

O que é Documentário?*

Fernão Pessoa Ramos
UNICAMP

A questão com a qual iniciamos, de modo um pouco provocativo, nosso artigo, constitui-se da seguinte forma: existe a especificidade do campo não-ficcional, seja na tradição documentária que remonta aos anos 30, seja no contato da imagem não ficcional com o cinema de vanguarda construtivista, seja nas inovações formais trazidas pelo cinema direto/verdade, seja, ainda, nas experiências de narrativa em primeira pessoa do final do século XX? Existe algo estruturalmente comum ao campo não-ficcional, abrangendo também o espaço que hoje cobre as novas mídias e suportes digitais? A questão está em se podemos afirmar a existência de um campo heterogêneo, trabalhado em sua substância imagético-sonora comum, dentro de um leque amplo que vai das experiências com "web câmeras" em sites da Internet, passa por narrativas seriais do tipo "Reality TV" ("No Limite", "Survivors", "Big Brother"), servindo também para as diversas composições de estilo documentário mais clássico, veiculadas por tvs a cabo, alternando formas como depoimentos/entrevistas e voz 'over' explicativa. Um mesmo campo que também teria, em suas fronteiras, propostas no estilo "docudrama",

*in Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207

dramatizando/reconstituindo eventos extraordinários (crimes, acidentes, etc) ou fatos históricos realmente ocorridos, no eixo de programas do tipo "Linha Direta"(que traz o documentário "The Thin Blue Line", de Errol Morris, como sua principal fonte inspiradora). Será que podemos caracterizar o documentário, dentro de uma equivalência enquanto gênero, a partir de outras tradições narrativas do cinema, como o western, o musical, o filme noir? Seria o documentário um gênero como outros, ou teria o documentário características imagéticas (e sonoras) estruturais que o singularizariam deste outro vasto continente da representação com imagens-câmera que é a ficção narrativa (em seus formatos diversos de 'filme' -longa ou curta-, 'mini-série', 'novela')?

Nestes últimos anos, o campo bibliográfico sobre cinema não ficcional tem sido percorrido por alguns títulos¹, que buscam definir parâmetros para se pensar esta produção. São textos que inserem-se em um recorte que chamamos de "cognitivista-

¹ - Ponech, Trevor. "What Is Non-Fiction Cinema?". Westview Press, 1999.

- Plantinga, Carl. "What is a Nonfiction Film", primeiro capítulo de "Rethoric and Representation in Nonfiction Film", Cambridge University Press; 1997.

- Carroll, Noël. "From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film" in "Theorizing the Moving Image". Cambridge University Press, 1996.

analítico". É nítido em suas formulações uma postura de contra-reação. Seu objeto é a ideologia, ainda dominante em nossa época, que tem um certo orgulho em mostrar fronteiras tênues entre os campos da ficção e da não-ficção, embaralhando definições. O embate, por assim dizer, que traz a marca de discussões conceituais mais amplas, envolve distintas concepções da narrativa com imagens em movimento. Esta contraposição entre diferentes abordagens, às vezes fornece a impressão de um diálogo de surdos. Ambas estão corretas dentro dos pressupostos nos quais definem o campo da argumentação, mas são pouco convicentes ao olharem a seara alheia, a partir do próprio entorno conceitual.

No Brasil, reina de um modo difuso, mas uniforme, o discurso que reivindica a não especificidade do campo não ficcional. Nele podemos encontrar embutidos alguns pilares do pensamento contemporâneo de origem pós-estruturalista. A linha mais corriqueira deste raciocínio, desenvolve-se dentro de uma postura que valoriza o desafio a normas estabelecidas. Negar o campo documentário, equivale aqui a estabelecer uma ruptura. O documentário é visto como um campo tradicional, com regras a serem seguidas. Extrapolando estas fronteiras é um atestado de inventividade e criatividade. O logro que uma narrativa ambígua, eventualmente, pode pregar no espectador, serve como modelo. É interessante notar como este tipo de narrativa encontra-se no âmago da sensibilidade estética de nossa época, provocando uma espécie de atração irrefreável sobre o movimento de análise. Uma narrativa aparentemente documentária, que termina como ficção, seria a prova da impos-

