Manuela Penafria

O FILME DOCUMENTÁRIO

História, identidade, tecnologia

Prefácio de
João Mário Grilo

Edições Cosmos
Lisboa, 1999

Dada a proliferação e diversidade das definições de documentário que revelam produções não menos diversas, entendo que o que individualiza o documentário só pode ser encontrado na sua história, naquilo que ele foi até hoje. É necessário encontrar-lhe um fundamento histórico.

O género documentário tem um passado, existe uma prática construída por aqueles que se dedicaram sua à produção. As raízes dessa prática encontram-se, obviamente, no seu nascimento e consequente desenvolvimento, no sentido de uma afirmação com identidade própria. Assim, ir até à sua origem para averiguar do momento em que se afirmou, em que ganhou contornos de uma identidade própria, em que se institucionalizou, é inquestionavelmente o caminho que devemos descobrir e seguir. O que individualiza o documentário face a outras formas de expressão só poderá ser encontrado naquilo que foi até hoje.

Neste âmbito, o documentário encontra-se associado ao cinema. A demonstração dessa associação e a proposta, se não de uma definição, de uma demarcação que individualize a produção documental, será o que a seguir se apresenta.

II

A identidade do documentarismo

1. *O nascimento do cinema ou a raiz do documentário.*

Em 28 de Dezembro de 1895 no Grand Café du Boulevard des Capucines, em Paris, apresentava-se, com enorme êxito, o Cinematógrafo Lumière. A projecção apresentada intitulava-se *La sortie des ateliers Lumière*. Nela viam-se operárias de saias largas e chapéus de plumas a sair do *atelier*, operários a pedalar nas bicicletas, seguidos dos patrões numa carruagem puxada por dois cavalos. Finalmente, o porteiro fechava a porta.

Após esta exibição muitos foram os filmes apresentados: *O Jardineiro*, *A Chegada de um Comboio*, *Primeiro Passeio de um bébé*, *Barcos Saindo do Porto*, etc.[23]. A estes filmes eram dadas designações diversas: *documentaires*, *actualités*, *topicals*, *interest films*, *educationals*, *expedition films*, *travel films* e, após 1907, *travelogues* (Barnouw, 1983, p. 19).

Os pioneiros das imagens em movimento deslocavam-se aos locais onde decorriam os acontecimentos que queriam registar e «documentavam» esses mesmos acontecimentos que eram, essencialmente, manifestações da vida humana. De igual modo, eram registadas acções para estudo e análise, nomeadamente movimentos de animais como o cavalgar do cavalo[24] e o voo dos pássaros[25]. Este procedimento tornou-se importante naquele que era o primeiro impulso dos pioneiros das imagens em movimento: registar as actividades e a acção do mundo, e, em especial, aquilo que escapa ao olho humano (tornar lentos os acontecimentos que ocorrem rapidamente e, posteriormente, o seu contrário: tornar rápidos os movimentos que ocorrem lentamente, como o desabrochar de uma flor).

Por volta de 1903 os primeiros autores de ficção começaram a desenvolver técnicas de montagem que permitiram complexificar a história que se contava. O filme de ficção conhece aqui o seu definitivo impulso em especial com os trabalhos desenvolvidos por Georges Méliès (1861-1938)[26].

As possibilidades de criar tensão tornam-se efectivas e a popularidade cada vez maior, sendo os filmes chamados *documentaires* colocados de lado.

Era difícil perceber o propósito de filmes (que gradualmente passaram de um para cinco ou mais minutos) cujo único interesse residia em serem um espelho ou reprodução do que, sem a ajuda ou intervenção da câmara, o público poderia presenciar. Depressa o público deles se aborreceu, passando a destacar-se o gosto pelo desenvolvimento das histórias romanceadas (ficção). O declínio do *documentaires* foi, também, contemporâneo do desenvolvimento do chamado «filme de actualidade»[27] (Almeida, 1982, p. 23).

Os chamados *documentaires* e os filmes de actualidade terão sido, na opinião de alguns autores[28], os primeiros documentários realizados, sendo o primeiro deles *La sortie des ateliers Lumière*. A coincidência entre o nascimento do cinema e o nascimento do documentário é adoptada como certa pois, enquanto registo de várias actividades humanas os filmes documentários são «retalhos da realidade» em que os actores são actores naturais, os seus gestos são gestos espontâneos e o pano de fundo é a paisagem natural que os rodeia. Aparentemente, tudo está de acordo com essa coincidência, que é, no entanto, errada. O documentário não nasceu com o cinema. O que nasceu com o cinema foi o princípio de toda a não-ficção: filmar os actores naturais, a espontaneidade do seu gesto e o meio ambiente que os ou nos rodeia. A não-ficção coincide, pois, com a invenção da imagem em movimento.

O objectivo inicial da filmagem era apenas o de registar diversas actividades, quer humanas, quer animais. O encanto e fascínio por essa capacidade mimética condicionou o olhar dos seus autores para a mera reprodução. Nessa altura, questionar essa reprodução e definir uma prática de documentarismo era ainda prematuro. Não existe a definição de uma prática; o que existe é um contributo para a mesma.

O contributo dos pioneiros das imagens em movimento para a unidade do filme documentário foi mostrar a capacidade do aparelho cinematográfico de dar a ver o mundo, seja aquele a que temos acesso pelos nossos sentidos, seja aquele que de nós é distante, seja aquele que está ao nosso lado e que, por qualquer dificuldade, não vemos. Assim, é o registo *in loco* que encontramos nos inícios do cinema que se constitui como o primeiro princípio identificador do documentário. E, se esta é a sua raiz, só mais tarde o seu florescimento assumirá contornos próprios.

A partir do registo *in loco* passou-se para um estádio de definição de uma identidade que, no caso do documentário, se iniciou por uma fase que entendi apelidar de construção, seguindo-se uma fase de afirmação em que se assume a existência de uma produção própria respeitante ao filme que dá pelo nome de documentário.

