de ficção por serem sérios e

verdadeiros. Assim, um filme que trate de questões sérias e reais não poderia vir associado ao riso, um prazer desde a época de Platão considerado impuro.

No entanto, se formos buscar as origens do humor no documentário, veremos que ele acontece primeiramente no cinema francês de Jean Rouch. Nos filmes *Jaguar* (1967) e *Crônica de um verão* (1960), há momentos de muita graça. Essa situação nos permite pensar que o cinema que problematiza as relações entre imagem e o real, o cinema questionador da própria tradição do documentário é que cria condições para que possam surgir o risível, o riso e o humor. Contrariamente, toda vez que o documentarista quiser produzir uma “boa” representação do real, sempre que quiser captar a “verdade” do mundo e tiver uma missão a cumprir, o riso – cuja natureza é complexa e contraditória, que nega e afirma ao mesmo tempo - torna-se pouco confiável e terá poucas chances de emergir.<sup>39</sup>

Em Edifício Master, o que provoca o riso são as falas dos personagens. Muitas vezes o riso causa um desconforto por parte de quem ri, já que está se rindo de uma pessoa que existe, não é um personagem criado e essa pessoa não sabe que o que está falando é motivo de riso, e nem mesmo quis provocar essa reação. Não é um humor provocado pela direção do filme, não é uma intenção do diretor, mas um riso provocado seja pela entonação que um personagem dá a determinada palavra, uma palavra pronunciada errada, ou uma idéia descabida (quando, por exemplo, uma senhora diz que não há pobreza no Brasil, mas sim gente preguiçosa que não quer trabalhar para ganhar dinheiro).

Dessa forma, vê-se que em *Edifício Master* o riso não é proposto como forma de sedução do público. Coutinho, na montagem, não tenta ressaltar algo que seja provocador de riso, apenas mantém a verdade do que está sendo filmado, e tem consciência de que determinados depoimentos podem vir a provocar riso, mas acredita também que eles possam fazer com que o público vislumbre uma forma de vida diferente da sua.

Portanto, percebe-se que parte da obra de Eduardo Coutinho, em especial o filme Edifício Master, fogem do ideal de cinema documentário de retratar a realidade. Percebendo que isso é uma tarefa muito complexa, Coutinho se interessa por retratar o que é capaz, o instante da filmagem, o comportamento do objeto filmado diante da câmera. Esse é o seu interesse.

---

<sup>39</sup> LINS, 2004, p. 167



Já o cineasta Michel Moore é o que se pode chamar de americano típico, de jeans, tênis e boné de beisebol. No entanto, ficou conhecido no mundo falando mal dos americanos e aproveitando uma onda de anti-americanismo se consagrou com o filme vencedor de Oscar de melhor documentário: *Tiros em Columbine*, de 2003.

O filme tem o objetivo de descobrir qual é o motivo do fascínio dos americanos pelas armas de fogo e por que se morre tanto nos Estados Unidos por causa delas. Para isso, toma como base o assassinato em massa cometido por adolescentes numa escola em Columbine. Por meio de entrevistas e a partir de hipóteses das pessoas para esse fenômeno, Moore vai investigando e tentando provar sua hipótese.

A primeira contradição encontrada nos filmes de Moore em relação aos documentários é exatamente a presença de uma idéia dele que, por meio de fatos, ele quer comprovar. Se é um documentário, o objetivo deveria ser somente documentar e por isso, não exprimir uma opinião. Porém, muitos outros aspectos de sua obra se adequam as principais características dos tipos de documentários descritas pelo teórico Bill Nichols. Dialogando com as diversas tradições documentais e com traços do cinema de ficção, ele cria um estilo próprio; irônico, sarrista, anárquico e espaçoso, como é a sua figura.

A sua figura é o personagem principal de seus filmes. Logo no início do filme *Tiros em Columbine* aparecem cenas de sua infância, provavelmente filmadas por sua família, que mostram brincadeiras com armas de brinquedo e um momento em que comemora quando ganha sua primeira arma de brinquedo. Por meio de sua história, Moore tenta comprovar a idéia de que os americanos são influenciados por essa paixão pelas armas de toda a sociedade desde pequenos, e que a convivência com elas não é coisa de adulto. Ao longo de todo o filme Moore se coloca como o personagem principal e causador das situações que filma. Além das entrevistas que faz, sempre com grande intervenção, ele cria situações como, por exemplo, quando abre uma conta em um banco que dá como brinde ao cliente uma arma, para mostrar o quanto isso é fácil e o quanto considera isso absurdo. Outra situação criada por ele é quando leva uma das vítimas do massacre em Columbine à rede de supermercados que vendeu a munição aos assassinos da escola e, protestando para que essa venda fosse proibida, consegue proibir que redes de supermercados vendam balas para armas de fogo.

Essa maneira de agir nos remete ao modo interativo de cinema documentário, segundo a classificação de Bill Nichols. Esse modo de cinema tem como principal expoente o francês Jean

Rouch e se caracteriza exatamente por essa intervenção do cineasta na hora das filmagens, de modo que o material registrado é produto dessa interação entre o realizador e o sujeito filmado. Michel Moore, nesses momentos cria a realidade a ser filmada, e não tem a intenção de filmar a verdade, mas sim de criar uma realidade que deve ser mostrada para o público.