sibilidade de uma distinção analítica clara². Discutir fronteiras e definições surge como algo ultrapassado, pois reafirma a possibilidade de um saber que desloca, do centro da arena, o recorte analítico que gira em torno de variações sobre a fragmentação subjetiva (seja na análise, seja no discurso fílmico propriamente). Uma pesquisa mais detalhada neste setor, deve contrapor a definição do campo documentário dentro do recorte analítico-cognitivista (Carroll, Plantinga, Ponech) com a bibliografia que trabalha a não ficção dentro do horizonte pós-estrutural (Renov, Nichols, Odin).

O ponto de vista contrário à possibilidade de definição do campo documentário, costuma trazer em seu âmago um outro argumento caro ao pensamento contemporâneo: a questão da reflexividade do discurso cinematográfico. Em geral, o discurso que tem na reflexividade seu ponto de fuga ético, é sustentado pela negação da possibilidade de uma representação objetiva do real. Encontramos, no horizonte, novamente a preocupação do pensamento contemporâneo em frisar a fragmentação da subjetividade que sustenta a representação. A reflexividade, na realidade, é a saída, no vetor ético, do discurso que gira em volta do posicionamento subjetivo estilizado. Podemos detalhar esta idéia.

² *O Sanduíche* (2000) curta (14 min.) de Jorge Furtado, revela bem a atração que exerce sobre a sensibilidade contemporânea as narrativas em abismo, nas quais os campos ficcionais e documentário sobrepõem-se sem definição clara. Também em debates e palestras, documentaristas contemporâneos (Furtado, Salles, Coutinho, entre outros) revelam nitidamente a valoração positiva implícita na indefinição de fronteiras.

Existe uma confluência entre esta visão de uma necessária opacidade no movimento da representação e o eixo ético através do qual o documentário consegue ser pensado hoje. Assumir um campo específico ao documentário, seria assumir a possibilidade de uma representação objetiva, transparente. O raciocínio desenvolve-se, mais ou menos, na seguinte linha:

1. parte-se do postulado de que, para alguns, o documentário busca, ou tem como objetivo, estabelecer uma representação do mundo;
2. na medida em que o postulado está estabelecido ("eu posso representar o mundo", diria necessariamente o documentarista), a ideologia dominante, hoje, sobrepõe facilmente a esta possibilidade o seu caráter especular e falsamente totalizante;
3. a isto segue-se o discurso sobre a necessária fragmentação do saber e da subjetividade que sustenta a representação;
4. e, necessariamente atrelado, surge a saída ética dominante da ideologia contemporânea: a reflexividade como postura correlata ao indispensável recuo do sujeito (pois necessariamente fragmentado, senão imediatamente ideológico) na articulação da representação. Poderíamos dizer: o recuo reflexivo é o ponto cego ideológico da ideologia contemporânea. É o ponto cego onde a ideologia da ética contemporânea não consegue ver-se enquanto tal. Em outras palavras: é ético mostrar o processo de representação; não é ético construir

a representação para sustentar a opinião correta (como defendiam Grierson, ou Eisenstein, em um outro parâmetro).