2. *A construção da identidade do documentário.*

Para José Manuel Costa o documentário, quando nasceu, foi «o contrário da inocência (já então impossível), foi o veículo de um olhar, ou de um poder, que dirigiram a câmara sob regras próprias» (Costa, 1989, p. 98).

Essas «regras próprias», identificadoras de uma produção, foram, no meu entender, implementadas pelo efectivo impulso da prática documentarista, que surgiu nos anos 20 com o americano Robert Flaherty (1884-1951) e com Dziga Vertov (1895-1954)[29], na União Soviética. Nenhum deles se apelidava de documentarista nem dizia produzir documentários; as palavras viriam mais tarde.

Flaherty e Vertov são os dois grandes pilares em que assenta o posicionamento do documentário e do documentarista no panorama da produção de imagens em movimento; os seus filmes *Nanuk, o Esquimó* (1922) e *O Homem da Câmara* (1929), respectivamente, marcam o início da história do cinema documental e abrem caminho para a afirmação da identidade do filme documentário e do documentarista. No decurso dos anos 20, contribuem para a construção dessa identidade ao definirem-lhes um posicionamento.

Com eles, filmes e autores, ficou definido que, no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele. Esta é a principal e primeira característica do documentário. A segunda, já em estúdio, é a *organização* das imagens obtidas *in loco* (este material poderá eventualmente ser trabalhado com outro, por exemplo, legendas, sons, etc.) segundo uma determinada forma; o resultado final dessa forma é um filme. A organização força o filme a não se pautar por uma mera descrição, apresentação descaracterizada ou sucessão sem propósito aparente, das imagens obtidas *in loco*. O documentarista, por seu lado, é cúmplice das características enunciadas.

O impulso de registar o mundo é essencial para o documentário e, mais concretamente, para o documentarista[30]. A câmara de filmar sai do estúdio, vai de encontro ao mundo. As imagens, o principal material do filme, são recolhidas *in loco*, os actores são as próprias pessoas, sendo, portanto, actores naturais, e o cenário é o próprio meio ambiente em que vivem.

Flaherty e Vertov são dois expoentes deste impulso. Flaherty deslocou-se para as terras geladas junto à Baía de Hudson, a Norte do Canadá, para filmar a vida quotidiana dos esquimós que aí viviam – o povo inuit. O filme, intitulado *Nanuk, o Esquimó*, centra-se à volta do esquimó Nanuk, da sua mulher Nyla, dos seus dois filhos e do seu cão Comock. Vertov, por seu lado, no filme *O Homem da Câmara*, revela a sua recusa em filmar actores ou cenários que não os naturais; ele é o autor da cidade e da multidão.

Nanuk, o Esquimó de Robert Flaherty, 1922.

Mas, ao registo *in loco* a que o documentário obriga, o documentarista pode responder de modos variados. Dois desses modos são ilustrados pelos autores que aqui se mencionam.

Flaherty incitou o povo inuit a revelar, para a câmara, as suas tradições: como pescavam, como construíam um *igloo*, como comiam, em suma, como viviam. A vida dos inuit que Flaherty registou não foi a do então tempo presente, mas sim a vida dos seus antepassados, a qual ainda estava presente na memória dos mais velhos. Vertov, por seu lado, pretende ocupar o ecrã com imagens da vida das pessoas, dos seus gestos espontâneos, das suas acções, dos seus comportamentos e das suas actividades. Essas imagens deviam ser obtidas sem que as pessoas disso se apercebessem. As pessoas que vemos nos seus filmes têm a particularidade de fazerem o que habitualmente fariam se a câmara não estivesse presente (Winston, 1995, p. 165).

A organização do material filmado *in loco* é outro aspecto importante no documentário e o que mais suscita a motivação dos documentaristas. É, também, o que tem de mais especial o filme documentário. Este é, pela sua própria natureza, um convite à experimentação e à interpretação desse material[31].

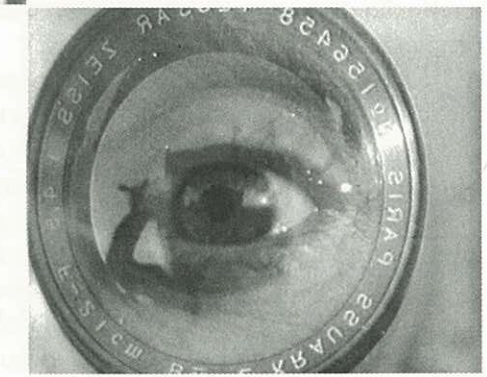
Em Flaherty encontramos o gesto espontâneo e natural de homens que, diariamente, lutam pela sua sobrevivência perante a adversidade da natureza circundante, num filme que é uma construção/interpretação dramática da vida do povo inuit. Em Vertov, que explorou, quase até à exaustão, as potencialidades da montagem (tal como os cineastas seus contemporâneos, como por exemplo, Eisenstein) encontramos um filme que é, não só um dia na cidade de Odessa, mas também uma dissertação por inteiro sobre um problema para ele crucial: a relação do cinema com a «realidade». Nele vemos alguém fazer um filme e, ao mesmo tempo, o filme que está a ser feito. É-nos dado acesso ao contexto da produção fílmica.

Do que até agora foi dito podemos assegurar que o registo do mundo e a reflexão desse mundo e/ou desse registo têm, no documentário, um lugar privilegiado.

Em suma, Flaherty e Vertov são uma influência marcante e de complexa riqueza para o filme documentário. Para além da abertura à afirmação do documentário, há já, com eles, a defesa de uma produção e de um filme alternativos. Com o primeiro, uma alternativa em relação ao chamado «filme de viagem» ou «filme de actualidade»; com o segundo, uma alternativa que se opunha ao filme de ficção.

É de realçar que Vertov defendeu veementemente um cinema alternativo que designou por «cinema-olho»[32] e cujo expoente máximo é *O Homem da Câmara*. O «cinema-olho», realizado pelos *kinoks* (Vertov e

O *Homem da Câmara* de Dziga Vertov, 1922.



os seus colaboradores autodenominavam-se assim para se diferenciarem dos restantes cineastas e por partilharem os mesmos ideais estabelecidos por esse cinema) preconizava um abandono da ficção (que seria uma influência corruptora do proletariado) colocando em seu lugar um cinema feito de imagens do dia-a-dia do povo sovético.

