Nos anos 20, era extremamente importante a idéia de que a voz do cineasta – e, por intermédio dessa voz, um governo ou uma sociedade – tivesse tomado forma nas maneiras pelas quais as visões de mundo eram remodeladas na filmagem e na montagem. Essas práticas demonstraram que filmes complexos podiam ser construídos com fragmentos do mundo histórico reunidos para exprimir um ponto de vista singular. A retórica, em todas as suas formas e em todos os seus objetivos, fornece o elemento final e distintivo do documentário. O exibidor de atrações, o contador de histórias e o poeta da fotogenia condensam-se na figura do documentarista como orador que fala com uma voz toda sua do mundo que todos compartilhamos.

Esses elementos foram reunidos pela primeira vez na União Soviética, durante a década de 1920, ao mesmo tempo em que o desafio de construir uma sociedade nova assumiu primazia em todas as artes. Essa combinação especial de elementos se enraizou em outros países no fim dos anos 20 e começo dos anos 30, quando os governos, graças a defensores como John Grierson, reconheceram o valor do uso do filme na promoção da idéia de cidadania participativa e no apoio à ação do governo para enfrentar as questões mais difíceis da época, como inflação, pobreza e a Depressão de 1929. As soluções para esses problemas variaram muito, da Inglaterra democrática à Alemanha nazista, dos Estados Unidos do *New Deal* à Rússia comunista, no entanto, em todos os casos, a voz do documentarista contribuiu de maneira significativa para estruturar um projeto nacional e propor maneiras de agir.



# 6
# QUE TIPOS DE DOCUMENTÁRIO EXISTEM?

## A reunião das muitas vozes do documentário em grupos

Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma "natureza" própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora. O noticiário televisivo tem voz própria, da mesma forma que Fred Wiseman, Chris Marker, Esther Shub e Marina Goldovskaya.

No cinema, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor, ao passo que as vozes compartilhadas, a uma teoria do gênero. O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. No vídeo e no filme documentário, podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

Esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. Cada modo compreende exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. Não

podem ser copiados, mas podem ser emulados quando outros cineastas, com outras vozes, tentam representar aspectos do mundo histórico de seus próprios pontos de vista distintos.

A ordem de apresentação desses seis modos corresponde, aproximadamente, à cronologia de seu surgimento. Portanto, pode parecer fazer uma história do documentário, mas imperfeitamente. A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade.

Num filme mais recente, não precisa ser dominante um modo mais recente. Ele pode se voltar para um modo mais antigo, embora ainda inclua elementos de modos mais recentes. Por exemplo, um documentário performático pode exibir muitas características do documentário poético. Os modos não representam uma cadeia evolutiva, na qual os modos mais tardios têm superioridade sobre os anteriores, superando-os. Uma vez estabelecido por um conjunto de convenções e de filmes paradigmáticos, um determinado modo fica acessível a todos outros. O documentário expositivo, por exemplo, remonta à década de 1920, mas continua exercendo grande influência ainda hoje. A maioria dos noticiários e dos *reality shows* da televisão dependem muito de suas convenções bastante antiquadas, assim como quase todos os documentários sobre ciência e natureza, as biografias – como a série *Biography* da rede A&E – e a maioria dos documentários históricos de grande escala – como *The civil war* (1990), *Eyes on the prize* (1987, 1990), *The american cinema* (1994) ou *The people's century* (1998).

Até certo ponto, cada modo de representação documental surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio. Assim, os modos realmente transmitem uma certa sensação de história do documentário. O modo observativo surge, em parte, da disponibilidade de câmeras portáteis de 16 mm e gravadores magnéticos nos anos 60. De repente, o documentário poético parecia abstrato demais, e o documentário expositivo, didático demais, pois provou-se possível filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção.

A observação estava necessariamente limitada ao momento em que os cineastas registravam o que acontecia diante deles. Mas a observação



compartilhava um traço, ou convenção, com os modos poético e expositivo: também ela camuflava a presença do cineasta e sua influência criadora. O documentário participativo tomou forma com a percepção de que os cineastas não precisavam disfarçar a relação íntima que tinham com seus temas, contando histórias ou observando acontecimentos que pareciam ocorrer como se eles não estivessem presentes.

As legendas de *Nanook*, por exemplo, contam que Nanook e sua família enfrentam a fome quando esse grande caçador do norte não consegue encontrar comida, mas não nos dizem o que Flaherty comia ou se ele providenciava comida para Nanook. Flaherty pede que afastemos nossa incredulidade no aspecto ficcional de sua história à custa de uma certa desonestidade naquilo que revela sobre sua verdadeira relação com seu tema. No caso de cineastas como Jean Rouch (*Crônica de um verão*, 1960), Nick Broomfield (*Aileen Wournos: The selling of a serial killer*, 1992), Kazuo Hara (*Yuki yukite shingun*, 1987) e Jon Silver (*Watsonville on strike*, 1989), o que acontece *por causa da* presença do cineasta se torna tão crucial como o que acontece *apesar dela*.

Assim como um conjunto mutável de circunstâncias, o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo também contribui para a formação de cada modo. Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da idéia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento. A aparente neutralidade e o atributo "entenda como quiser" do cinema observativo surgiram no fim dos calmos anos 50 e durante o auge das formas descritivas da sociologia, baseadas na observação. Eles floresceram, em parte, como concretização de um suposto "fim da ideologia" e de um fascínio pelo corriqueiro, mas não necessariamente da afinidade com a situação social difícil ou o ódio político daqueles que estão às margens da sociedade.

De maneira análoga, a intensidade emocional e a expressividade subjetiva do modo performático tomaram forma nos anos 80 e 90. Esse modo se enraizou mais profundamente nos grupos cujo sentimento de comunidade crescera durante o período, como resultado de uma política de identidade que afirmava a relativa autonomia e a característica social distintiva de grupos marginalizados. Esses filmes rejeitavam técnicas como o comentário com voz de Deus, não porque lhe faltasse humildade, mas porque pertencia a toda uma epistemologia, ou maneira de ver e conhecer o mundo, que já não se considerava aceitável.

Fazemos bem em aceitar com reservas quaisquer afirmações de que um modo novo faz progredir a arte cinematográfica e capta aspectos do mundo como jamais foi possível. O que muda é o *modo* de representação, não a qualidade ou o *status* fundamental da representação. Um modo novo não é melhor, ele é diferente, embora a idéia de "aperfeiçoamento" seja freqüentemente alardeada, especialmente entre os defensores e praticantes de um modo novo. Um modo novo tem um conjunto diferente de ênfases e conseqüências, e, por sua vez, acabará se mostrando vulnerável à crítica pelas limitações que um outro modo de representação prometa ultrapassar. Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público.

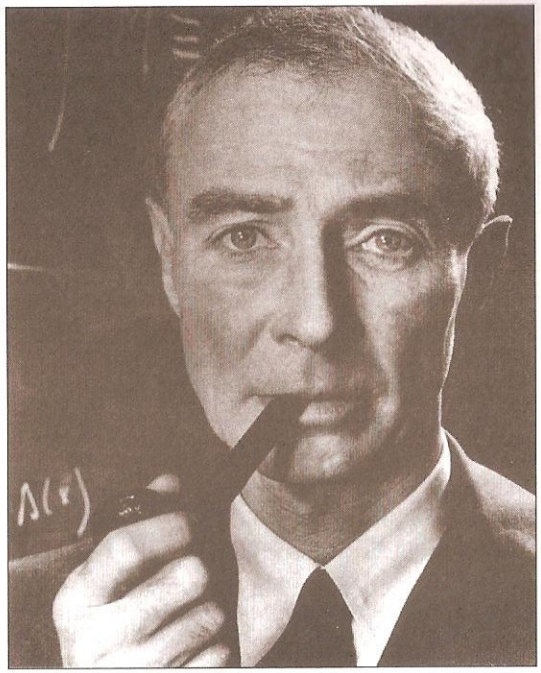
Agora podemos discutir um pouco mais a respeito de cada um dos modos.

## O modo poético

Como vimos no Capítulo 4, o documentário poético compartilha um terreno comum com a vanguarda modernista. O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles. Não ficamos conhecendo nenhum dos atores sociais de *Chuva* (1929), de Joris Ivens, por exemplo, mas realmente apreciamos a impressão lírica que Ivens cria de uma chuva de verão que passa sobre Amsterdã.

O modo poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam solução. Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido.





*The day after Trinity* (Jon Else, 1980). Fotografia gentilmente cedida por Jon Else.
Reconsiderações da retórica da Guerra Fria, após a década de 1960, convidam a uma revisão do registro do pós-guerra. Cineastas como Connie Field, em *The life and times of Rosie the riveter*, e Jon Else, em *The day after Trinity*, colocam em circulação tomadas históricas num contexto novo. Neste exemplo, Else reexamina as hesitações e dúvidas de Robert J. Oppenheimer acerca do desenvolvimento da bomba atômica como uma voz da razão perdida, ou suprimida, durante um período quase histérico. O próprio Oppenheimer foi acusado de traição.

*Zeigt ein Lichtspiel: Schwarz, weiss, grau* (1930), de Laszlo Moholy-Nagy, por exemplo, apresenta vários ângulos de uma de suas esculturas cinéticas, para enfatizar as gradações de luz que passam pelo filme, em vez de documentar a forma concreta da escultura em si. O efeito desse jogo de luz sobre o espectador assume mais importância do que o objeto a que se refere no mundo histórico. Analogamente, *Pacific 231* (1944), de Jean Mitry, é, em parte, uma homenagem a *La roue*, de Abel Gance, e, em parte, uma evocação poética do poder e da velocidade de uma locomotiva a vapor, à medida que ela gradualmente ganha velocidade e dispara rumo a seu destino (ignorado). A montagem realça ritmo e forma mais do que detalha os mecanismos de uma locomotiva propriamente ditos.

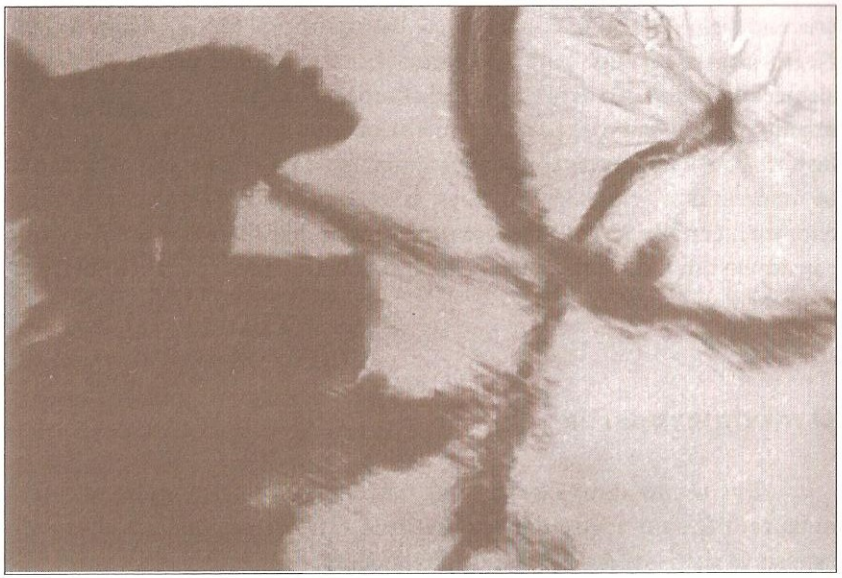
A dimensão documental do modo poético de representação origina-se, em boa medida, do grau em que os filmes modernistas se baseiam no mundo histórico como fonte. Alguns filmes de vanguarda, como *Komposition in blau* (1935), de Oskar Fischinger, utiliza padrões abstratos de forma e cor ou figuras animadas e tem uma relação mínima com a tradição documental de representar *o* mundo histórico e não *um* mundo da imaginação do artista.