Podemos perceber que, neste discurso, surgem embaralhados dois campos: o da impossibilidade de afixarmos um saber, ou uma representação; e a pré-concepção de que o documentário, necessariamente, traz a pre-suposição de uma representação totalizante que afixe este saber. Ao apontarmos para o caráter ideológico (para seu caráter de discurso, de representação) das formulações em torno da fragmentação do sujeito que sustenta a representação (geralmente acompanhadas da ética da reflexividade), também afirmamos que o questionamento dominante hoje do campo documentário, constitui-se a partir de uma visão de mundo que não traz em si, automaticamente, a universalidade de seus pressupostos. Ou seja, existe uma pobreza analítica em ter-se este eixo, repetidamente, como eixo universal para análise. Debita-se ao documentário uma certa inocência epistemológica, cometendo-se um duplo erro: 1) analisar o documentário a partir de um discurso inocentemente totalizador e transparente (o que não corresponde à realidade, em função da diversidade estilística que vimos tentando afirmar para o campo); 2) e, mesmo se assim o fosse, ter um parâmetro relativamente pobre para julgá-lo: o parâmetro que gira exclusivamente em torno da ênfase na fragmentação subjetiva como saída ética. O discurso contemporâneo sobre a sobreposição do campo ficcional e do campo documental, na realidade, responde a demandas posicionadas a partir deste "duplo erro".

Como oposição à representação totalizante e necessariamente transparente que o

conceito de documentário implicaria, retira-se uma evidência, atestando a presença da dimensão discursiva. A partir desta constatação, transfere-se para a presença da dimensão discursiva, a evidência da dimensão ficcional do documentário. Como se espessura de procedimentos discursivos e ficção fossem sinônimos, ou ainda, como se o único dispositivo discursivo válido para o documentário fosse apontar em direção às suas próprias condições de enunciação. Em desenvolvimentos mais elaborados, é afirmado que todas narrativas com imagens possuem estatuto enunciativo, o que as tornaria similar, sejam ou não ficcionais. A constatação da espessura da enunciação leva, neste caso, à negação do documentário como especificidade, pois, ao afirmar a especificidade, teríamos que sustentar a existência de uma representação transparente. O círculo então fecha-se, o que é feito às custas de um frágil raciocínio de partida.

Ao localizar o documentário no eixo de uma visão inocente da representação da realidade, carregada com o viés especular, transfere-se para fora deste campo, o universo da representação, que traz em si um posicionamento moderno, contemporâneo, do sujeito em interação com o mundo que lhe é exterior, constituindo e dando ensejo à atividade de representação. Enquanto o documentário é identificado com uma posição inocente, que traz em si a representação especular do real, toda espessura da representação é depositada no lado da ficção. Campos são diluídos de qualquer especificidade e o grande sol da enunciação, das estruturas de linguagem envolvidas no movimento da representação, ocupa o horizonte indistinto da ficção e da não ficção.

Vejamos agora de que modo se configura, com relação a esta questão, o outro recorte analítico do campo documentário, mencionado no início deste artigo como 'cognitivista-analítico'. Neste horizonte é defendido de modo claro a possibilidade de uma definição bem mais rígida do documentário e de suas fronteiras com a ficção. Sintomático desta posição são os artigos, já citados em nota, que surgem, na segunda metade da década de 90, com títulos propondo definições rígidas. Alguns ironicamente, outros mais a sério, buscam levar a empreitada adiante, dedicando-se à missão de definir um campo fechado para a narrativa não-ficcional, a partir de onde ficariam nítidos os recortes. É clara a intenção polêmica destes textos, na própria propositura de um campo especificamente definido como não sendo ficcional. Conforme já mencionamos, uma das posturas mais fortes na ideologia dominante contemporânea é, exatamente, a ênfase na sobreposição de fronteiras e a ênfase na impossibilidade de estabelecer-se campos, conceitos e categorias definidas.

A definição de alguns lugares comuns da ideologia dominante contemporânea, como pertencendo a um campo comum, denominado de pós-estruturalista, já é, em si, motivo para polêmica. A abordagem do eixo analítico-cognitivista desloca-se da preocupação (central para o pós-estruturalismo) com o posicionamento subjetivo, em direção à uma análise da enunciação documentária dentro de parâmetros conceituais próximos da lógica formal. Noël Carroll, em "Fiction, Non Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: a conceptual analysis"³, dedica-se

³ in Allen, Richard e Smith, Murray. "Film Theory and Philosophy". Oxford University Press, 1997.

a recuperar o conceito de "verdade" na representação documentária, a partir de um trabalho da enunciação documentária pensada enquanto proposições lógicas. Evidentemente, recuperar a idéia de que uma representação documentária possa ser "verdadeira" ou "falsa", deslocando o eixo ético centrado na reflexividade, é um desenvolvimento bastante polêmico.