Os filmes editados sob o título de *Kino-pravda* («cinema verdade») pautavam-se pela criação de um novo cinema; um cinema sem a participação de actores, estúdios, *décores*, guarda-roupas ou quaisquer outros atributos do cinema de ficção[33] (Winston, 1995, p. 164). Exemplo disso é o filme atrás citado, em cujo início legendas afirmam tratar-se de um filme experimental, rodado na URSS, com o objectivo de reproduzir as imagens da vida, sem títulos, sem cenários, sem *décores* e sem actores, destinando-se à criação de uma verdadeira linguagem do cinema separada da linguagem do teatro e da literatura. A câmara com o seu olho mecânico em conjunto com o processo de montagem e o próprio editor são essa nova entidade que dá pelo nome de «cinema-olho».

O olho mecânico da câmara é mais perfeito que o olho humano pois tem a possibilidade de se tornar progressivamente mais eficiente graças à sua evolução em termos técnicos[34]. A câmara é um olho mecânico que cria uma nova percepção do mundo, um mundo sem máscara, de «verdade nua», que não se limita a reproduzir o que vemos, que aperfeiçoa e completa o olho humano por natureza imperfeito[35].

Se o primeiro objectivo é captar a vida, a partir daí as imagens submetem-se ao poder da montagem, a grande fascinação de Vertov. A montagem não obriga ao respeito pela sucessão temporal e pela continuidade espacial. Imagens recolhidas em diferentes locais e durante um período de tempo prolongado ou não, podem, através da montagem, dar origem a combinações com significado. Para Vertov a montagem não junta, organiza; é um meio que pode dar ordem ao caos e criar um cosmos. Assim, um filme «cinema-olho» deve explorar as potencialidades da montagem[36].

As potencialidades ilimitadas da montagem podem e devem ser exploradas pelo *Kino-editor*. Vertov revela-se o editor ideal ao trabalhar e explorar a imagem de todos os modos possíveis[37]. O uso excessivo e quase incessante de efeitos especiais (como a sobreposição de imagens)[38] é revelador dessa sua atitude perante a imagem. Ao editor é solicitado um elevado grau de intervenção no filme, ou seja, é ele que se manifesta como principal responsável pelo resultado final em que as imagens recolhidas *in loco* são organizadas num todo coerente.

Os filmes *Kino-pravda* eram, por natureza, um espaço vocacionado para a experimentação: para combinações, recombinações ou justaposições de imagens e sons[39]. Mas, essa experimentação não era despropositada; tinha como interesse chegar/atingir a verdade. O registo, ou as imagens

que se recolhem *in loco* não constituem, só por si, a verdade. Esta encontra-se nelas, por isso é necessário confrontá-las, manipulá-las, para que se revelem em toda a sua plenitude, o mesmo é dizer, para que revele a verdade que lhes é inerente.

A intervenção de Vertov constitui a renúncia a teorias passivas e contemplativas que defendiam a gravação e reprodução da «realidade tal qual ela é». Para ele, o «cinema-olho» não é apenas uma parte vital da nossa vida; oferece-nos, também, a possibilidade de transcender a nossa visão da vida. Com este autor, os filmes resultam de uma acção do cineasta sobre o material de que dispõe para a sua execução, não se limitam a ser uma mera soma de imagens filmadas *in loco*, são o produto de um trabalho e elaboração aprofundadas[40]. Assim, um filme «cinema-olho» e, acrescento, todo e qualquer documentário, está habilitado a revelar um nível mais profundo do nosso mundo e da nossa relação com esse mundo.

Embora, tal como já se afirmou, nenhum dos dois autores aqui tratados reclamasse o nome de documentarista nem afirmasse que os seus filmes fossem documentários são, ambos, no panorama documental, uma influência de grande riqueza. Não reclamar nem proclamar tais palavras não constituiu impedimento para mostrarem que existe espaço para a afirmação de um filme que, baseando-se em imagens recolhidas *in loco*, se destaca por ser mais que essas mesmas imagens. Quer a montagem, quer as motivações dos próprios autores condicionaram, e poderão sempre condicionar, a produção fílmica para o trilhar de caminhos insuspeitados.

Notória e inegável é, também, a importância destes dois génios da imagem em movimento, pelo facto de terem chamado a atenção para a importância de captar o homem no seu meio social e na sua vida e por contribuírem para que se tornasse possível que o autor do filme se revelasse. O autor do filme e, no caso, o documentarista não deve abster-se de combinar, recombinar, sobrepor ou interligar as imagens obtidas *in loco*. É-lhe, mais que permitido, imposto manifestar-se e *criar* um filme que seja algo mais do que a soma das suas partes.

Se com Flaherty e Vertov o documentário encontra a sua linha identificadora, definem-se, também, as bases, com o primeiro, para a descoberta de um mundo disponível para ser explorado e, com o segundo, para a descoberta de um mundo que a câmara nos oferece.

A influência destes dois autores está patente no desenvolvimento do documentário. De entre os dois, Vertov é o caso mais surpreendente, pois a sua influência é tardia, vindo apenas a ser reabilitado, cerca de 30 anos mais tarde, pelo francês Jean Rouch, que mais adiante se aborda e que a partir do termo *Kino-pravda*, designou os seus filmes por «cinema-verdade»[41]. A influência de Flaherty é mais imediata; podemos encontrá-la no documentarismo britânico dos anos 30. O ponto que se segue faz referência

a esta questão, centrando-se, essencialmente, na efectiva identidade do filme documentário.

3. *O documentarismo britânico dos anos 30 ou a afirmação de uma identidade: o registo* in loco; *o ponto de vista e a criatividade do documentarista.*

Ainda que se possa encontrar, nos autores acima citados, marcas identificadoras do documentário, a afirmação deste filme passa, necessariamente, pelo seu reconhecimento enquanto tal. Isso aconteceu, nos anos 30, com o movimento documentarista britânico. O aparecimento e utilização dos termos *documentário* e *documentarista* e a efectiva afirmação e desenvolvimento de uma produção de documentários por profissionais do género, liga-se, inegavelmente, a esse movimento e à sua figura mais emblemática: o escocês John Grierson (1898-1972). Com Grierson e sua escola, o documentário ganhou autonomia e assumiu uma identidade própria.