Os documentários poéticos, no entanto, retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes. *N.Y., N.Y.* (1957), de Francis Thompson, por exemplo, usa planos da cidade de Nova York que mostram como ela era em meados da década de 1950, mas dá prioridade à maneira pela qual esses planos podem ser selecionados e arranjados para produzir uma impressão poética da cidade como uma massa com volume, cor e movimento. O filme de Thompson continua a tradição da sinfonia da metrópole e reafirma o potencial poético do documentário para ver o mundo histórico de novas formas.

O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em particular. O acontecimento modernista já não parecia fazer sentido em termos realistas e narrativos tradicionais. A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos. Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambigüidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos.

*Um cão andaluz* (Luis Buñuel e Salvador Dali, 1928) e *A idade de ouro* (Luis Buñuel, 1930), por exemplo, dão a impressão de uma realidade documental, mas povoam essa realidade com personagens surpreendidos em desejos incontroláveis, com mudanças abruptas de tempo e espaço e com mais enigmas que respostas. Cineastas como Kenneth Anger deram continuidade a aspectos do modo poético em filmes como *Scorpio rising* (1963), uma representação dos atos rituais dos membros de uma gangue de motociclistas, como fez Chris Marker em *Sans soleil* (1982), uma reflexão complexa sobre cinema, memória e pós-colonialismo. (À época de seu lançamento, obras como a de Anger pareciam firmemente enraizadas na tradição do cinema experimental, contudo, retrospectivamente, podemos ver como elas combinam elementos experimentais e documentais. A maneira pela qual as classificamos depende muito das suposições que adotamos sobre categorias e gêneros.)





*Chuva* (Joris Ivens, 1929). Fotografia gentilmente cedida pela European Foundation Joris Ivens.
Imagens como esta transmitem não informações ou um argumento, mas um sentimento ou uma impressão do que seja um temporal. Essa é uma perspectiva distinta e distintamente poética do mundo histórico. Perseguir tal perspectiva era o objetivo comum a muitos que *a posteriori* se identificaram mais especificamente como documentaristas ou cineastas experimentais.

Em contraposição, obras como *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright – sobre a beleza intocada do Ceilão (atual Sri Lanka) apesar da invasão comercial e do colonialismo –, *Glass* (1958), de Bert Haanstra – um tributo à habilidade dos sopradores de vidro tradicionais e à beleza de seu trabalho – ou *Always for pleasure* (1978), de Les Blank – uma exaltação das festividades da terça-feira gorda (*Mardi Gras*) em New Orleans – voltam-se para uma idéia mais clássica de unidade e beleza e descobrem traços delas no mundo histórico. O modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme.

As notáveis reformulações de Péter Forgács de filmes amadores em documentos históricos enfatizam qualidades poéticas e associativas em vez de veicular informações ou convencer-nos de um determinado ponto de vista. *Az örvény* (1998), por exemplo, narra o destino de judeus europeus nos anos 30 e 40, por meio dos filmes caseiros de um homem de negócios de sucesso, Gyorgy Peto; *Êxodo do Danúbio* (1999) segue as viagens de um navio de

cruzeiro pelo Danúbio, enquanto ele transporta da Hungria para o Mar Negro judeus em fuga para a Palestina e, na volta, leva para a Alemanha alemães da Bessarábia (a parte norte da Romênia da época), à medida que são expulsos pelos russos, para serem realocados na Polônia. As tomadas históricas, os fotogramas congelados, a câmera lenta, as imagens colorizadas, os momentos selecionados em cores, as legendas ocasionais para identificar tempo e lugar, as vozes que recitam passagens de diários e a música obsedante constroem um tom e um estado de espírito mais do que explicam a guerra ou descrevem seu curso de ação.

## *O modo expositivo*

Este modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto), como vemos na série *Por que lutamos*, em *Victory at sea* (1952-1953), *The city* (1939), *Le sang des bêtes* (1949) e *Dead birds* (1963), ou utilizam o comentário com voz da autoridade (o orador é ouvido e também visto), como nos noticiários televisivos, em *America's most wanted*, *O Pentágono à venda* (1971), *16 in Webster Groves* (1966), em *The shock of the new* (1980), de Robert Hughes, em *Civilization*, de Kenneth Clark, e em *Ways of seeing* (1974), de John Berger.

A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo, embora alguns dos filmes mais impressionantes tenham escolhido vozes menos educadas, precisamente em nome da credibilidade que obtinham evitando tanto treino. O grande filme de Joris Ivens que pedia apoio para os defensores republicanos da democracia espanhola, *A terra espanhola* (1937), por exemplo, existe em pelo menos três versões. Nenhuma tem narrador profissional. Todas as três têm trilhas de imagens idênticas, mas a versão francesa usa o comentário improvisado do famoso diretor de cinema francês Jean Renoir, ao passo que as versões inglesas usam Orson Welles e Ernest Hemingway. Ivens escolheu Welles primeiro, mas seu modo de falar mostrou-se elegante demais; ele conferia compaixão humanística aos acontecimentos em que Ivens esperava





*Yosemite: The fate of heaven* (Jon Else, 1988). Fotografia gentilmente cedida por Jon Else.
A tensão entre acesso público e conservação é o foco desse filme. O comentário de Robert Redford cai na categoria de discurso com voz de Deus, visto que nunca vemos Mr. Redford. Porque, há muito, Mr. Redford apóia as questões ambientais, o que faz dele um narrador mais informado do que um anônimo, ele também acaba cumprindo a função de voz da autoridade.

uma sensação mais firme de engajamento visceral. Hemingway, que havia escrito o comentário, provou ter uma voz mais eficiente. Ele trouxe um tom não emotivo, mas claramente comprometido, para um filme que queria estimular mais apoio do que compaixão. (Algumas cópias ainda creditam a voz a Welles, embora ouçamos a de Hemingway.)

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham. Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou

onisciência. Na verdade, o comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme. Seguimos o conselho do comentário e vemos as imagens como comprovação ou demonstração do que é dito. A descrição dos noticiários televisivos sobre a fome na Etiópia como "bíblica", por exemplo, parecia comprovada pelos planos gerais de grandes massas de pessoas famintas agrupadas num campo aberto.

No modo expositivo, a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Podemos denominar isso de montagem de evidência. Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento. O cineasta expositivo muitas vezes tem mais liberdade na seleção e no arranjo das imagens do que o cineasta da ficção. Por exemplo, em *The plow that broke the plains* (1936), foram feitos planos de pradarias áridas em todo o meio-oeste, para sustentar a afirmação de que o dano à terra estava disseminado.

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com voz-*over* parece literalmente "acima" da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. Essas qualidades podem ser adaptadas a um ponto de vista irônico, como o que encontramos no comentário de Charles Kuralt para *16 in Webster Groves*, ou ainda mais completamente subvertidas em um filme como *Terra sem pão*, com seu ataque implícito à própria idéia de objetividade.

O documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma idéia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo. Esse modo também propicia uma economia de análise, já que as argumentações podem ser feitas, de maneira sucinta e precisa, em palavras. O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento. O bom senso constitui a base perfeita para esse tipo de



*O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935)
A distância física e a distinção hierárquica entre líder e seguidores, mais uma vez, aparece claramente nesta cena do desfile de Hitler pelas ruas de Nuremberg.



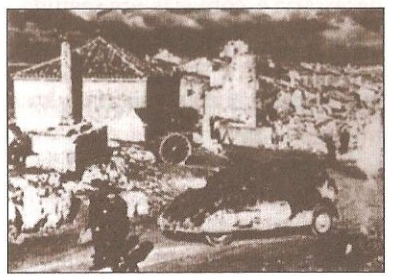
*A terra espanhola* (Joris Ivens, 1937)
O apoio de Ivens à causa republicana contra a rebelião do general Franco, patrocinada pelos nazistas, era derivado de seu compromisso político com os ideais democráticos e socialistas. Sua desacentuação da hierarquia neste plano de um oficial e um soldado contrasta nitidamente com o estilo de filmar de Riefenstahl.



*O triunfo da vontade*
A continência dos soldados, acima, casa-se com essa tomada de baixo da águia germânica e da suástica nazista. Como Hitler, a águia é um símbolo do poder alemão. Ela preside o desfile das tropas em marcha que passam embaixo, inflamando em seu movimento um tributo à unidade nacional.



*A terra espanhola*
Contrastando com a pompa dos intermináveis desfiles e discursos de Riefenstahl, Ivens capta a modéstia do cotidiano rural na Espanha dos anos 30. Esta imagem da cidade de Fuenteduena, situada perto da frente de combate que se desloca, sugere como as vidas comuns são postas em perigo, e não inflamadas, pela rebelião fascista.



representação do mundo, já que está, como a retórica, menos sujeito à lógica do que à crença.

Na série *Por que lutamos*, por exemplo, Frank Capra conseguiu organizar grande parte de seu argumento em defesa dos motivos por que os jovens norte-americanos deveriam ingressar de bom grado na luta, durante a

Segunda Guerra Mundial, apelando para uma mistura do patriotismo nativo, dos ideais da democracia norte-americana, das atrocidades da máquina de guerra do Eixo e da desumanidade perversa de Hitler, Mussolini e Hiroíto. Entre duas alternativas polarizadas na forma "mundo livre" contra "mundo escravizado", quem não escolheria defender o mundo livre? O senso comum simplificou a resposta – para um público predominantemente branco, completamente impregnado da crença no "conjunto" dos valores norte-americanos.

Cerca de 50 anos depois, o apelo de Capra parece extremamente ingênuo e exagerado no seu tratamento da virtude patriótica e dos ideais democráticos. O senso comum é um conjunto de valores e perspectivas menos permanente do que historicamente condicionado. Por essa razão, alguns filmes expositivos, que parecem exemplos clássicos de persuasão oratória em um momento, parecerão bastante datados em outro. O argumento básico pode continuar sendo louvável, mas o que se considera senso comum pode mudar significativamente.

## O modo observativo

Com freqüência, os modos poético e expositivo do documentário sacrificaram o ato específico de filmar as pessoas, para construir padrões formais ou argumentos persuasivos. O cineasta reunia a matéria-prima necessária e, com elas, em seguida, dava forma a uma reflexão, uma perspetiva ou um argumento. E se o cineasta apenas observasse o que se passa diante da câmera sem uma intervenção explícita? Não seria essa uma nova e convincente forma de documentação?

Os avanços tecnológicos no Canadá, na Europa e nos Estados Unidos, nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, culminaram, aproximadamente em 1960, em várias câmeras de 16 mm, como Arriflex e Auricon, e em gravadores de áudio, como o Nagra, que podiam ser facilmente carregados por uma só pessoa. O discurso já podia ser sincronizado com as imagens, sem o uso de equipamento volumoso ou dos cabos que uniam gravadores e câmeras. A câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia.