Para a reflexão lógico-analítica, dizer que o documentário existe e pode ser localizado, significa, portanto, retirar o eixo da análise da questão do posicionamento subjetivo, como horizonte exclusivo para se trabalhar a representação. Ou melhor, significa dizer que a representação é possível, sem que a necessária modéstia do sujeito que a propõe, deva ser o núcleo de sua tematização. Por necessária modéstia, entendemos o campo da reflexividade do discurso e as tematizações em torno da interferência subjetiva na representação (e seu necessário recuo) que ocupam o pensamento contemporâneo. Deslocando-se o horizonte ético da modéstia do sujeito face à representação, abre-se o campo para uma carga analítica sistemática mais desvolta. Em outras palavras, poderemos tematizar aqui o significado de uma posição analítica que não mais se centrará exclusivamente em uma posição ética, que gira em torno da constante retenção das ambições epistemológicas do sujeito que sustenta a representação.

Na realidade, a abordagem analítica situa-se em um outro universo ideológico, onde a preocupação maior está localizada no estabelecimento de um mapeamento lógico-cognitivo do campo do discurso documentário. Na própria medida em que este mapeamento é creditado como possível, implicando necessariamente na afirmação de

um saber, está condenada a posição desconfiada com as ambições subjetivas. O mapeamento lógico implica um saber, e este saber irá ser novamente afirmado na definição do campo documentário. Definir o que é documentário, na realidade, faz parte de uma estratégia provocativa, de conquistar espaço mexendo os cotovelos.

O pensamento analítico que assume a possibilidade de uma definição do campo documentário, trabalha basicamente como dois conceitos centrais: o de "proposição assertiva" e o de "indexação". O primeiro designa o campo documentário como aquele onde discurso fílmico é carregado de enunciados que possuem a característica de serem asserções, ou afirmações, sobre a realidade. No documentário realizaríamos asserções sobre aspectos diversos do mundo que nos cerca. Uma asserção é um enunciado que traz um saber, na forma de uma afirmação, sobre o universo que designa. "Cabra Marcado Para Morrer", por exemplo, contém asserções, proposições na forma de afirmações, (seja como entrevista/depoimento ou em voz over), sobre a vida de uma família que teve seu destino desviado pela instauração do regime militar no Brasil. "Conterrâneos Velhos de Guerra" contém asserções sobre a construção de Brasília e a vida dos operários envolvidos nesta ação. "Drifters", de John Grierson, caracterizaria-se por constituir-se em discurso composto por enunciados assertivos sobre a pesca industrial na Inglaterra dos anos 30.

O documentário tomaria, então, sua singularidade da ficção, ao possuir uma forma específica de representação, composta por enunciados sobre o mundo, caracterizados como asserções. Estas asserções, por sua vez, podem ser analisadas como propo-