O desenvolvimento do documentário esteve, então, dependente da efectiva produção de documentários que Grierson implementou. Esta sua actividade foi legitimada pela criação e funcionamento de instituições subsidiadas pelo governo: as denominadas Film Units[42] foram decisivas, não só para a afirmação, como para a definitiva institucionalização do filme documentário e, consequentemente, para o seu autor, o documentarista.

John Grierson era a figura mais activa, em especial como produtor e organizador, do documentarismo dos anos 30[43]. O termo *documentário* que Grierson utilizou, em 1926[44], quando se referiu a *Moana* de Robert Flaherty, teve como referência a palavra francesa *documentaire*. Apesar de a palavra *documentário* se encontrar sujeita a uma utilização demasiado vasta, decidiu mantê-la; afigurou-se-lhe adequada para designar os filmes que classificava de categoria superior. Oriunda do francês, a palavra possuía já um percurso próprio, demonstrando grande flexibilidade, pois aplicava-se a vários filmes, desde os que nos mostravam apenas o exotismo de locais distantes, até aos que contavam uma história dramática[45]. Talvez por essa razão, acrescida da necessidade imediata de nomear um tipo de filme cujos contornos estava a definir, a palavra foi adoptada para designar a produção fílmica da escola de Grierson.

Inicialmente, Grierson ter-se-á referido ao valor documental de *Moana*, em virtude de reconhecer a força da imagem enquanto evidência, enquanto «pedaço da realidade». Mais tarde, desenvolveu o seu pensamento e a palavra *documentário* foi então adoptada para designar um género de filme com características específicas que originaram uma prática

e produção próprias. As ideias que sustentaram o documentário enquanto género foram por ele desenvolvidas em vários textos. Dentre eles, o destaque vai para «First principles of documentary» (Grierson, 1979; orig. 1932-34), em que esses princípios que se constituem como os seus pressupostos, são considerados um «manifesto of beliefs». Grierson acredita então que a capacidade de o cinema se movimentar e fazer selecções a partir da própria vida pode ser explorada numa nova forma de arte, possibilidade essa que tem sido ignorada pelos estúdios; no actor original ou nativo assenta uma melhor interpretação do mundo moderno através do ecrã e, finalmente, as histórias retiradas do próprio mundo são mais reais, em sentido filosófico, que as representadas, e o gesto espontâneo das primeiras assume, no ecrã, um valor especial (*ibid.* pp. 36-37). No âmbito deste estudo, o pensamento de Grierson é destacado com o intuito de nele se encontrar a unidade do filme documentário, uma vez que foi com Grierson que o documentarismo mereceu lugar de destaque. No seu conjunto, os pressupostos enunciados foram o ponto de partida para o desenvolvimento do pensamento de Grierson no sentido de mostrar que o documentário, no todo da produção fílmica, era um filme distinto e alternativo.

Perante a vasta e abusiva utilização da palavra *documentário*, por ser aplicada a todo o tipo de filme que usasse material registado *in loco*, Grierson tem por primeiro objectivo clarificar esta questão, diferenciando os filmes. Assim, compara o autêntico documentário, que surge como uma forma nova, à qual reconhece grandes potencialidades, com os filmes de ficção, nomeadamente os de Hollywood e com os então actuais «filmes de factos»[46], actualidade ou lição ilustrada. O documentário não é só uma alternativa, mas um género superior a essas formas.

É superior aos primeiros pela estreita ligação com a «realidade». Ao contrário dos filmes feitos em estúdio que incentivam a fantasia e a imaginação, o documentário regista a vida das pessoas e as suas próprias histórias[47]. Grierson detém-se um pouco mais na superioridade do documentário face a filmes que lhe são próximos pelo facto de usarem material recolhido *in loco*, mas que se afastam dele no tratamento desse material. Assim, Grierson propõe uma hierarquia de categorias: a categoria superior e a categoria inferior. O documentário é exclusivo da primeira. Aos restantes filmes que classifica de categoria inferior especifica as limitações; a sua explicação é, todavia, breve: trata-se de filmes que não dramatizam, limitando-se à mera descrição ou exposição de factos. As imagens, arbitrariamente editadas, relatam os factos tendo como único fim a ilustração do que é dito pelo texto em *off* e a grande preocupação de serem objectivas.

Em contrapartida, o documentário vai para além desses limites; aqui, não há uma simples descrição do material natural; há, sim, combinações,

recombinações e formas criativas de trabalhar esse material. O documentário elabora os seus temas de modo criativo e dramático, revelando algo sobre os fenómenos que, no caso, são essencialmente os problemas sociais e económicos dos anos 30. Apesar de outros filmes poderem tratar os mesmos temas fazem-no com superficialidade, não lhes acrescentam nada, não os interpretam. Isto torna o documentário superior a esses filmes.

Antes de mais, acentue-se que o material de que o documentário é constituído é obrigatoriamente, recolhido *in loco*. Este princípio absoluto do documentário é uma herança de Flaherty. O documentarista deve, tal como Flaherty, sair do estúdio, ainda que por tempo prolongado, para viver com as pessoas até ao momento em que houver material suficiente de modo a contar-nos a história dessas pessoas. Por essa razão Robert Flaherty foi o expoente máximo da produção afastada do estúdio; de facto, para realizar *Nanuk, o Esquimó* fixou-se temporariamente no Norte do Canadá onde filmou o povo inuit, o mesmo fazendo para realizar *Moana* no Pacífico, onde filmou os habitantes da ilha Samoa. Com Flaherty torna-se absolutamente imprescindível que a história tenha de ser extraída do local.