Em suas entrevistas Moore faz questão de intervir o tempo todo, inclusive muitas vezes até mesmo interrompendo as respostas de seus entrevistados. A entrevista com Charlton Heston, presidente da Associação Nacional de Rifle é a que isso fica mais evidente, já que Moore não deixa nem mesmo o entrevistado responder e começa a lhe fazer perguntas provocadoras com o intuito de deixar Heston se sentindo culpado por uma série de mortes. Para realizar essa entrevista, Moore entra na casa de Heston após mentir - e deixa claro que está mentindo - dizendo que se trata de um amigo e membro da associação.

No entanto, não é em todos os momentos que Moore age interferindo nas cenas do filme, assim como no modo observador de cinema documentário, em que o cineasta procura registrar o que ocorre em frente a sua câmera mesmo quando os sujeitos de seu filme não se dirigem diretamente a ela. Preconiza-se a não-intervenção do cineasta no momento filmado, como se tudo ocorresse “naturalmente” e a câmera apenas registrasse. Em *Tiros em Columbine* esse modo de fazer documentário é percebido quando Moore mostra cenas de discursos de membros da Associação Nacional de Rifle e de protestos contra o armamento de civis feitos pelos pais e familiares das vítimas do massacre na escola, e até mesmo quando utiliza imagens da câmera da cantina da escola no momento em que está acontecendo o massacre. Além disso, ele utiliza gravações de ligações para a polícia de professores pedindo socorro enquanto estavam correndo perigo durante o massacre. Apesar de utilizar um modo de fazer documentário em que não há intervenção do cineasta, Moore faz as montagens dessas cenas de modo que elas passem a mensagem que deseja afirmar. Um exemplo dessa montagem é quando consegue cativar a platéia e fazê-la ter raiva do membro da associação de rifle ao mesclar imagens de seu discurso pró-armas com imagens do discurso dolorido de um pai de uma das vítimas fatais do massacre. Evocando um sentimento no público e através da montagem, fica clara a utilização da linguagem cinematográfica de ficção.

Em outros momentos do filme Moore nos faz lembrar o modo expositor de documentário, cujo principal nome é Robert Flaherty. Esse modelo de cinema, caracteriza-se pela narração voz-de-Deus que imprime autoridade, por dirigir-se diretamente ao espectador na exposição dos

argumentos, enfatizando-os com objetividade e a clareza. Realiza entrevistas subordinando-as, porém, à narração mais geral, de maneira que elas ilustrem pontos, falem de maneira a concordar com o narrador, ou ainda imprimam autoridade ao que é falado, exemplifiquem, dêem evidências. Neste sentido, o documentário expositor aproxima-se do filme de ficção de narrativa clássica, onde temos um início, um meio, o clímax e o desenlace dos acontecimentos. Em *Tiros em Columbine* vemos essa prática quando Moore tenta provar que todo o fascínio dos americanos pelas armas é resultado da política do medo imposta pela mídia. Assim, mostra cenas de reportagens de jornais locais em que é evidente essa postura de colocar medo nas pessoas e entrevista pessoas que comprovam essa idéia. Além disso, narra uma série de dados estatísticos sobre o número de mortes por armas de fogo que acontecem nos Estados Unidos. Outro exemplo é que em uma comparação dos Estados Unidos com o Canadá, onde as leis são tão liberais nesse aspecto como nos Estados Unidos, Moore evidencia que no Canadá não há esse hábito e fascínio pelas armas de fogo pois não há o temor por parte da população, mostrando que ninguém se preocupa em trancar as portas, por exemplo, e que nos Estados Unidos isso tudo acontece devido a uma mídia e a um governo que adotam a política do medo para controlar seu povo.

Nos filmes de Michel Moore muitos recursos do cinema de ficção são utilizados. Há, por exemplo, uma seqüência de cenas, no estilo de um clipe, mostrando atrocidades internacionais cometidas pelos Estados Unidos com a música “*It’s a Wonderful World*” ao fundo. O efeito é uma comoção por parte da platéia e a sensação de que o governo é um dos principais responsáveis por essa “mania” dos americanos por armas e que serve como um anti-exemplo para crianças e adolescentes, que a partir de própria história do país já aprendem a ser menos humanos e preocupados com a vida.

Um outro momento do filme *Tiros em Columbine* que mostra bem a utilização de uma linguagem cinematográfica de ficção é quando Moore, através de uma animação, mostra de forma irônica e resumida a história dos Estados Unidos, desde o descobrimento da América até os dias de hoje. Deixando claro que a história é repleta de atrocidades, mortes, guerras e injustiças, Moore foge completamente dos padrões de documentário ao utilizar uma animação.