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena





*Victory at sea* (Henry Solomon e Isaac Kleinerman, 1952-1953)
Como *Nuit et brouillard*, *Victory at sea* volta ao passado recente para contar a história da Segunda Guerra Mundial. Feito para a rede CBS na forma de seriado, esse filme adota uma postura comemorativa. Relembra batalhas e estratégias, contratempos e vitórias, da perspectiva do sobrevivente e do veterano. Exalta o poder naval e sua contribuição, dando pouca atenção à guerra em terra firme ou às conseqüências civis que estão no centro de *Nuit et brouillard*. No entanto, ambos os filmes baseiam-se na compilação de tomadas históricas contemporâneas dos acontecimentos aos quais retornam. Filmes de compilação invariavelmente alteram o significado das tomadas históricas incorporadas neles. Aqui, os dois filmes utilizam-nas com objetivos que só são possíveis para aqueles que refletem sobre o significado do passado em vez de relatar os acontecimentos da época.

foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-*over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece, em *Primárias* (1960); em *A escola* (1968); em *Les racquetteurs* (Michel Brault e Gilles Groulx, 1958), sobre um grupo de habitantes de Montreal que se diverte em vários jogos de inverno; em partes de *Crônica de um verão*, que faz um perfil da vida de vários indivíduos na Paris de 1960; em *The chair* (1962), sobre os últimos dias de um homem condenado à morte; em *Gimme shelter* (1970), sobre o abominável *show* dos Rolling Stones em Altamont, na Califórnia, em

que a morte de um homem nas mãos dos Hell's Angels é parcialmente registrada pela câmera; em *Don't look back* (1967), sobre a turnê inglesa de Bob Dylan em 1965; em *Monterey pop* (1968), sobre um festival de música com Otis Redding, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jefferson Airplane e outros; ou em *Jane* (1962), que apresenta Jane Fonda se preparando para um papel numa peça da Broadway.

As imagens resultantes lembram, muitas vezes, a obra dos neo-realistas italianos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. Freqüentemente, os personagens são surpreendidos em ocupações urgentes ou numa crise pessoal, que exigem sua atenção, afastando-a da presença dos cineastas. Como na ficção, as cenas costumam revelar traços de caráter e individualidade. Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz.

O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando-se de seus afazeres. É esse ato voyeurístico em si mesmo ou *voyeur* de si mesmo? Ele coloca o espectador numa posição necessariamente menos confortável do que o filme de ficção? Na ficção, as cenas são arquitetadas para que vejamos e ouçamos tudo, ao passo que as cenas do documentário representam a experiência de pessoas reais que, por acaso, testemunhamos. Essa posição de ficar olhando "pelo buraco da fechadura" pode ser desconfortável, se o prazer de olhar tiver prioridade sobre a oportunidade de reconhecer aquele que é visto e de interagir com ele. Esse desconforto pode ser ainda maior quando a pessoa não é uma atriz que concordou por vontade própria em ser observada desempenhando um papel numa ficção.

A impressão de que o cineasta não está impondo um comportamento aos outros também suscita a questão da intromissão não admitida ou indireta. As pessoas comportam-se de maneira que matize nossa percepção a respeito delas, para melhor ou para pior, a fim de satisfazer um cineasta que não diz o que quer? O cineasta procura outras pessoas para representar porque elas possuem qualidades que podem fascinar os espectadores pelas razões erradas? Essa pergunta geralmente vem à tona no filme etnográfico, que observa, em outras culturas, comportamentos que podem, sem a contextualização adequada, parecer exóticos ou bizarros, como se fossem parte de um "cinema



de atrações" e não científico. O cineasta procura o consentimento informado dos participantes e possibilita que esse consentimento informado seja entendido e concedido? Até que ponto pode um cineasta explicar as possíveis conseqüências de permitir que o comportamento seja observado por outros e representado para outros?

Fred Wiseman, por exemplo, pede consentimento verbal quando filma, mas supõe que, quando filma em instituições públicas, tenha o direito de registrar o que acontece; ele nunca dá aos participantes qualquer controle sobre o resultado. Mesmo assim, muitos participantes de *A escola* acharam o filme justo e representativo, embora a maioria dos críticos o tenha considerado uma acusação grave contra a organização regimental e a disciplina escolares. Uma abordagem radicalmente diferente ocorre em *Two laws* (1981), sobre os direitos fundiários dos aborígines, em que os cineastas não filmam nada sem o consentimento e a colaboração dos participantes. Tudo, do conteúdo às lentes, foi aberto à discussão e ao entendimento.

Já que o cineasta observativo adota um modo especial de presença "na cena", em que parece ser invisível e não-participante, também surgem as questões: quando o cineasta tem a responsabilidade de intervir? E se acontecer alguma coisa que prejudique ou fira um dos atores sociais? Deve um operador de câmera filmar a imolação de um monge vietnamita que, sabendo que há câmeras presentes para gravar o acontecimento, ateia fogo ao próprio corpo, para protestar contra a guerra? Deve o câmera se recusar, ou não se recusar, a dissuadir o monge? Deve o cineasta aceitar uma faca de presente de um participante, durante a filmagem de um julgamento de assassinato, e depois entregar esse presente à polícia quando descobre sangue nele (como fizeram Joe Berliner e Bruce Snofsky em seu *Paradise lost*, de 1996)? Este último exemplo nos desloca na direção de uma forma inesperada e inadvertida de participação, e não de observação, assim como também traz questões mais abrangentes sobre a relação do cineasta com seus temas.

Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma idéia da duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos. Por exemplo, quando Fred Wiseman observa a filmagem de um comercial de televisão de 30 segundos durante aproximadamente 25 minutos, em *Modelo* (1980), ele transmite a sensação de haver observado tudo o que era digno de ser observado na filmagem.

que a morte de um homem nas mãos dos Hell's Angels é parcialmente registrada pela câmera; em *Don't look back* (1967), sobre a turnê inglesa de Bob Dylan em 1965; em *Monterey pop* (1968), sobre um festival de música com Otis Redding, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jefferson Airplane e outros; ou em *Jane* (1962), que apresenta Jane Fonda se preparando para um papel numa peça da Broadway.

As imagens resultantes lembram, muitas vezes, a obra dos neo-realistas italianos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. Freqüentemente, os personagens são surpreendidos em ocupações urgentes ou numa crise pessoal, que exigem sua atenção, afastando-a da presença dos cineastas. Como na ficção, as cenas costumam revelar traços de caráter e individualidade. Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz.

O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando-se de seus afazeres. É esse ato voyeurístico em si mesmo ou *voyeur* de si mesmo? Ele coloca o espectador numa posição necessariamente menos confortável do que o filme de ficção? Na ficção, as cenas são arquitetadas para que vejamos e ouçamos tudo, ao passo que as cenas do documentário representam a experiência de pessoas reais que, por acaso, testemunhamos. Essa posição de ficar olhando "pelo buraco da fechadura" pode ser desconfortável, se o prazer de olhar tiver prioridade sobre a oportunidade de reconhecer aquele que é visto e de interagir com ele. Esse desconforto pode ser ainda maior quando a pessoa não é uma atriz que concordou por vontade própria em ser observada desempenhando um papel numa ficção.

A impressão de que o cineasta não está impondo um comportamento aos outros também suscita a questão da intromissão não admitida ou indireta. As pessoas comportam-se de maneira que matize nossa percepção a respeito delas, para melhor ou para pior, a fim de satisfazer um cineasta que não diz o que quer? O cineasta procura outras pessoas para representar porque elas possuem qualidades que podem fascinar os espectadores pelas razões erradas? Essa pergunta geralmente vem à tona no filme etnográfico, que observa, em outras culturas, comportamentos que podem, sem a contextualização adequada, parecer exóticos ou bizarros, como se fossem parte de um "cinema



de atrações" e não científico. O cineasta procura o consentimento informado dos participantes e possibilita que esse consentimento informado seja entendido e concedido? Até que ponto pode um cineasta explicar as possíveis conseqüências de permitir que o comportamento seja observado por outros e representado para outros?

Fred Wiseman, por exemplo, pede consentimento verbal quando filma, mas supõe que, quando filma em instituições públicas, tenha o direito de registrar o que acontece; ele nunca dá aos participantes qualquer controle sobre o resultado. Mesmo assim, muitos participantes de *A escola* acharam o filme justo e representativo, embora a maioria dos críticos o tenha considerado uma acusação grave contra a organização regimental e a disciplina escolares. Uma abordagem radicalmente diferente ocorre em *Two laws* (1981), sobre os direitos fundiários dos aborígines, em que os cineastas não filmam nada sem o consentimento e a colaboração dos participantes. Tudo, do conteúdo às lentes, foi aberto à discussão e ao entendimento.

Já que o cineasta observativo adota um modo especial de presença "na cena", em que parece ser invisível e não-participante, também surgem as questões: quando o cineasta tem a responsabilidade de intervir? E se acontecer alguma coisa que prejudique ou fira um dos atores sociais? Deve um operador de câmera filmar a imolação de um monge vietnamita que, sabendo que há câmeras presentes para gravar o acontecimento, ateia fogo ao próprio corpo, para protestar contra a guerra? Deve o câmera se recusar, ou não se recusar, a dissuadir o monge? Deve o cineasta aceitar uma faca de presente de um participante, durante a filmagem de um julgamento de assassinato, e depois entregar esse presente à polícia quando descobre sangue nele (como fizeram Joe Berliner e Bruce Snofsky em seu *Paradise lost*, de 1996)? Este último exemplo nos desloca na direção de uma forma inesperada e inadvertida de participação, e não de observação, assim como também traz questões mais abrangentes sobre a relação do cineasta com seus temas.

Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma idéia da duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos. Por exemplo, quando Fred Wiseman observa a filmagem de um comercial de televisão de 30 segundos durante aproximadamente 25 minutos, em *Modelo* (1980), ele transmite a sensação de haver observado tudo o que era digno de ser observado na filmagem.

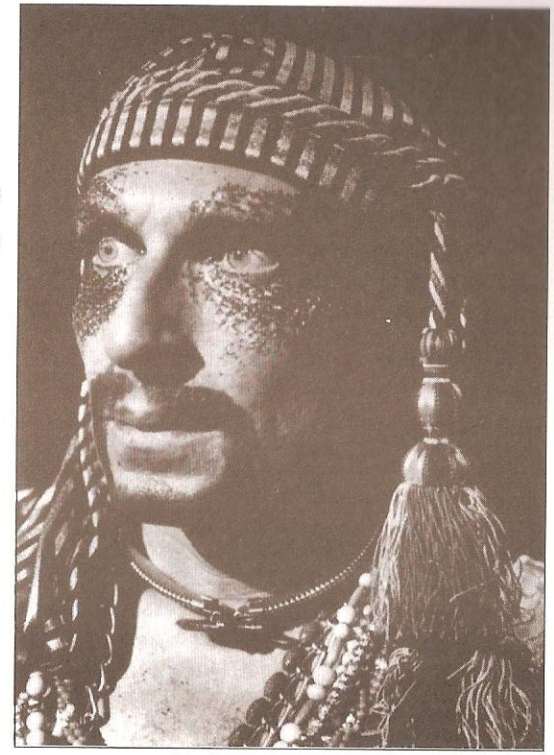
De maneira análoga, quando David MacDougall, em *Wedding camels* (1980), filma as longas discussões entre seu principal personagem, Lorang, e um de seus pares sobre o preço da noiva, filha de Lorang, ele volta nossa atenção do acordo final ou da nova questão narrativa suscitada por causa dele para o sentido e a textura da própria discussão: a linguagem corporal e o contato visual, a entonação e o tom das vozes, as pausas e os "vazios", que dão ao encontro a sensação de realidade concreta, vivida.