Mas, se em Flaherty não há uma apresentação pura e simples de um povo, também Grierson não pretende que os seus filmes sejam apenas uma «mera reprodução» ou registo do que acontece frente à câmara; a ser assim, o filme seria um «espelho da realidade». De igual modo, não pretende que o autor do filme seja um mero veículo desse registo ou reprodução, antes reclamando um papel activo para o autor dos filmes. A mera «reprodução da realidade» tem de ser posta de lado, devendo desenvolver-se a intervenção do autor do filme, que trabalha o «material filmado»[48]. Com efeito, a definição de documentário como «tratamento criativo da realidade» que Grierson reivindicou para si[49] e para os seus seguidores afasta-se dessa «reprodução da realidade». Grierson fala-nos em «revelar a realidade do objecto tratado», em «criar uma interpretação» sobre o tema do filme.

Esta revelação ou interpretação, que designo por ponto de vista, é aplicada sobre o registo *in loco*. Com Grierson esse ponto de vista liga-se a um papel social que o documentário tem a seu cargo. E é nisso que se baseia, no essencial, a superioridade atribuída ao documentário.

As implicações sociais resultam do facto de o documentário nos persuadir a determinada leitura do mundo que nos rodeia, sustentando-se em argumentos a que temos acesso pelo texto em *off* e pelas imagens que o filme nos mostra.

O tema e enfocação dos filmes de Flaherty são povos que vivem em locais remotos e que enfrentam diariamente a adversidade da natureza circundante. Flaherty não se limita a por no ecrã o registo dessas actividades

quotidianas. Conta-nos uma história, a história essencial desse povo, ou seja, a história que diz respeito à sua sobrevivência face a um ambiente hostil. Esta é, no entender de Grierson, uma das muitas abordagens possíveis e que, no caso, reflecte as preocupações de Flaherty. Um documentário não se sente de modo algum obrigado a percorrer esse mesmo caminho. Em vez de enobrecer a luta pela sobrevivência em locais onde impera a adversidade da natureza podemos estabelecer como prioritária a temática da luta pela sobrevivência em sociedades onde coabitam a abundância e a desigualdade social.

Grierson afasta-se de Flaherty na medida em que o seu drama é o do «mundo que imediatamente o rodeia»[50], não o mundo distante de povos exóticos e a sua luta pela sobrevivência. O que o interessa são os problemas sociais e económicos concretos, dos anos 30: pobreza, desemprego, casas degradadas, etc. Esta é, pois, uma abordagem que se afasta do valor documental dos filmes de Flaherty. Se uma das principais características dos filmes deste último é a individualização de um ou mais intervenientes na acção, para Grierson a atenção deve ser colocada num determinado problema de ordem social e económica e na solução para o mesmo.

É usual encontrar-se referência ao facto de Grierson questionar o trabalho de Flaherty não compreendendo como era possível alguém estar em contacto com populações de situação economicamente difícil e limitar-se a filmá-las e mostrá-las ao mundo, sem apresentar soluções para essa situação. Esta crítica é já o reflexo das suas ideias sobre aquilo que um filme e, nomeadamente um documentário, deve ser. Grierson acredita no potencial educacional do filme acreditando que a crise económica pode ser vencida educando as pessoas em relação às suas responsabilidades cívicas.

O filme que Grierson realizou (depois foi sempre produtor) intitulado *Drifters* (1929), sobre a pesca do arenque, em alto mar, marcou e padronizou o movimento documentarista da sua escola. O comentário (voz *off*) que acompanha as imagens e guia os espectadores, garante a função de educação pública do filme. A voz *off* tornou-se o meio ideal para atingir o objectivo de educação pública. Este padrão foi posto em prática com a efectiva produção de documentários que impulsionou[51].

Outros padrões de apresentação temática que, embora usassem material filmado *in loco*, se afastavam da utilidade social que defendiam, foram colocados em causa. O chamado «filme-sinfonia» é um desses casos. Este era uma autêntica sinfonia de imagens e sons interligados sobre um determinado tema, em geral uma cidade. Após deter-se na descrição do filme *Berlim, Sinfonia de uma Cidade* (1927) de Walter Ruttman, Grierson conclui que, embora apresente novas belezas, falha na apresentação de novas persuasões, não revela, não cria nem acrescenta nada a respeito do tema que trata. O mesmo é válido para os restantes «filmes-sinfonia».

Os filmes de Vertov de que Grierson tinha conhecimento eram incluídos no vasto conjunto de «filme-sinfonia», então muito populares. Nomeadamente, *O Homem da Câmara* não seria mais que um filme de sinfonia levado ao limite do ridículo[52] (Winston, 1995, p. 166).

O documentário assume, assim, uma dimensão social: deve ser um instrumento de educação pública. Em cada documentário da sua escola é precisamente isso que acontece, ou seja, é apresentado um determinado problema e a solução para o mesmo e, eventualmente, de que modo a população podia contribuir para ultrapassar os problemas que a afectava.

O documentarismo britânico estava ao serviço da ordem estabelecida. Grierson e os seus colaboradores entendem-se como agentes de um serviço público que tem como função principal aproximar o governo dos cidadãos. Na sua escola Paul Rotha e Edgar Anstey eram os mais politicamente interventivos. A pedido do patrocinador, os seus filmes eram, frequentemente, reeditados antes de serem exibidos. Grierson era quem menos empenho manifestava nas políticas do Partido Conservador, nunca admitindo o patrocínio[53]; pelo contrário, Basil Wright reconheceu o compromisso com os patrocinadores[54].

Grierson nunca chamou a si o dever de contribuir para a construção de uma sociedade mais justa. Ainda que ambicioso, o seu projecto passava ao lado de uma assumida intervenção política e a sua preocupação social passava pelos programas governamentais que subsidiavam a sua produção de documentários. Os seus filmes eram concebidos e desenvolvidos como um instrumento de utilidade pública (Rosenthal, 1988, p. 270). Durante os anos da Grande Depressão a necessidade de uma tomada de medidas pelo Estado era aceite. Grierson contribuía para a divulgação das mesmas. A um determinado problema apresenta-se a correspondente solução governamental.