sições, a partir de procedimentos que possuem a estrutura da lógica formal, no horizonte. O estatuto discursivo do documentário seria o mesmo, por exemplo, daquele que está contido na afirmação "o professor Pedro dá aulas na Universidade Estadual de Campinas às quinta-feiras de manhã". Este enunciado contém uma asserção sobre o mundo a que pertence o professor Pedro e traz em si uma afirmação que possui, em um grau razoável de previsibilidade, uma asserção que poderá ser confirmada semanalmente. Não está no horizonte desta asserção o logro do destinatário. O fato de o professor Pedro deixar de comparecer à universidade em uma determinada quinta-feira, igualmente não a invalida. Ou seja, ao designar a realidade de que este professor comparece à universidade às quintas, não está no horizonte do razoável supor que ele estará lá sistematicamente aos domingos. O discurso documentário seria uma narrativa com imagens, composta por asserções que mantêm uma relação, similar a esta, com a realidade que designam. E é neste sentido, que deve ser analisado em sua relação com o real que designa. O pensamento pós-estruturalista ao minar repetidamente a posição do sujeito enquanto sustentáculo da representação tem, como defeito, para o recorte analítico, a fatalidade de trabalhar com exceções. Evidentemente o logro é possível, mas concentrar-se, de modo desproporcional, em narrativas que demonstrem a necessária fragilidade da intenção do saber, levaria a análise a enunciados falaciosos. A asserção documentária deve, para a abordagem analítica, ser definida e trabalhada a partir de proposições lógicas, que fecham o campo para a definição de seu conteúdo de verdade.

O segundo conceito que mencionamos como fazendo parte da visão logico-analítica do documentário pode ser definido como "indexação". É importante não confundir-lo com "indicialidade", que designa uma potencialidade da imagem bastante distinta. Por indexação, entenda-se um conceito que aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. A idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. Como espectadores, fruimos a narrativa em função deste saber prévio. Novamento aqui, o logro do espectador é possível, mas está longe de se constituir regra. O fato da ambigüidade do estatuto de uma narrativa cinematográfica poder facilmente ser construída (o último grande exemplo, neste campo, talvez seja "A Bruxa de Blair"), não parece ser metodologicamente significativo para esta abordagem. Na ampla maioria dos casos, efetivamente, sabemos o que significa uma narrativa documental, que tipo de imagens contém, e reagimos, enquanto espectadores, a este saber. Socialmente, uma série de procedimentos nos informam o tipo de narrativa a que estamos tendo acesso. Também aqui, é razoável afirmar que o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral coincide com os objetivos dos realizadores do filme. Embora exista toda uma reflexão que debruça-se sobre as exceções à regra, nada impede que um pensamento sobre a regra propriamente (ou seja a coincidência entre a indexação, os objetivos dos realizadores e a postura espectral) também seja considerada relevante. O importante é destacar que, para além de sua acoplagem ao conceito de proposição assertiva (de onde podemos distinguir sua concepção

originária), a evidência da indexação introduz uma dimensão propriamente pragmática, que designa uma relação de duas vias com o destinatário do discurso, dentro do contexto social no qual a narrativa concretamente se insere.

Para tematizarmos do lado de fora as propostas da abordagem cognitivista-analítica, tentaremos desenvolver uma abordagem que trabalhe com a especificidade da imagem documental, mas situando-a em um campo não estritamente lógico-formal. Ou seja, nos interessa da crítica analítico-formal a abordagem que desloca a fragmentação subjetiva do centro da análise, mas sentimos os limites das discussões que reduzem o campo documental a enunciados lógicos. Entre uma proposição e uma imagem vai uma diferença grande, mesmo se, metodologicamente, procedimentos advindos da filosofia da linguagem possam ser úteis para ampliar o campo temático em torno do qual giram as análises do documentário. Neste sentido, sentimos dificuldades em acompanhar Carroll⁴ em sua negação da singularidade epistemológica da imagem câmera, ou, em seus termos, da "mídia"envolvida na tomada e exibição desta imagem (o que critica como "medium-essentialism"). A imagem documental pode ser pensada a partir de estruturas recorrentes da composição imagética, em níveis distintos envolvendo:

a) a produção desta imagem através do que chamamos "tomada", constituída a partir da presença de um "sujeito"no mundo sustentando a câmera (o sujeito da câmera);

b) a composição desta imagem como imagem maquínica, mediada pela máquina câmera, implicando na dimensão indicial desta imagem a partir do traço do transcorrer do mundo no suporte (seja este suporte digital, videográfico ou película);

c) a dimensão pragmática desta imagem, ao fundar a relação espectral, no modo que tem o espectador de poder "lançar-se"à circunstância da "tomada"fundada pelo sujeito da câmera.