O próprio MacDougall descreve o fascínio da experiência vivida como algo que é experimentado mais claramente como uma diferença entre copiões (as tomadas não montadas, como foram filmadas originalmente) e uma seqüência editada. Os copiões parecem ter uma densidade e uma vitalidade que faltam ao filme montado. A perda acontece mesmo quando se acrescentam estrutura e perspectiva:

> A sensação de perda parece identificar valores positivos percebidos nos copiões e pretendidos pelo cineasta na hora da filmagem, mas não realizados no filme pronto. É como se o ato de filmar, de alguma forma, contradissesse as próprias razões para fazer filmes. Os processos de montagem baseada nos copiões envolvem tanto a redução do comprimento total como o corte da maioria dos planos para comprimentos mais curtos. Esses dois processos, progressivamente, centralizam significados especiais. Às vezes, os cineastas parecem reconhecer isso, quando tentam preservar algumas das características dos copiões em seus filmes ou quando reintroduzem essas características por outros meios. ("When less is less", *Transcultural Cinema*, p. 215)

A presença da câmera "na cena" atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência. Um exemplo despretensioso é a "entrevista mascarada". Nesse caso, o cineasta trabalha de maneira mais participativa com seus temas, no intuito de estabelecer o tema geral de uma cena, e, em seguida, filma-a de modo observativo. David MacDougall fez isso com bastante eficiência em muitos filmes. Um exemplo é a cena de *Kenya boran*, em que, sem prestar atenção ao câmera, mas de acordo com as linhas gerais determinadas antes de a filmagem começar, dois membros de uma tribo queniana discutem as medidas de controle de natalidade adotadas pelo governo.

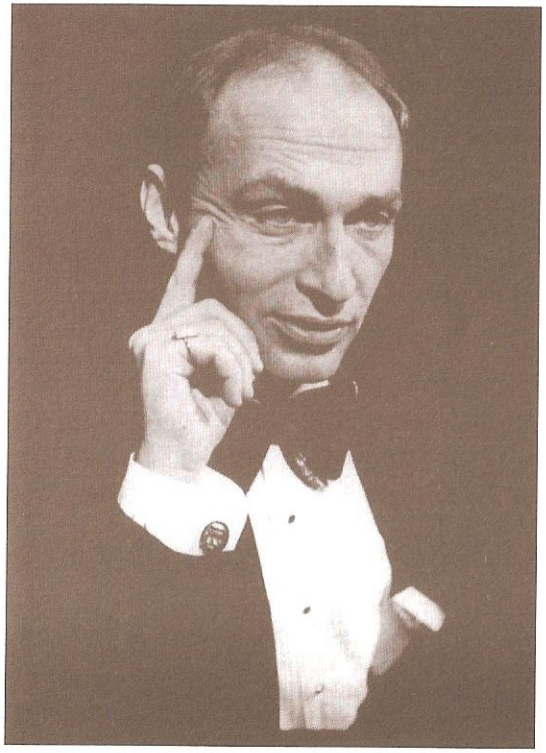




*Roy Cohn/Jack Smith* (Jill Godmilow, 1994). Fotografia gentilmente cedida por Jill Godmilow.
O filme de Godmilow, como muitos documentários de *shows* musicais, observa uma apresentação pública; nesse caso, ela filma dois monólogos de Ron Vawter. Levando em consideração que esses eventos são entendidos como *performances*, em primeiro lugar, eles permitem que o cineasta evite algumas das acusações de que a presença da câmera altera o que teria acontecido se ela não estivesse lá.

Um exemplo mais complexo é o acontecimento encenado para ser parte do registro histórico. Entrevistas coletivas com a imprensa, por exemplo, podem ser filmadas num estilo puramente observativo, mas esses eventos não existiriam não fosse a presença da câmera. Isso é o inverso da premissa básica subjacente aos filmes observativos, segundo a qual o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar.

Essa inversão assumiu proporções gigantescas em um dos primeiros documentários "observativos": *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl. Depois de um conjunto introdutório de legendas que montam o cenário para o comício do Partido Nacional-Socialista alemão em Nuremberg, em 1934, Riefenstahl observa os acontecimentos sem nenhum outro comentário. Os acontecimentos – predominantemente, desfiles – ocorrem como se a câmera simplesmente gravasse de qualquer maneira o que teria acontecido. Depois de duas horas de projeção, o filme pode dar a impressão de ter registrado acontecimentos históricos fiel e irrefletidamente demais.



*Roy Cohn/Jack Smith* (Jill Godmilow, 1994). Fotografia gentilmente cedida por Jill Godmilow.
Godmilow utiliza a montagem para criar uma perspectiva distinta sobre a atuação de Ron Vawter nos papéis de Jack Smith, cineasta *underground* homossexual, e Roy Cohn, advogado anticomunista de direita (e homossexual enrustido). Intercalando as duas atuações distintas, ela dá atenção crescente à maneira contrastante com que os dois homens lidavam com sua sexualidade durante os anos 50.

Ainda assim, muito pouco teria acontecido como aconteceu não fosse a intenção expressa do Partido Nazista de fazer um filme de seu comício. Riefenstahl tinha muitos recursos a seu dispor, e os acontecimentos foram cuidadosamente planejados para facilitar a filmagem, incluindo a repetição de trechos de alguns discursos em outra hora e lugar, quando as tomadas originais se mostravam inutilizáveis. (As partes repetidas são reconstituições, a fim de se harmonizarem com os discursos originais, escondendo a colaboração que fez parte da filmagem.)

*O triunfo da vontade* demonstra o poder da imagem na representação do mundo histórico, no mesmo momento em que participa da construção de aspectos do próprio mundo histórico. Essa participação, especialmente no contexto da Alemanha nazista, tem sobre si uma aura de duplicidade. Isso era a última coisa que cineastas como Robert Drew, D.A. Pennebaker, Richard Leacock e Fred Wiseman queriam em suas obras. A integridade de sua postura observativa evitou isso com êxito, na maioria das vezes, e ainda assim o ato

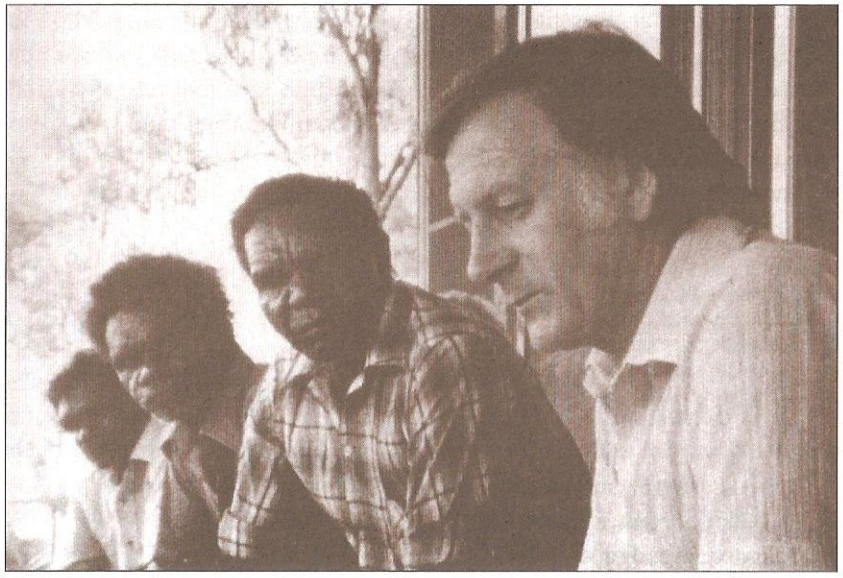


subjacente de estar presente a um acontecimento, mas filmando como se estivesse ausente, como se o cineasta fosse simplesmente uma "mosquinha pousada na parede", convida ao debate sobre quanto do que vemos seria igual se a câmera não estivesse lá, ou quanto seria diferente se a presença do cineasta fosse mais facilmente reconhecida. O fato de que esse debate seja insolúvel, por sua própria natureza, continua a alimentar um certo mistério, ou inquietação, sobre o cinema observativo.

## O modo participativo

As ciências sociais há muito cultivam o estudo de grupos sociais. A antropologia, por exemplo, continua profundamente determinada pelo trabalho de campo, em que o antropólogo vive no meio de um povo, por um longo período, e, em seguida, escreve sobre o que aprendeu. Essa pesquisa geralmente exige alguma forma de observação participativa. O pesquisador vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia. "Estar presente" exige participação; "estar presente" permite observação. Isso quer dizer que o pesquisador de campo não se permite "virar um nativo", em circunstâncias normais; ele mantém um distanciamento que o diferencia daqueles a respeito de quem escreve. Na verdade, a antropologia dependeu desse complexo ato de engajamento e separação entre duas culturas para se definir.

Os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentaram. No entanto, a prática da observação participativa não se tornou um paradigma. Os métodos e as práticas da pesquisa em ciência social permaneceram subordinados à predominante prática retórica de comover e persuadir o público. O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é *estar* em uma determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta, estar lá também. O documentário participativo dá-nos uma idéia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera. Os tipos e graus de alteração ajudam a definir variações dentro do modo participativo do documentário.



*Takeover* (David and Judith MacDougall, 1981). Fotografia gentilmente cedida por David MacDougall. Os MacDougalls desenvolveram um estilo colaborativo de filmar com as pessoas que aparecem em seus filmes etnográficos. Em uma série de filmes sobre questões aborígines, dos quais *Takeover* é um exemplo de primeira qualidade, eles muitas vezes serviram de testemunhas das razões de tradição e crença que embasaram as demandas do povo aborígine contra o governo, a respeito dos direitos fundiários e de outros assuntos. A interação é extremamente participativa embora o resultado possa parecer, a princípio, discreto ou observativo, já que grande parte da colaboração ocorreu antes do ato de filmar.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com voz-*over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.)

Documentários participativos como *Crônica de um verão*, *Portrait of Jason* ou *Word is out* envolvem a ética e a política do encontro, um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla. Como é que o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? Quanto um cineasta pode insistir no



testemunho, quando é doloroso para o outro prestá-lo? Que responsabilidade tem o cineasta pelas conseqüências emocionais de ser filmado? Que laços unem cineasta e tema e que necessidades os separam?

A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta "na cena". Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador.

O documentário participativo pode enfatizar o encontro real, vivido, entre cineasta e tema no espírito de *O homem da câmera*, de Dziga Vertov, *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, *Hard metals disease* (1987), de Jon Alpert, *Watsonville on strike* (1989), de Jon Silver, ou *Sherman's march* (1985), de Ross McElwee. A presença do cineasta assume importância acentuada, desde o ato físico de "captar a imagem", que tanto se nota em *O homem da câmera*, até o ato político de unir forças com aqueles que representam seus temas, como fazem Jon Silver, no início de *Watsonville on strike*, quando pergunta aos lavradores se pode filmar no saguão do sindicato, ou Jon Alpert, quando traduz para o espanhol o que os trabalhadores que ele acompanha ao México tentam dizer a seus companheiros sobre os perigos da pneumoconiose.

Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité*, ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kinopravda*. Como "cinema verdade", a idéia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interagem, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro.

Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. Assim, ela é o oposto da premissa observativa, segundo a qual o que vemos é o que teríamos visto se estivéssemos lá no lugar da câmera. No documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar. Jean-Luc Godard uma vez declarou que o cinema é verdade 24 vezes por segundo: o documentário participativo satisfaz essa assertiva.

*Crônica de um verão*, por exemplo, tem cenas resultantes das interações de colaboração entre cineastas e representantes de seus temas, um eclético grupo de pessoas que vivia em Paris no verão de 1960. Em um dos casos, Marcelline Loridan, uma jovem que, mais tarde, casou-se com o cineasta holandês Joris Ivens, fala de sua experiência de judia deportada da França e enviada a um campo de concentração alemão durante a Segunda Guerra Mundial. A câmera segue Marcelline, enquanto ela atravessa a Place de la Concorde e, depois, o antigo mercado parisiense, Les Halles. Ela faz um monólogo bastante comovente de suas experiências, mas só porque Rouch e Morin planejaram a cena com ela e deram a ela o gravador para carregar. Se tivessem esperado que tudo acontecesse por si mesmo, para então observar, nada teria acontecido. Eles perseguiram essa idéia de colaboração ainda além, exibindo partes do filme para os participantes e filmando a discussão que se seguia. Rouch e Morin também aparecem no filme, discutindo seu objetivo de estudar "essa tribo estranha que vive em Paris" e avaliando, no fim do filme, o que aprenderam.

Analogamente, em *Not a love story* (1981), Bonnie Klein, a cineasta, e Linda Lee Tracy, uma ex-*stripper*, discutem suas reações a várias formas de pornografia enquanto entrevistam participantes da indústria do sexo. Em uma cena, Linda Lee posa para uma fotografia de nu e discute como se sentiu com a experiência. As duas mulheres embarcam numa viagem parcialmente exploratória, num espírito semelhante ao de Rouch e Morin, e parcialmente confessional/redentora, num sentido completamente diferente. O ato de fazer o filme desempenha um papel catártico, redentor, em suas vidas; o mundo delas muda mais do que o daqueles que aparecem no filme.

Em alguns casos, como em *Le chagrin et la pitié* (1970), de Marcel Ophuls, sobre a colaboração entre França e Alemanha na Segunda Guerra Mundial, a voz do cineasta emerge, principalmente, como uma perspectiva sobre o tema do filme. O cineasta serve como pesquisador ou repórter investigativo. Em outros casos, a voz do cineasta emerge do envolvimento direto, pessoal, nos acontecimentos, enquanto eles ocorrem. Talvez isso se mantenha na órbita do repórter investigativo, que faz seu próprio envolvimento na história ser crucial para o desenrolar dos acontecimentos. Um exemplo é a obra do cineasta canadense Michael Rubbo. Em seu *Sad song of yellow skin* (1970), ele explora as ramificações da guerra do Vietnã entre a população civil daquele país. Um outro exemplo é a obra de Nicholas Broomfield, que adota um estilo mais imprudente, mais confrontador – senão

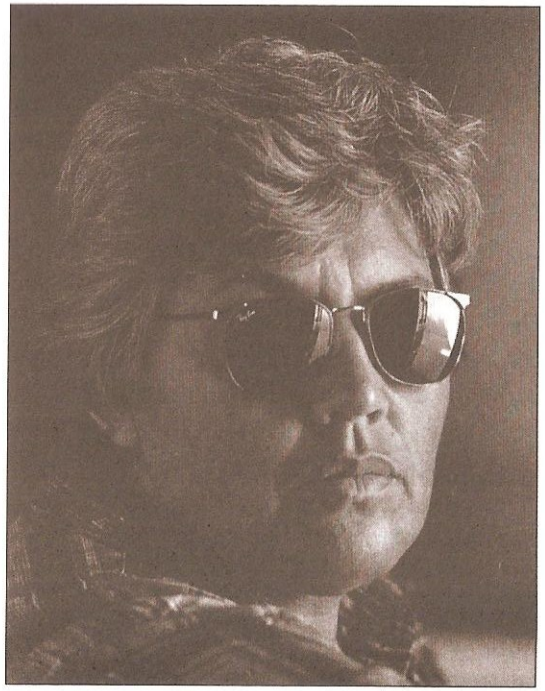




*Crumb* (Terry Zwigoff, 1994)
Terry Zwigoff adota uma relação extremamente participativa com o cartunista R. Crumb. Muitas das conversas e interações evidentemente não teriam acontecido como aconteceram se Zwigoff não estivesse lá com a câmera. Crumb assume uma atitude mais reflexiva a respeito de si mesmo, e mais investigativa em relação a seus irmãos, enquanto colabora com Zwigoff, que tem o desejo de examinar as complexidades e contradições da vida de Crumb.



*Las madres de la Plaza de Mayo* (Susana Munõz e Lourdes Portillo, 1985).
Fotografia gentilmente cedida por Lourdes Portillo.
Essas duas cineastas adotam uma relação extremamente participativa com as mães que arriscavam a vida em passeatas durante a "guerra suja" na Argentina. Os filhos e filhas dessas mulheres estavam entre os "desaparecidos" que o governo seqüestrou e muitas vezes matou, sem qualquer aviso ou procedimento legal. Muñoz e Portillo não puderam moldar as manifestações públicas, mas conseguiram resgatar as histórias pessoais das mães, cuja coragem as levou a desafiar um regime brutalmente repressivo.



*El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1995). Fotografias gentilmente cedidas por Lourdes Portillo.
A diretora Lourdes Portillo no papel de detetive calejada. O filme reconta sua viagem ao México para investigar a morte suspeita de um tio. Às vezes reflexiva e irônica, Portillo, todavia, deixa em aberto se o tio foi vítima de um jogo sujo, possivelmente pelas mãos de um parente.

arrogante – em seu *Kurt e Courtney* (1998): a irritação com a maneira arredia de Courtney Love, apesar das suspeitas não comprovadas da cumplicidade dela na morte de Kurt Cobain, força Broomfield a filmar sua própria denúncia, aparentemente espontânea, da participação de Courtney, num jantar formal patrocinado pela American Civil Liberties Union.

Em outros casos, distanciamo-nos da postura investigativa para assumir uma relação mais receptiva e reflexiva com os acontecimentos que se desenrolam e que envolvem o cineasta. Esta última escolha nos leva em direção ao diário e ao testemunho pessoal. A voz na primeira pessoa predomina na estrutura global do filme. É o engajamento participativo do cineasta no desenrolar dos acontecimentos que prende nossa atenção.

O envolvimento de Nicholas Necroponte com uma mulher que ele conhece no Central Park, em Nova York, e que parece ter uma história complexa, mas não totalmente verossímil, torna-se fundamental para a estrutura geral de *Jupiter's wife* (1995). Analogamente, é o empenho de Emiko Omori na reconstituição da história reprimida da experiência de sua própria





*El diablo nunca duerme*
A cineasta, durante uma entrevista, em busca de pistas e, idealmente, da confissão que resolverá o mistério. Embora nunca obtenha uma confissão, a sensação de que *poderia* obtê-la empresta ao filme um ar de suspense narrativo, como num filme *noir*.

família, nos campos de confinamento de nipo-americanos durante a Segunda Guerra Mundial, que dá forma a *Coelho na lua* (1999). Em *Diário inconcluso* (1983), Marilu Mallet propõe uma estrutura ainda mais explícita, na forma de diário, ao fazer o retrato de sua vida de exilada chilena em Montreal, casada com o cineasta canadense Michael Rubbo. Assim também faz Kazuo Hara, em sua crônica da relação complexa e emocionalmente volátil que revive com a ex-mulher, enquanto ele e sua atual parceira a seguem durante um certo tempo em *Extremely personal Eros: Love song* (1974). Esses filmes fazem do cineasta uma persona tão nítida quanto qualquer outra de seus filmes. Como testemunho e confissão, muitas vezes, estes manifestam um poder revelador.

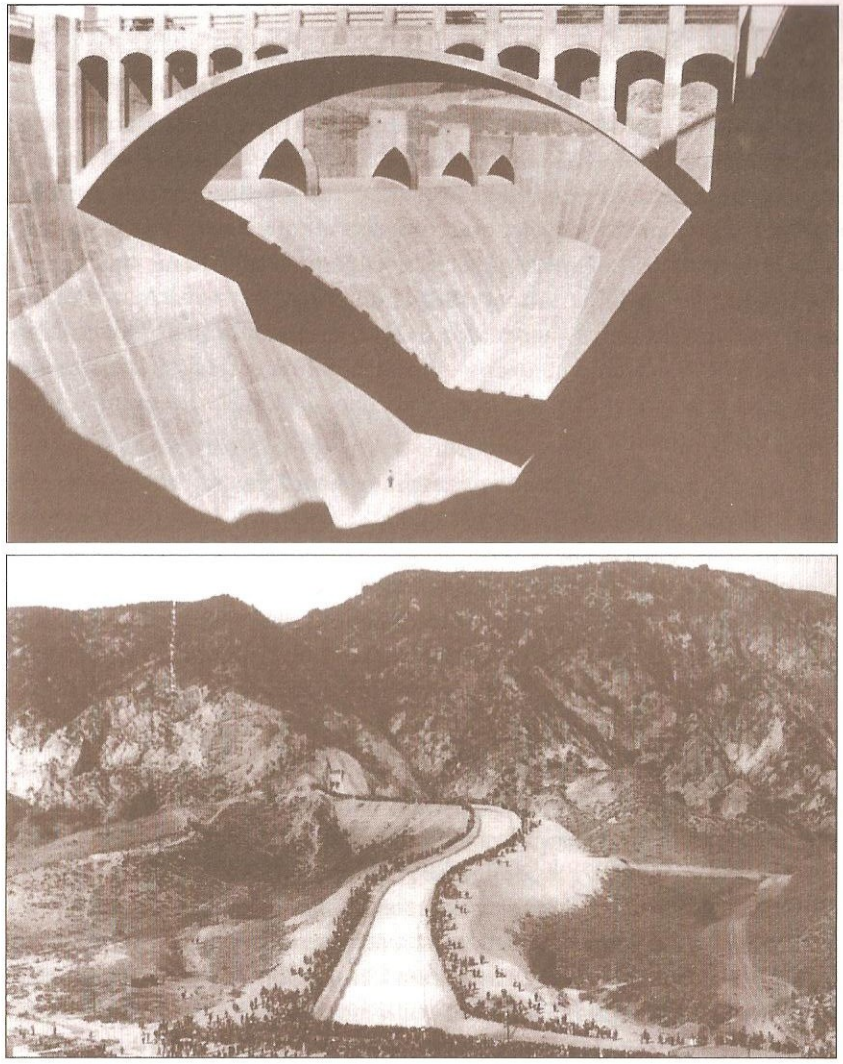
Nem todos os documentários participativos enfatizam a experiência ativa e aberta do cineasta ou a interação de cineasta e participantes do filme. O cineasta pode querer apresentar uma perspectiva mais ampla, freqüentemente histórica em sua natureza. Como isso pode ser feito? A resposta mais comum inclui a entrevista. A entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com voz-*over*. No documentário participativo, a entrevista representa umas das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema.