Dessa forma, nota-se que Moore não pretende em nada fazer um retrato da realidade. Em seus filmes pretende sempre provar alguma tese sua, em geral com temas anti-americanos, e para isso utiliza todos os artifícios que julga eficiente. Fazendo um cinema com um cunho social e pode-se dizer até mesmo educativo, sua idéia não é mostrar a verdade, mas transformá-la em

função de um país melhor e longe das atrocidades e, para isso, intervém, luta e é até mesmo é chato e inconveniente em muitas situações. Seu personagem provocativo não quer retratar a realidade, mas sim interpreta-la e modificá-la.

Portanto, nota-se que contemporaneamente alguns de nossos principais documentaristas tem objetivos distintos de retratar a realidade e produzir espelhos da verdade. Coutinho e Moore têm em comum a idéia de criar as situações a serem filmadas e não têm a pretensão nem a intenção de conseguir mostrar a verdade. A partir das situações que criam fazem com que o público reflita e conheça um mundo diferente dos que vivem, dão a oportunidade de a platéia observar comportamentos e reações verdadeiras e que só acontecem devido à existência da câmera. A câmera é o ponto de partida para o início da realidade que filmam. Ao contrário do cinema-direto norte-americano, que tenta esconder a câmera para conseguir retratar uma realidade pura, os dois documentaristas têm a câmera como o início da produção de uma realidade fílmica. O filme só existe por que há uma situação produzida pela existência de uma câmera ligada.

## 9 Conclusão

Por meio de uma análise, com uma linha histórica, dos métodos de trabalho, objetivos e princípios de uns dos principais documentaristas, percebe-se que em comum existe o objetivo de capturar uma realidade, seja ela uma realidade pré estabelecida, ou uma realidade provocada pelo filme.

Dessa maneira, pode-se perceber que as linguagens e recursos utilizados para isso são muitos, e que todos eles partem de escolhas feitas pelos cineastas, o que inevitavelmente impõe um ponto de vista, uma opinião, no que está sendo filmado e reproduzido. Artifícios que passam da escolha do plano até a inserção de música em algumas cenas são escolhas subjetivas de uma pessoa e expressam uma visão dela, apenas um aspecto de uma realidade que pode ser vista de várias formas.

Porém, a questão de capturar e reproduzir a realidade não é uma preocupação somente do cinema documentário, já que desde o princípio do cinema permeia as aspirações também das ficções, que pretendem reproduzir fielmente a realidade e o mundo a nossa volta em suas histórias.

Como as imagens de realidade, nos documentários e nas ficções, carregadas de pontos de vista de diretores e cineastas, são parte do processo de construção da realidade na mente das pessoas, os filmes acabam por se tornar uma forma de poder. E assim foi utilizado como forma de dominação em muitos governos totalitários e divulgador de um estilo de vida voltado para o consumo, por exemplo.

Os documentários por terem em seu nome, definição e ideal a questão de buscar retratar a verdade do mundo, carrega ainda mais esse poder, já que, como um documento, não deve ser questionado. Assim, muitas vezes o público deixa de questionar e refletir acerca do que viu, por considerar uma verdade.

Portanto, podemos pensar que, como comunicadores, temos a responsabilidade da criação e incentivo de uma produção documental com intuito de diversificar os pontos de vista e fazer com que eles interajam, a fim de dar ao espectador a possibilidade de refletir e construir um pensamento crítico sobre as diversas realidades que lhes são passadas.

## Referências

BARNOW, Erick. **Documentary, a history of the non-fiction film**. Nova Iorque: Oxford Un. Press, 1983.

BARSAM, Richard. **Non-Fiction Film: a Critical History**. Bloomington: Indiana University Press, 1992 (ed. Orig.1973).

BARTOLOMEU, Ana Karina. **O documentário e o filme de ficção: relativizando fronteiras**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Belo Horizonte, 1997.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **O que é cinema?**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BOURDIEU, Pierre. Comprender. In: **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 693 – 711.

BRINGUIER, Jean Claude. **Libres propos sur le cinéma-verité**. Film Quarterly, v.17, nº 4, 1964.

CHARNEY, Leo; SCWARTZ, Vanessa. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CERQUEIRA, Renata Pinho. **Documentário: o caminho indefinido na busca da verdade**. Monografia (Graduação em Comunicação Social) Rio de Janeiro: 2003.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Tradução: Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 1989.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LEACOCK, Richard. **La Câmera passe-partout**. Cahiers du Cinema, nº 94, 1959.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

ROUCH, Jean ; MORIN, Edgar. *Chronique d'un été*. Paris: Interspéctacles, 1962.

ROUCH, Jean. Edgar. **Je suis mom premier spectateur**. L'avant scène, nº 123, 1972.

SILVA, Verônica. **História do cinema**: da ciência ao cinema. São Paulo: 1999. Disponível em: [http://gape.ist.utl.pt/ment02/cinemaGAPE/ciencia\\_fra1x.htm](http://gape.ist.utl.pt/ment02/cinemaGAPE/ciencia_fra1x.htm). Acesso em: 01 nov. 2004.

VAUGGHAN, Daí. **For documentary**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1999.

VERTOV, Dziga. **Articles, Journaux, Projets**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1972.