Pensemos em um caso extremo, para melhor mapear a especificidade do campo da imagem documental, conforme a entendemos: a imagem da morte. A imagem-câmera da morte real possui uma forte intensidade que nos absorve por completo e nos coloca em posição desconfortável com relação ao que está sendo exibido. Uma imagem de morte real constitui-se em uma espécie de fronteira, onde a posição espectral é possível. Uma fronteira ética, inclusive, onde a fruição do horror traz em si uma porção inevitável de má-consciência pelo desbalanço entre a desgraça representada e o prazer obtido com a representação. A este desnível chamamos sadismo, e sua fruição traz uma postura que não é aceita socialmente em nossa sociedade. Os romanos tiravam prazer em ver seres humanos devorados ou mortos na arena. Na sociedade contemporânea ocidental, este prazer é condenado. No entanto, ainda podemos ter uma parcela deste prazer da arena com uma imagem de morte real, se tal fruição da representação da morte nos atrai. Mas também este posicionamento é suscetível de crítica. Uma imagem-câmera de morte real não é algo para o qual olhamos de modo indiferente.

⁴ Particularmente em *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film* e em *Defining the Moving Image* in Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996.

A posição espectral que acabo de delinear acima refere-se, evidentemente, à uma imagem de morte que seja indexada como não ficcional, uma imagem de morte real. Que reação provocaria no mesmo espectador uma imagem de morte da qual fosse informado tratar-se de encenação e que correspondesse, dentro do horizonte de indexação no qual nos locomovemos, à uma imagem ficcional, encenada de acordo com os procedimentos corriqueiros que cercam nossa noção do que é ficção? Aparentemente nenhuma das emoções acima descritas acompanharia a fruição de uma morte representada ficcionalmente. Os filmes de ficção estão carregados de imagens de morte que nos provocam um tipo de emoção evidentemente distinta. Morte ou beijo, morte ou despedida, morte ou batida de carro, a emoção no espectador provocada por estes eventos parece poder ser equalizada.

A imagem não ficcional, disposta ou não em narrativa documentária, tem como paradigma esta intensidade própria à imagem da morte, e nisto singulariza-se. A mesma intensidade que apontamos atrás em uma imagem de morte real podemos localizar, em diferente grau, nas tomadas que configuraram, na década passada, momentos paradigmáticos da história do século: o espancamento de Rodley King pela polícia de Los Angeles, o massacre dos sem-terra no Pará, o assassinato cometido pela polícia paulista na Favela Naval. Outras imagens paradigmáticas podem ser citadas nesta mesma linha, buscando exponenciar a questão da intensidade da imagem-câmera: o estudante chinês desafiando uma coluna de tanques na Praça da Paz Celestial; a explosão da nave Discovery; a morte de Ayrton Senna; o assassinato de John Kennedy; os astronautas americanos

dando os primeiros passos na Lua. Exemplos podem ser multiplicados ao infinito. Este tipo de imagem possui um estatuto particular em nossa sociedade. As comoções sociais que sua exibição provoca, são prova da intensidade exponencial que estas imagens possuem. Imagens pictóricas ou descrições orais/escritas de testemunhas oculares, a partir dos mesmos fatos, obtêm reações qualitativamente diversas. Em nosso ponto de vista, este tipo de intensidade deve colocar-se no cerne de qualquer trabalho analítico mais amplo que debruce-se sobre as imagens não ficcionais.

De onde advém a surpreendente intensidade que a imagem não ficcional pode adquirir e como podemos defini-la de modo mais preciso? Devemos, para tal, atentar em direção às particularidades de sua conformação, principalmente através de suas características como imagem e som: maquínicos e necessariamente advindos da mediação pela câmera. De modo mais preciso, podemos destacar uma etapa central na constituição desta imagem, mediada pela câmera, que é a tomada propriamente. A circunstância da tomada, para sermos mais específicos, é algo que conforma a imagem-câmera de um modo singular no universo das imagens. Por circunstância da tomada entendemos o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal.