As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, à custa do quadro institucional em que ocorram e dos protocolos ou diretrizes específicos que as estruturem. As entrevistas ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico; tomam o nome de "anamnese" na medicina e no serviço social; na psicanálise, tomam a forma de sessão terapêutica; em direito, a entrevista torna-se o processo prévio de "colher meios de prova" e, durante julgamentos, o testemunho; na televisão, forma a espinha dorsal dos programas de entrevista; no jornalismo, assume tanto a forma de entrevista como de coletiva para imprensa; e na educação, aparece como diálogo socrático. Michel Foucault argumenta que todas essas formas incluem formas regulamentadas de troca, com uma distribuição desigual de poder entre cliente e profissional da instituição, com raízes na tradição religiosa da confissão.

Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem. Essa compilação de entrevistas e material de apoio nos tem dado numerosos filmes, de *Vietnã, ano do porco* (1969), sobre a guerra no Vietnã, a *Eyes on the prize*, sobre a história do movimento pelos direitos civis, e de *The life and times of Rosie the riveter*, sobre as mulheres no trabalho durante a Segunda Guerra Mundial, a *Shoah*, sobre as conseqüências do Holocausto para aqueles que passaram por ele.

Filmes que compilam imagens de arquivo, como *Padeniye dinastii Romanovich*, de Esther Shub, que se baseia totalmente em filmes de arquivo encontrados por Shub e reeditados para contar uma história social, remontam aos primórdios do documentário expositivo. Os documentários acrescentam o engajamento ativo do cineasta com os participantes de seus filmes, ou com seus informantes, e evitam a exposição com voz-*over* anônima. Isso situa o filme mais honestamente num momento dado e numa perspectiva distinta; enriquece o comentário com a textura de vozes individuais. Alguns, como *Harlan County, U.S.A.* (1977), de Barbara Kopple, sobre a greve numa mina de carvão no Kentucky, ou *Roger e eu* (1989), de Michael Moore, frisam os acontecimentos do presente dos quais o cineasta participa embora acrescentem um pano de fundo histórico. Alguns, como *Na linha da morte*, de Errol Morris, *When we were kings* (1996), de Leon Gasts, sobre a luta travada por Muhammad Ali e George Foreman em 1974, ou *Leni Riefenstahl, a deusa imperfeita* (1993), de Ray Mueller, sobre a carreira controversa de Riefenstahl, centram-se no passado e em como o recontam aqueles que o viveram.





*Cadillac desert* (Jon Else, 1997). Fotografia gentilmente cedida por Jon Else.
*Cadillac desert* é outro exemplo excelente de filme que une as tomadas históricas e a tradição do uso de filmes de arquivo com as entrevistas contemporâneas, que acrescentam uma perspectiva nova a acontecimentos históricos, sem recorrer ao comentário com voz-*over*. *Cadillac desert* reconstitui a história do uso da água na Califórnia e o seu impacto devastador nos vales do interior daquele estado.

A experiência de *gays* e lésbicas antes de Stonewall, por exemplo, poderia ser recontada como uma história social geral, por meio do comentário com voz-*over* e de imagens que ilustrassem as falas. Também

poderia ser recontada nas palavras daqueles que viveram aqueles tempos, por meio de entrevistas. *Word is out* (1977), de Jon Adair, escolhe a segunda opção. Adair, como Connie Field em *Rosie the riveter*, testou dezenas de possíveis participantes, antes de escolher cerca de uma dúzia para aparecer no filme. Ao contrário de Field e Emile de Antonio, Adair decide manter o material de apoio num mínimo possível; ele elabora sua história principalmente com base nas "cabeças falantes" daqueles que conseguem expressar com suas próprias palavras esse capítulo da história social norte-americana. Da mesma maneira que as histórias orais, que são gravadas e transcritas para servir como um tipo de fonte primária, com a qual essa forma se parece, mas da qual também difere na seleção e no arranjo cuidadosos do material de entrevista, a clareza e a franqueza emocional daqueles que falam dão aos filmes testemunhais uma característica convincente.

Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes importantes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos. Na verdade, com freqüência, esse modo demonstra como os dois se entrelaçam para produzir representações do mundo histórico provenientes de perspectivas específicas, tanto contingentes quanto comprometidas.

## O modo reflexivo

Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação.



Em *Reagrupamento* (1982), a declaração de Trinh Minh-ha, de que vai "falar próxima" da África, em vez de falar "sobre a África", simboliza a mudança que a reflexão produz: consideramos *como* representamos o mundo histórico e também *o que* está sendo representado. Em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um construto ou representação. Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin levam isso ao extremo em *Letter to Jane* (1972), uma "carta" de 45 minutos, em que examinam minuciosamente uma fotografia jornalística de Jane Fonda durante uma visita ao Vietnã do Norte. Nenhum aspecto dessa fotografia aparentemente objetiva fica sem ser examinado.

Assim como o modo observativo do documentário depende da ausência aparente ou da não-intervenção do cineasta nos acontecimentos filmados, o documentário em geral depende do descaso do espectador por sua situação real, diante da tela do cinema, interpretando um filme, em favor de um acesso imaginário aos acontecimentos mostrados na tela, como se apenas esses acontecimentos exigissem interpretação, e não o filme. O lema segundo o qual um documentário só é bom quando seu conteúdo é convincente é o que o modo reflexivo do documentário questiona.

Uma das questões trazidas para o primeiro plano nos documentários reflexivos é aquela com que começamos este livro: o que fazer com as pessoas? Alguns filmes, como *Reagrupamento*, *Daughter rite* (1978), *Homenagem a Bontoc* (1995) ou *Far from Poland* (1984), tratam dessa questão diretamente, questionando os meios usuais de representação: *Reagrupamento* rompe com as convenções realistas da etnografia para questionar o poder do olhar fixo da câmera de representar, ou descrever enganosamente, os outros; *Daughter rite* subverte o apoio nos atores sociais ao usar duas atrizes profissionais para representar os papéis de duas irmãs que refletem sobre sua relação com a mãe, usando idéias colhidas em entrevistas com uma gama variada de mulheres, mas escondendo as vozes das entrevistadas; *Homenagem a Bontoc* reconta a história familiar do avô do cineasta, levado das Filipinas para atuar numa exposição sobre a vida filipina na St. Louis World Fair, em 1904, por meio de reconstituições encenadas e memórias imaginadas que questionam as regras costumeiras de comprovação; a diretora de *Far from Poland*, Jill Godmilow, fala diretamente conosco para ponderar os problemas da representação do movimento Solidariedade na Polônia, quando só tinha acesso parcial aos acontecimentos. Esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos

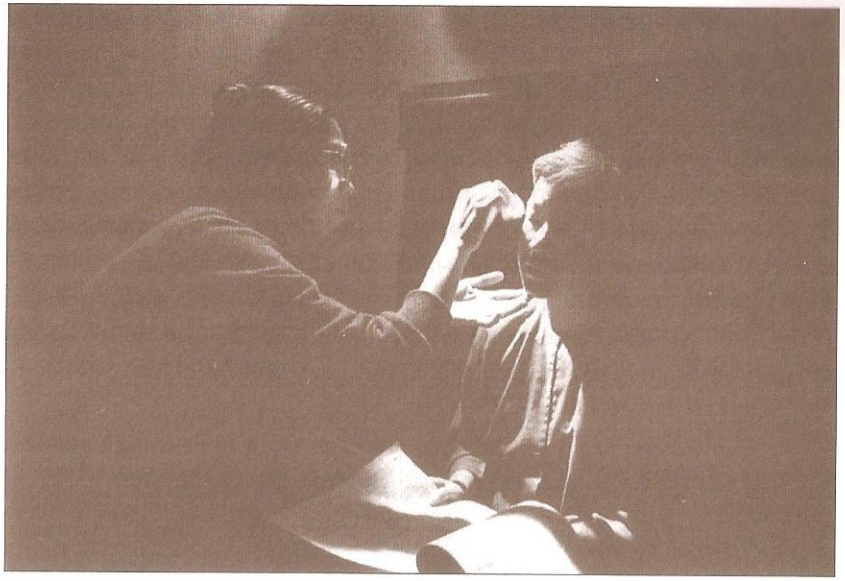


*Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989). Fotografias gentilmente cedidas por Trinh T. Minh-ha.
Estes três fotogramas sucessivos, cada um consistindo num primeiríssimo plano que omite partes do rosto da entrevistada, correspondem ao *storyboard* desenhado pelo cineasta antes da produção. Eles violam as convenções das entrevistas cinematográficas, chamando nossa atenção tanto para a formalidade e o convencionalismo das entrevistas como para os sinais de que essa não é uma entrevista (normal).

problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação.

Os documentários reflexivos também tratam do realismo. Esse é um estilo que parece proporcionar um acesso descomplicado ao mundo; toma a forma de realismo físico, psicológico e emocional por meio de técnicas de montagem de evidência ou em continuidade, desenvolvimento de personagem e estrutura narrativa. Os documentários reflexivos desafiam essas técnicas e convenções. *Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (1989), por exemplo, baseia-se em entrevistas com mulheres do Vietnã, que descrevem as condições opressivas que enfrentam desde o fim da guerra, mas, no meio do filme, descobrimos (como se várias sugestões estilísticas já não tivessem dado todo o serviço) que as entrevistas foram encenadas, em vários sentidos: as





*Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989).
Fotografia gentilmente cedida por Trinh T. Minh-ha.
A maquiagem e o figurino são uma preocupação mais constante para os documentaristas do que poderíamos supor. Aqui, a cineasta Trinh T. Minh-ha prepara a atriz Tran Thi Bich Yen para uma cena em que esta encenará uma entrevista na qual descreve sua vida no Vietnã. A entrevista parece ser no Vietnã, mas, na verdade, foi rodada na Califórnia. Como *Far from Poland*, esse filme explora a questão de como representar situações não diretamente acessíveis ao cineasta.

mulheres que representam o papel de mulheres vietnamitas no Vietnã são, na verdade, emigrantes que foram para os Estados Unidos e que recitam, num cenário, relatos transcritos e editados por Trinh de entrevistas realizadas no Vietnã por outra pessoa com outras mulheres!

Analogamente, em *O homem da câmera*, Dziga Vertov demonstra como a impressão de realidade vem a ser construída, começando com uma cena do câmera, Mikhail Kaufman, filmando pessoas andando numa carruagem puxada por cavalos de dentro de um carro que anda paralelamente à carruagem. Vertov, então, corta para uma sala de montagem, onde a montadora, Elizaveta Svilova, mulher de Vertov, une as tiras do filme que representam esse acontecimento naquela seqüência que, presumivelmente, acabamos de ver. O resultado global desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem.