Embora nunca o tenha assumido, o documentário de Grierson é politicamente empenhado, mas é-o tanto quanto aqueles que se produzem ao serviço de outros pontos de vista. E, no documentário, o ponto de vista é parte integrante da sua especificidade e unidade.

As acusações de divulgação de propaganda política, no caso as políticas conservadoras, eram rebatidas pela ênfase colocada na intervenção individual do documentarista que, para fazer um documentário, se apoiaria no seu próprio ponto de vista sobre os acontecimentos do mundo. Se esse ponto de vista coincidia com o do governo, isso seria uma outra questão.

A ênfase colocada na intervenção do documentarista é a grande novidade da escola de Grierson. Pelo facto de a sua escola valorizar a intervenção do documentarista, este aceita com agrado o nome de artista e entende que o documentário, ou seja, a sua obra, é arte[55]. Manifestar a

sua visão do mundo, a sua experiência de vida, a sua visão da «realidade» permite que a sua escola se afaste das críticas acusadoras de propaganda política. Mas, é claro que a liberdade do documentarista era a liberdade permitida. Grierson enquanto *produtor* das Film Units certificava-se de que os filmes estavam de acordo com a restante produção, ou aliás, garantia o funcionamento das mesmas de acordo com as suas ideias e de modo a preservar o seu financiamento.

A importância essencial do documentarista reside no facto de ser ele o responsável pela diferença entre o documentário e as outras formas de filmes suas contemporâneas. Para cada filme que faça, o «tratamento criativo da realidade» é da sua autoria.

Ao contrário dos restantes filmes que usam material recolhido *in loco*, o documentarista faz um «tratamento criativo» dessas imagens e não se limita à «mera reprodução das coisas» que é atributo das outras formas de não-ficção categorizadas como inferiores.

Grierson separa a produção de ficção da de documentários referindo que um autor não podia dedicar-se, simultaneamente, à ficção e ao seu contrário. Embora reconhecendo no trabalho em estúdio grande qualidade artística, o documentarista tem a particularidade e a exclusividade de exercer a sua criatividade sobre o material recolhido *in loco*. No imediato, tal ponto de partida condiciona o documentarista para a mera reprodução. No entanto, esse mesmo material dá-lhe a oportunidade de desempenhar um trabalho criativo e revela-se um desafio à sua selectividade. Quando o documentarista é selectivo, é criativo. É, portanto, um artista. A arte mede-se pela selectividade dos meios ao seu dispor. Sem essa selectividade o documentário estaria diminuído à mera «reprodução da realidade».

A criatividade dos autores de ficção encontra-se na manipulação da câmara, na iluminação, nos cenários, na direcção de actores, etc. O documentarista, por seu lado, é, também, um artista, pois organiza o seu material segundo uma determinada forma, seja ela encontrada a partir do próprio conteúdo, tal como em Flaherty, ou introduzida no mesmo, de modo mais ou menos forçado, mais ou menos original.

Ultrapassar a limitação da reprodução foi uma grande preocupação de Grierson. Na sua escola, o documentarista, tal como o autor de ficção, tem ao seu dispor meios que pode explorar. E tanto os meios técnicos como o «tratamento» que se espera do documentarista o aproximam da ficção. A importância que Grierson conferiu ao documentarista permite-lhe uma margem para a dramatização. «Tratamento» era o termo usado em substituição de dramatização[56]. Ainda que não esteja definido até que ponto a criatividade do documentarista pode operar antes de se confundir com a ficção, estes termos expressam a vontade de criar uma narrativa dramática por parte dos documentaristas. A ênfase na dramatização resulta

de ser esta a grande diferença entre os documentários e a restante produção de não-ficção que se limitava a relatar os acontecimentos, sem a preocupação de criar uma estrutura dramática para os eventos que filmara. Por seu lado, a ficção dramatiza, mas não há nela o essencial do documentário: o material recolhido *in loco*. E, ao contrário da ficção, aqui, a dramatização não implica seguir a ordem cronológica dos acontecimentos mas respeitar o ponto de vista do documentarista, sobre o tema ou assunto do filme.

As ideias de Grierson e a produção de documentários das Film Units reveste-se de alguma polémica e críticas, uma vez que é contraditório defender um cinema feito de imagens da vida e, simultaneamente defender o uso da reconstrução.

O cumprimento do princípio absoluto do documentário que era o material recolhido *in loco* constituía uma das características do documentário que Grierson mais defendeu. Por repetidas vezes referiu que o documentário era superior a outros filmes por colocar no ecrã a «história e vida vividas»[57]. No entanto, há que referir que, nos filmes da escola griersoniana, abundam as reconstruções, ou seja, há muitas situações reconstituídas em estúdio.

A encenação era aceite e a contradição com o princípio absoluto de que o documentarista se deve afastar do estúdio é apenas aparente, pois nenhum documentário era totalmente constituído por reconstruções.

Para o documentarista, a reconstrução era sincera e perfeitamente justificável. Era sincera porque os acontecimentos reconstituídos aconteceram ou aconteciam habitualmente. No filme *Night Mail* (1935) de Basil Wright e Harry Watt recorreu-se à reconstrução em estúdio do interior de uma carruagem de correio. No entanto, as pessoas filmadas trabalhavam efectivamente na distribuição de correio (Rosenthal, 1988, p. 22). Podemos estabelecer um paralelo com o filme de ficção e compreender que, neste, a reconstrução de acontecimentos que nunca aconteceram é um seu atributo. A reconstrução era, também, justificável pois recorria-se a ela por razões económicas (falta de recursos para pagar deslocações) e técnicas (falta de meios técnicos como, por exemplo, câmaras e som síncrono portáteis).

O princípio absoluto do documentário, ou seja, a recolha de material *in loco* tem de estar sempre presente num documentário. No entanto, este princípio obriga desde logo à definição de uma temática específica. Por exemplo, se em Flaherty encontramos um mundo distante, Grierson foca a sua atenção nos problemas sociais e económicos dos anos 30. Grierson reconhece, no texto já citado, que em todas e para cada uma das temáticas que possam ser abordadas é possível organizar o material a ela respeitante de diversas formas. Cada uma dessas formas corresponde a abordagens, ou melhor, a pontos de vista diferentes sobre esse mesmo tema.