Outros filmes, como *David Holzman's diary* (1968), *No lies* (1973) e *Daughter rite* (1978), representam a si mesmos, em última análise, como ficções disfarçadas. Eles se apóiam em atores treinados para desempenhar os papéis que, inicialmente, acreditamos serem a auto-representação de pessoas envolvidas em seu cotidiano. Nossa percepção do engano – às vezes, em alusões e indícios no decorrer do filme ou no fim, quando os créditos revelam a natureza fabricada das *performances* a que assistimos – leva-nos a questionar a autenticidade do documentário em geral: que "verdade" revelam os documentários sobre o eu? No que a autenticidade é diferente de uma *performance* encenada ou planejada? Que convenções nos levam a crer na autenticidade da *performance* documental? E como pode essa crença ser subvertida de maneira produtiva?

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas idéias passam a ser suspeitas. O fato de que essas idéias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. Vertov faz isso em *O homem da câmera*, para demonstrar como construímos nosso conhecimento do mundo; Buñuel faz isso em *Terra sem pão*, para satirizar as suposições que acompanham esse conhecimento; Trinh faz isso em *Reagrupamento*, para questionar as suposições subjacentes a um determinado corpo de conhecimentos ou modo de investigação (etnografia), como faz Chris Marker em *Sans soleil*, para questionar as suposições subjacentes ao ato de fazer filmes sobre a vida dos outros, num mundo dividido por limites raciais e políticos.

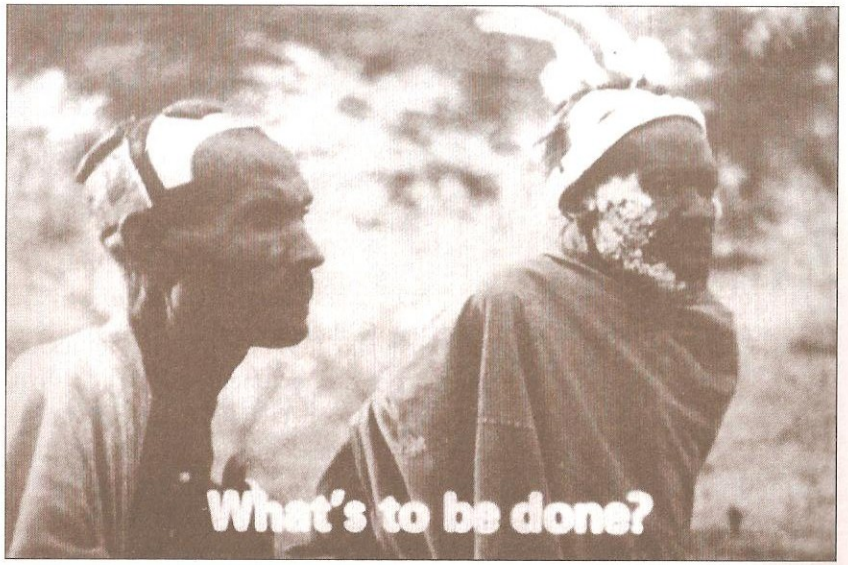
Alcançar uma forma mais elevada de consciência envolve uma mudança nos graus de percepção. O documentário reflexivo tenta reajustar as suposições e expectativas de seu público e não acrescentar conhecimento novo a categorias existentes. Por essa razão, os documentários podem ser reflexivos tanto da perspectiva formal quanto política.

De uma perspectiva formal, a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. De uma perspectiva política, a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas



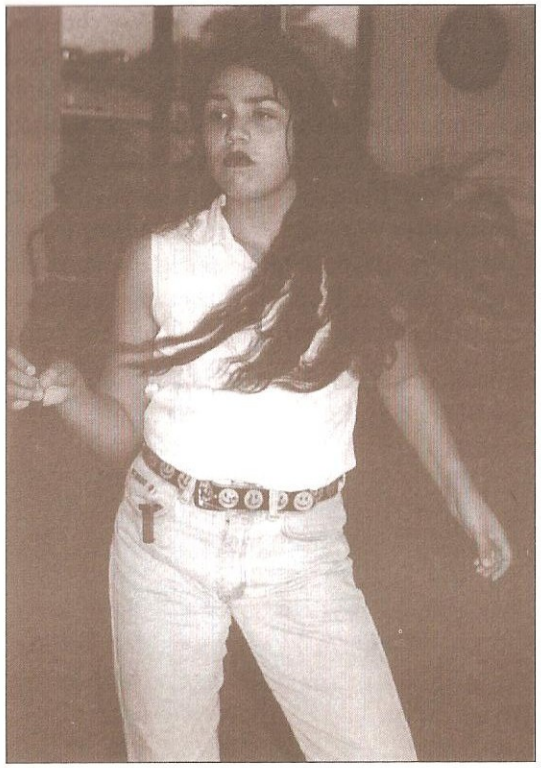
sobre o mundo que nos cerca. Ambas se baseiam em técnicas que nos chocam, que alcançam algo semelhante ao que Bertolt Brecht descreveu como "efeitos alienantes" ou ao que os formalistas russos denominaram de *ostranenie*, ou "estranhamento". Isso se parece com a tentativa surrealista de ver o mundo cotidiano de maneiras inesperadas. Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada; como estratégia política, ele nos lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade.

O surgimento dos documentários feministas nos anos 70 fornece um exemplo claro das obras que questionam as convenções sociais. Filmes como




*Wedding camels* (David e Judith MacDougall, 1980). Fotografia gentilmente cedida por David MacDougall. Nessa trilogia de filmes sobre os turkanas do norte do Quênia, David e Judith MacDougall adotam várias estratégias reflexivas para nos conscientizar do envolvimento ativo dos cineastas na elaboração das cenas a que assistimos. Às vezes, é uma pergunta feita pelos cineastas que inicia a discussão, às vezes, são legendas escritas que nos lembram do complexo processo de representar os membros de outra cultura de forma que membros de uma cultura anglófona possam compreender. Esses atos reflexivos eram raros na época, no caso do filme etnográfico. Muitos desses filmes querem dar a impressão passada por *Nanook, o esquimó*: testemunhamos costumes e comportamentos conforme eles ocorrem "naturalmente", não como resultado da interação de cineasta e participante.

Na foto: O que deve ser feito?



*Corpus: A home movie for Selena* (Lourdes Portillo, 1999). Fotografia gentilmente cedida por Lourdes Portillo.
A diretora Lourdes Portillo investiga as repercussões do assassinato da famosa cantora texano-americana Selena. Era ela um exemplo positivo para as jovens que aprenderam a canalizar suas energias para se tornarem cantoras de sucesso, ou era, ela mesma, uma jovem estimulada por imagens estereotipadas da sexualidade feminina? Portillo não responde a essas perguntas, mas coloca-as de maneira cativante. Para atingir esse objetivo, filma parcialmente em vídeo, criando um retrato familiar de Selena e seu legado.

*The woman's film* (1971), *Joyce at thirty-four* (1972) e *Growing up female* (1970) seguiam a maioria das convenções do documentário participativo, mas também procuravam produzir uma consciência mais elevada da discriminação sofrida pelas mulheres no mundo contemporâneo. Opõem as predominantes imagens (estereotipadas) da mulher a representações radicalmente diferentes e afastam as esperanças e os desejos estimulados e satisfeitos pela propaganda e pelos melodramas com as experiências e demandas de mulheres que rejeitaram essas idéias em favor de outras, radicalmente diferentes. Esses filmes questionam as idéias firmemente estabelecidas do feminino e também servem para nomear o que fica invisível: a opressão, a desvalorização e a hierarquia que hoje podem ser chamadas de sexismo. Experiências individuais combinam-se em percepções comuns: emerge uma nova forma de ver, uma perspectiva distinta da ordem social.

A "alienação" em relação às suposições predominantes pode ter um componente formal ou fílmico, mas também é extremamente social ou política



em seu impacto. Em vez de provocar primordialmente nossa consciência da forma, os documentários politicamente reflexivos provocam nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam. Portanto, tendem a induzir a um efeito "ah-ah!", em que compreendemos o funcionamento de um princípio ou estrutura, o que ajuda a explicar aquilo que, de outro modo, seria uma representação de experiências mais localizadas. Passamos a olhar mais atentamente. Os documentários politicamente reflexivos reconhecem a maneira como as coisas são, mas também invocam a maneira como poderiam ser. Nossa consciência mais exacerbada abre uma brecha entre conhecimento e desejo, entre o que é e o que poderia ser. Os documentários politicamente reflexivos apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos para isso que existe.

## O modo performático

Como o modo poético, o modo performático suscita questões sobre o que é o conhecimento. O que se pode considerar como entendimento ou compreensão? Além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão do mundo? Estaria o conhecimento mais bem descrito como algo abstrato e imaterial, baseado em generalizações e no que é típico, na tradição da filosofia ocidental? Ou estaria ele mais bem descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica? O documentário performático endossa esta última posição e tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade.

O significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos. Um carro, um revólver, um hospital ou uma pessoa terão significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário: a estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e as práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que constituem uma sociedade (como discutimos no Capítulo 4). O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.

Obras como *Línguas desatadas* (1989), de Marlon Riggs, *O corpo belo* (1991), de Ngozi Onwurah, e *Homenagem a Bontoc* (1995), de Marlon Fuentes, enfatizam a complexidade emocional da experiência da perspectiva do próprio cineasta. Um tom autobiográfico compõe esses filmes, que têm semelhança com a forma de diário do modo participativo. Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo. Marlon Riggs, por exemplo, utiliza poemas recitados e cenas ensaiadas que tratam dos grandes riscos pessoais envolvidos na identidade negra e homossexual; o filme de Onwurah desenvolve-se até um encontro sexual encenado entre sua própria mãe e um bonito jovem; e Fuentes encena uma fantasia a respeito da fuga de seu avô do cativeiro, quando era objeto de exibição na St. Louis World Fair, em 1904. Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático.

O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. Outras obras na mesma linha são: *Looking for Langston* (1988), sobre a vida de Langston Hughes, e *Frantz Fanon: Pele negra, máscara branca* (1996), sobre a vida de Frantz Fanon, ambos de Isaac Julien; *Black and silver horses* (1992), vídeo de Larry Andrews sobre questões de raça e identidade; *Forest of bliss* (1985), de Robert Gardner, sobre práticas funerárias em Benares, na Índia; *Who killed Vincent Chin?* (1988), de Chris Choy e Renee Tajima, sobre o assassinato de um sino-americano por dois metalúrgicos desempregados, que supostamente o tomaram por japonês; *História e memória* (1991), de Rea Tajiri, sobre o empenho da cineasta para aprender a história do confinamento de sua família em campos de detenção durante a Segunda Guerra Mundial; e *Khush* (1991), de Pratibha Parmar, sobre o que é ser asiático-britânico e homossexual. A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta.

Desde, pelo menos, *Turksib* (1929), *Sol Svanetti* (1930) e, num espírito satírico, *Terra sem pão* (1932), o documentário tem mostrado muitas características performáticas, mas elas raramente serviram para organizar filmes inteiros. Estavam presentes, mas não eram dominantes. Alguns documentários participativos dos anos 80, como *Las madres de la Plaza de*



*Mayo* (1985) e *Roses in december* (1982), incluem momentos performáticos que nos atraem para representações subjetivas – no estilo de "como seria se..." – de acontecimentos passados traumáticos (o "desaparecimento" do filho de uma das mães que protestavam contra a repressão governamental na Argentina, e o estupro de Jean Donovan e três outras mulheres por militares salvadorenhos, respectivamente), mas o traço organizador dominante desses filmes gira em torno de uma história linear que inclui esses acontecimentos. Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum.