Este reconhecimento inicial é imediatamente esquecido pela força com que defende, para o documentário, uma função social e consequente utilização da voz *off*. Esta característica, que não é de todo inerente nem exclusiva do documentário, marcou-o especialmente.

De tal modo defendeu esta posição que o documentário ficou conhecido como um filme de intervenção social onde predomina a voz *off*. Este padrão foi adoptado como *standard* e de tal modo o foi que, em muitos países, incluindo Portugal, o documentário é associado apenas a este tipo de filme (e o uso da voz *off* é uma das razões por que é vulgarmente confundido com a reportagem).

Apesar disso, as bases que criou para a identidade do documentário, garantem-lhe a sua diversidade, uma vez que reconheceu que o mesmo aceita várias formas de organização do seu material. De igual modo, as potencialidades deste tipo de filme de irem para além da forma estabelecida ficaram asseguradas, pois a mesma depende em muito do autor do filme.

Embora a proposta de Grierson reflita a sua atitude sobre aquilo que o documentário deve ser, trata-se de uma atitude que deverá, antes de mais, ser entendida como um contributo efectivo para a afirmação da sua identidade.

Quanto à questão da utilidade social propriamente dita, o documentário griersoniano é inovador por insistir que, antes de mais, o documentário deve reflectir os problemas e realidades do mundo presente e por, pela primeira vez, colocar no ecrã «a vida e história vividas», ou seja, a vida e as experiências das pessoas[58] da classe trabalhadora. Esta linha foi introduzida na escola de Grierson por aqueles que eram mais liberais e que não se identificavam com a política conservadora. Este seria o primeiro passo para uma intervenção activa.

Contudo, esse passo pára quando se verifica que essa mesma classe trabalhadora se torna uma «vítima» (Winston,1995). É que no confronto entre o documentarista e essa classe, apenas um tem a autoridade de representar o outro, o segundo experimenta um sensação de «deslocação». Ao ser suficientemente criativo para encontrar uma forma de organizar o conteúdo dos seus filmes (no caso, os problemas sociais e económicos dos anos 30) o documentarista coloca-se num nível acima da temática abordada. É o autor que controla o filme. O tema do filme submete-se a uma criatividade cujos limites defrontam o patrocínio governamental. O objecto tratado torna-se anónimo e mesmo patético ao experimentar a intervenção criativa do documentarista (Rosenthal, 1988, p. 274).

Na escola de Grierson a questão da criatividade torna-se uma estratégia. Aceitando o financiamento do governo e refugiando-se no conceito artístico evitou um empenhamento político e social crítico. O documentarismo britânico é acusado de distanciamento em relação às temáticas que

abordava[59]. Ao contrário do então proclamado, a escola de Grierson estava divorciada das pessoas, mostrava-nos os seus problemas, mas nunca essas mesmas pessoas. O filme falava-nos delas mas com uma certa estranheza e afastamento, sendo um discurso que se encontrava acima delas (*ibid.*, p. 272).

O financiamento governamental impede que se foquem determinados aspectos de um problema. Um filme não deve, obviamente, abordar todos os aspectos do seu tema; o que está aqui em causa é o impedimento de referir assuntos que não os aprovados pelos patrocinadores. Por exemplo, o filme *Coalface* (1935) de Alberto Cavalcanti é omisso em relação à questão dos maus tratos a que os trabalhadores foram sujeitos após a greve que levaram a efeito (Winston, 1995, p. 57). O filme *Song of Cylon* (1935), realizado por Basil Wright, afasta-se de tudo o que possa estar relacionado com a exploração dos colonizados (*ibid.*, p. 39).

No que diz respeito à faceta artística da escola de Grierson, a manifesta influência de Flaherty de individualizar a «personagem» é confrontada com a preocupação social de Grierson. Do que resultou, segundo Brian Winston (1995) um privilegiar de «vítimas» sociais. A combinação entre o contributo de Flaherty (o seu estilo romântico de bom selvagem) com as preocupações sociais de Grierson conduziu unicamente a privilegiar a temática das vítimas sociais (Nichols, 1991, p. 169).

O nome de artista que os documentaristas da escola de Grierson aceitavam com agrado tem implicações éticas. Em nome do filme colocava-se a vida das pessoas, muitas vezes, em risco. Flaherty era frequentemente criticado por isso mesmo. O risco em que Flaherty colocava as pessoas que filmava era enorme, e por ele reconhecido. A propósito do filme *Man of Aran* (1934) reconhece que colocou em perigo a própria vida das pessoas, em especial quando, a seu pedido, foram para o mar em embarcações frágeis pescar tubarões[60]. Aqui, fala-se de um perigo físico, mas o impacto na vida das pessoas vai para além disso, pois os documentários, inequivocamente, usam e expõem as suas vidas. Só mais tarde (anos 50 e 60) se iniciam discussões a respeito da invasão da privacidade; quando se deve parar de filmar?; que responsabilidade tem o documentarista sobre aqueles que filma?; até onde pode expor a vida das pessoas, invocando o direito que a audiência tem de saber; antes de começar a filmar deverá pedir consentimento para tal, discutindo e certificando-se de que as pessoas ficaram com perfeito conhecimento das implicações de tal filmagem nas suas vidas? Neste estudo fica, apenas, realçado o facto de que estas questões são, sem qualquer dúvida, da maior importância e que se trata de um assunto que necessita ser desenvolvido e aprofundado[61].

Apesar destas ou de outras críticas entendo que é inegável a importância de Grierson por ter teorizado e posto em prática a função social do

cinema. E, é com a escola de Grierson que o termo documentário ganha uma significação que até então lhe era negada; passa a referir-se a um tipo de filme com características muito específicas: antiestúdio e antidescrição. De igual modo, é também com a escola de Grierson que quem faz documentários se pode afirmar como documentarista, por construir o seu filme de acordo com um determinado ponto de vista, ainda que criticável. O termo criticável deve aplicar-se, apenas, ao questionamento desse ponto de vista e não ao filme em si.

A herança que Grierson deixou ao documentário é considerável, por ter institucionalizado a sua identidade e, ao mesmo tempo, vulnerável, pela incerteza dos termos que empregou.

A identidade própria é encontrada nas diferenças que Grierson assinalou, não só entre o documentário e os filmes de ficção e não-ficção, como entre os documentaristas e aos autores de ficção e restante não-ficção. Ainda que se critique que a sua atenção por essas diferenças derivasse da necessidade de justificação e afirmação do seu próprio trabalho, ou seja, fosse uma estratégia para evitar apelidos de propagandista, deve ser-lhe reconhecido o mérito da criação de uma identidade para o filme documentário. Também, o documentarista ganhou um lugar de destaque.

Os conceitos de «tratamento», «criatividade» e «realidade» são de grande complexidade e, embora o exigissem, nunca foram bem definidos. Mesmo assim, originaram a não menor complexidade e riqueza do documentário.

Um dos termos que necessitaria de mais desenvolvimento é o de «realidade». Quando no texto «First principles of documentary», Grierson afirma que o documentário trata os seus temas de um modo mais «real», no sentido filosófico, não se refere, obviamente, a um realismo empirista mas àquele a que a criatividade do documentarista nos dá acesso (Grierson, 1979, p. 37). Grierson nunca questionou verdadeiramente as implicações do termo «realidade». Era um problema em relação ao qual nunca manifestou grande preocupação em aprofundar. Nesses anos, a preocupação centrava-se sobretudo na produção de filmes, pois era necessário justificar o financiamento governamental. Para além disso, era-lhe evidente (a sua formação em Filosofia não lhe permitia ingenuidades) que com o aprofundar desta questão entrar-se-ia em conflito com a ordem estabelecida. Assim, optou por desenvolver a produção com base na criatividade do autor do filme, contornando a questão incómoda do financiamento.

Podemos alegar pouca consistência e sistematização no pensamento de Grierson mas a prática documental que criou e impulsionou teve como base um considerável grau de afirmação e demarcação em relação à restante produção fílmica e, também, uma considerável criatividade. O documentário enquanto arte nova e de vital energia abre-se e maravilha-se com o mundo que nos circunda.

As marcas da força e importância de Grierson propagaram-se, quer pela associação, ainda hoje existente, entre o documentário com apenas uma das suas formas (a da sua escola), quer pela sua recuperação pela televisão. Esta, nos anos 50, absorveu a sua forma transformando-a em reportagem. Para o efeito, retira-lhe o «ponto de vista», isto é, retira-lhe a exploração e tratamento aprofundado dos temas e substitui-o pela objectividade. Em outros domínios, por exemplo, no American Film Festival o prémio atribuído ao melhor documentário designa-se «John Grierson».

Concluindo; com Grierson ficou definitivamente clarificado que, para chamarmos documentário a um determinado filme, não basta que o mesmo mostre apenas o que os irmãos Lumière nos mostraram: que o mundo pode chegar até nós pelo olhar da câmara. É absolutamente necessário que o autor das imagens exerça o seu ponto de vista sobre essas imagens. É necessário o confronto de um outro olhar: o olhar do documentarista que se constitui como ponto de vista sobre determinado assunto. É, também, necessário que o resultado final – o documentário – seja o confronto entre esses dois olhares: o da câmara e o do documentarista. Para além disso, o documentário deve pautar-se pela criatividade quanto à forma como as suas imagens, sons, legendas ou quaisquer outros elementos estão organizados.

Uma vez estabelecida a identidade do documentário serve o capítulo seguinte para reafirmar o que já foi dito, mas no sentido de colocar o género como lugar por excelência de manifestações de conteúdos e formas diversos, cujo único limite é a liberdade de produção ou a criatividade do documentarista. Coloca-se o documentário como terreno da infinita liberdade de conteúdos e formas, antes de mais porque não existe uma forma pré-definida a que a sua produção esteja obrigada.

As formas possíveis, que a seguir se mencionam, não são estanques, apesar de cada forma ter as suas próprias formações discursivas, práticas institucionais e convenções, as fronteiras que separam uma de outra são, por vezes, difíceis de estabelecer; filmes há que se enquadram perfeitamente numa delas, outros oscilam entre uma e outra, e outros serão, certamente, mais do que aquilo que essa forma possa dizer deles. Em comum possuem a resposta que dão à questão essencial que se coloca ao documentarista: como apresentar a informação que diz respeito ao tema a tratar? E, como julgo já ter ficado provado, a produção de documentários pode surpreender-nos com novas formas. A surpresa radica na criatividade do autor do filme documentário. A figura do documentarista, muito apagada e arredada na grande maioria dos estudos sobre o documentário, tem aqui um papel fundamental; ele é o garante da própria identidade do documentário, e é nele que assenta a continuidade da produção do mesmo. Para produzir um documentário, o documentarista tem de conhecer profundamente o tema

que está a tratar, mas esse é, ainda, um modo de o descobrir, é um exercício de olhar, de experimentação e de criação.

O documentarista recorre a uma determinada estratégia ou estilo já existentes ou, em alternativa, propõe uma nova abordagem.

Os modos de organização da informação que podemos designar por estratégias e estilos usados em documentários mudam; têm uma história. Mudam por várias razões. Questões económicas, sociais, políticas, meios técnicos disponíveis, etc. afectam e condicionam a produção documental. O que permanece é a preocupação do documentarista de encontrar a forma adequada para apresentar determinado conteúdo, respondendo as formas já existentes a uma questão essencial: como organizar/dispor a informação (imagens e sons) num filme?

Essas estratégias correspondem à forma dos filmes de que falava, e a evolução histórica do documentário, em traços largos, é abrangida pelas mesmas. A designação dada a essas formas é feita tendo em conta o produto final, ou seja, o documentário, e são elas: documentário de exposição; documentário de observação; documentário interactivo[62]; documentário reflexivo.

III

O documentário enquanto prática fílmica