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa.

*Línguas desatadas*, por exemplo, começa com um chamado fora de campo, que ricocheteia da esquerda para a direita, em estéreo: "De irmão para irmão", "De irmão para irmão"; e termina com uma declaração: "Homens negros que amam homens negros é o ato revolucionário." O curso do filme por uma série de declarações, reconstituições, recitações poéticas e *performances* encenadas que atestam, todas, as complexidades das relações raciais e sexuais na subcultura homossexual empenha-se em estimular-nos a adotar uma postura de "irmãos" de nós mesmos, pelo menos durante o filme. Somos convidados a experimentar o que é ocupar a posição social subjetiva de um homem negro homossexual, como o próprio Marlon Riggs.

Assim como a estética feminista pode empenhar-se para deslocar o público, independentemente de seu sexo e de sua orientação sexual, para a posição subjetiva do ponto de vista de um personagem feminista sobre o mundo, o documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo. Da mesma forma que obras anteriores, como *Listen to Britain* (1941), sobre a resistência do povo britânico ao bombardeio alemão durante a Segunda Guerra Mundial, ou *Tri pesni o Lenine* (1934), sobre o luto do povo soviético pela morte de Lenin, os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. A dimensão expressiva pode




*Paris is burning* (Jenny Livingston, 1991)
*Paris is burning* entra em uma subcultura distinta, homossexual, negra, na qual jovens se agrupam em "casas", que competem umas com as outras em várias categorias de mímica e fantasia nos "bailes". Organizado, em parte, para explicar essa subcultura aos não-participantes, *Paris is burning* mergulha-nos performaticamente na característica e na textura desse mundo de uma forma que nem *16 in Webster Groves* nem *Dead birds* conseguem.

estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada.

Em obras recentes, essa subjetividade social é, muitas vezes, a dos sub-representados ou mal representados, das mulheres ou das minorias étnicas, dos *gays* e das lésbicas. O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que "nós falamos sobre eles para nós". Em vez disso, eles proclamam "nós falamos sobre nós para vocês" ou "nós falamos sobre nós para nós". O documentário performático compartilha uma tendência reequilibradora e corretiva com a auto-etnografia (a obra etnograficamente informada, realizada por membros das comunidades que são os temas

Na foto: Angela Jendell, da House of Jendell, andando como uma *drag queen* futurista.

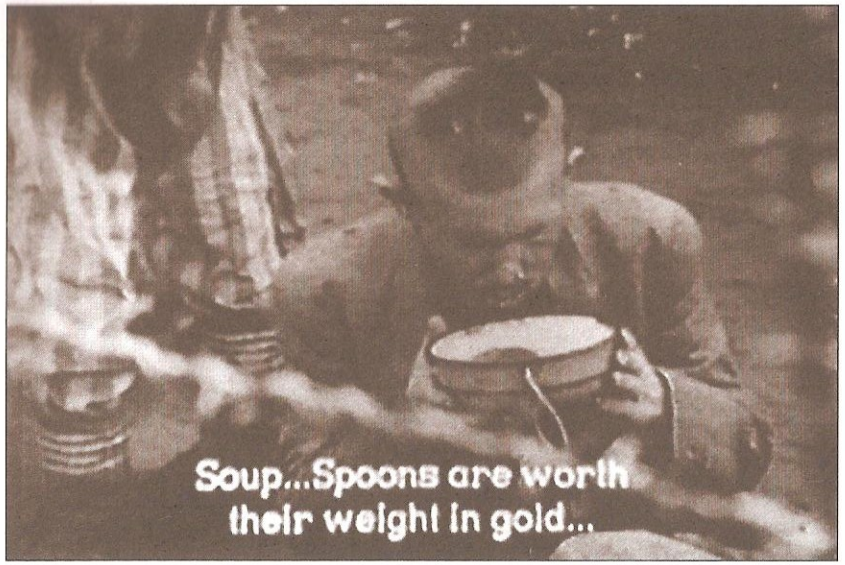


tradicionais da etnografia ocidental, como as numerosas fitas gravadas pelo povo caiapó da bacia do rio Amazonas e pelos aborígines da Austrália). No entanto, ele não contrapõe o erro ao fato, a informação errônea à informação; ele adota um modo de representação distinto, que sugere que conhecimento e compreensão exigem uma forma inteiramente diferente de envolvimento.

Como os primeiros documentários, antes que o modo observativo priorizasse a filmagem direta do encontro social, o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolvem.

O documentário performático aproxima-se do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda, mas, finalmente, enfatiza menos a característica independente do filme ou vídeo do que sua dimensão expressiva *relacionada com* representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca de seu significado essencial. Continuamos a reconhecer o mundo histórico em pessoas e lugares familiares (Langston Hughes, vistas de Detroit, a ponte sobre a baía de San Francisco, e assim por diante), no testemunho de outras pessoas (os participantes de *Línguas desatadas*, que descrevem as experiências de homens negros homossexuais; as confidências pessoais fora de campo feitas por Ngozi Onwurah sobre sua relação com a mãe, em *O corpo belo*) e as cenas construídas em torno dos modos de representação participativo e observativo (entrevistas com várias pessoas em *Khush* e *I'm british but...*; momentos observados na vida cotidiana em *Forest of bliss*).

No entanto, pelo mundo representado nos documentários performáticos, espalham-se tons evocativos e nuanças expressivas, que constantemente nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele. Um outro exemplo parcial do começo do modo performático, *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais, sobre o Holocausto, defende com vigor esse ponto. O comentário em voz-*over* e as imagens ilustrativas do filme conduzem-no para o modo expositivo, mas a característica obsessiva e pessoal do comentário leva-o na direção do performático. O filme é menos sobre história que sobre memória; menos sobre história das classes dominantes – o que aconteceu, quando e por quê – e mais sobre história das bases – o que uma pessoa poderia experimentar e como poderia ser a passagem por aquela experiência. No tom evocativo e




*Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955)
Grande parte das imagens apresentadas em *Nuit et brouillard* foi filmada por oficiais dos campos de concentração e descoberta depois da guerra pelos Aliados. Alain Resnais compila essas imagens históricas num chocante testemunho dos horrores da falta de humanidade. Esse filme proporciona muito mais do que uma comprovação visual das atrocidades nazistas. Ele nos exorta a lembrar, e nunca esquecer, o que aconteceu há muito tempo nesses campos. Liga o passado ao presente e entrega à memória o fardo de sustentar uma consciência moral.

elíptico do comentário de Jean Cayrol, sobrevivente de Auschwitz, *Nuit et brouillard* tenta representar o irrepresentável: atos absolutamente inconcebíveis que se opõem a toda razão e a toda ordem narrativa. Os sinais visíveis abundam – pertences e corpos, vítimas e sobreviventes –, mas a voz de *Nuit et brouillard* vai além do que esses sinais confirmam: ela exige uma reação emocional de nossa parte, que reconheça a total impossibilidade de compreender desse acontecimento dentro de qualquer estrutura preestabelecida de referência (mesmo quando conseguimos chegar a um juízo da monstruosidade hedionda desse genocídio).

Num espírito análogo, o cineasta húngaro Péter Forgács descreveu seu objetivo de não polemizar, não explicar, não argumentar ou julgar, mas sim de evocar a idéia de como foram as experiências passadas para aqueles que as viveram. Seus extraordinários documentários são feitos com base em vídeos

Na foto: Sopa... as colheres valem seu peso em ouro...







*Az örvény* (Péter Forgács, 1998). Fotografias gentilmente cedidas por Péter Forgács.
Péter Forgács baseia-se integralmente em imagens de arquivo; nesse caso, filmes caseiros das décadas de 1930 e 1940. Essas tomadas históricas revelam a vida como ela era vista e experimentada num dado momento. Forgács refaz as imagens, cortando-as, diminuindo sua velocidade, acrescentando legendas e música, a fim de combinar uma sensação de perspectiva histórica com uma forma de envolvimento emocional. O resultado é bastante poético, radicalmente diferente, no tom, dos documentários clássicos da Segunda Guerra Mundial no modo expositivo, como a série *Por que lutamos*.

caseiros reorganizados como representações performáticas da agitação social causada pela Segunda Guerra Mundial: *Az örvény* (1998) reconta a vida de um bem-sucedido homem de negócios judeu na década de 1930, Gyorgy Peto, que acaba sendo pego pela decisão da Alemanha, no fim da guerra, de aplicar a "solução final" aos judeus húngaros; *Êxodo do Danúbio* (1999) conta as migrações forçadas de judeus – que descem o Danúbio rumo à Palestina, diante da resistência britânica à chegada de quaisquer outros refugiados – e de alemães – que fogem da Romênia, rio acima, de volta para a Alemanha, quando o exército soviético os expulsa de seus domínios. O filme baseia-se, principalmente, em filmes caseiros feitos pelo capitão do navio de cruzeiro que estava envolvido no transporte desses dois grupos pelo Danúbio.

*Êxodo do Danúbio* não tenta contar toda a história da Segunda Guerra Mundial. Ao enfocar acontecimentos específicos, vistos por um participante e não por um historiador, Forgács, todavia, sugere alguma coisa sobre o tom geral da guerra: sugere como, para certos participantes, a guerra foi principalmente um enorme fluxo de povos, entrando e saindo de vários países, por uma variedade imensa de razões. Ocorrem perdas, com o deslocamento. O peso da guerra fez-se sentir não só nos bombardeios, mas também nesses casos de êxodos de civis que transformaram a face da Europa.

Forgács quer deixar a avaliação e o julgamento para nós, mas também postergar esse tipo de reflexão, enquanto experimentamos um encontro mais diretamente subjetivo com os acontecimentos históricos. Ele invoca o afeto em vez do efeito, a emoção em vez da razão, não para rejeitar a análise e o julgamento, mas para colocá-los numa base diferente. Como Resnais, Vertov e Kalatozov antes dele, e como tantos de seus contemporâneos, Forgács evita posições convencionais e categorias pré-fabricadas. Ele nos convida, como fazem todos os grandes documentários, a ver o mundo com novos olhos e a repensar nossa relação com ele. O documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político.

Podemos resumir esse esboço geral dos seis modos de representação documental no quadro seguinte. O documentário, como a vanguarda, começa como uma resposta à ficção. (As datas neste quadro significam quando um modo se torna uma alternativa comum; cada modo tem antecessores e cada um continua até hoje.)



Quadro 6.1
**Os modos do documentário**

Principais características
– Deficiências

**Ficção hollywoodiana** [anos 10]: narrativas ficcionais de mundos imaginários
– ausência de "realidade"

**Documentário poético** [anos 20]: reúne fragmentos do mundo de modo poético
– falta de especificidade, abstrato demais

**Documentário expositivo** [anos 20]: trata diretamente de questões do mundo histórico
– excessivamente didático

**Documentário observativo** [anos 60]: evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem
– falta de história, de contexto

**Documentário participativo** [anos 60]: entrevista os particpantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história
– fé excessiva em testemunhas, história ingênua, invasivo demais

**Documentário reflexivo** [anos 80]: questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos
– abstrato demais, perde de vista as questões concretas

**Documentário performático** [anos 80]: enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo
– a perda de ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda; uso "excessivo" de estilo.