Podemos pensar em um "estar" fenomenológico do sujeito que sustenta a câmera, como sendo marcado pela dimensão da presença que traz em si este "estar", próprio do ser humano. Dizemos "estar fenomenológico do sujeito" pois

a câmera possui esta pontencialidade, acima de todas as outras, de significar uma presença em ausência. De significar uma forma de presença na circunstância da tomada. É para esta dimensão da presença, singular à imagem-câmera, e que não encontramos em um desenho, por exemplo, que volta-se, de modo dominante, a fruição espectral da imagem não-ficcional. É esta presença da câmera e do sujeito na tomada, que permite a composição da intensidade das imagens, acima citadas. Digo intensidade, pois a dimensão da presença surge reduplicada, lançada, do momento da constituição da imagem para o momento da fruição desta mesma imagem. Boa parte do pensamento contemporâneo desenvolve-se de modo a realçar as estruturas de enunciação que envolvem o intervalo entre a tomada e a fruição do espectador. Nestas abordagens, a dimensão enunciativa acaba por adquirir uma espessura que aproxima, de modo excessivo, a imagem que tem a mediação maquínica da câmera, do conjunto das outras imagens pictóricas.

Narrativas imagéticas voltadas para explorar a intensidade da presença na circunstância da tomada, não são exclusivas do cinema não-ficcional. Grandes cineastas da narrativa cinematográfica, percebem as pontencialidades da tensão do presente que transcorre como presença na tomada, e articulam sua estilística para exponenciar esta intensidade de modo poético. Diretores como Roberto Rossellini ou Jean Renoir, são artistas que têm na intensidade da presença na tomada, um núcleo articulador na construção de seu estilo. Mas é evidentemente na tradição do cinema não ficcional que a dimensão da presença na tomada adquire um campo aberto para abrir suas asas sobre o

espectador. O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer. Podemos pensar no contra-argumento de que existem cineastas, dentro da tradição não-ficcional, que trabalham com estilos nos quais esta presença não surge na linha de frente. Novamente insistimos sobre o fato de que a constatação de que é possível extrapolar definições e embaralhar fronteiras, não deve impedir uma reflexão mais acurada sobre as características sistêmicas do conjunto das narrativas que denominamos documentárias, ou, de modo mais amplo, não-fissionais.

Este dobrar-se da narrativa não-ficcional sobre a tomada da imagem, não deve levar-nos a negar a dimensão enunciativa, de discurso propriamente, desta narrativa. Particularmente, o trabalho que chamamos "montagem", e que é realizado a partir de imagens originalmente constituídas na situação de tomada, deve ser destacado. Um diretor como Frederick Wiseman, costuma filmar 30 horas, ou mais, para montar 3. Suas próprias declarações, inclusive, dão amplo destaque para o trabalho de seleção e montagem que desenvolve com as imagens que coleta. Influenciados pelo discurso dominante hoje com relação ao tipo de trabalho que é valorizado, a maior parte dos cineastas coloca ênfase na articulação enunciativa das imagens. A preocupação, um pouco obsessiva, de nossa época com esta dimensão, pode fazer com que o que salta aos olhos na obra de Wiseman não seja visto. E o que salta aos olhos é sua capacidade de apreender a vida, o mundo, em seu transcorrer, no pingar de seu presente, conforme surge para

o sujeito que sustenta a câmara. Este é o âmagô de seu estilo, e é aí que está a magia de sua imagem. Do mesmo modo, a força estilística de Flaherty, está na intensidade das tomadas, nas quais vemos Nanouk puxar com dificuldade um leão marinho com seu arpão, ou o pescador de Aran tropeçando aflito nas pedras, fugindo de ondas maiores que parecem lhe ameaçar. Reduzir a obra de Flaherty às manipulações envolvidas por necessidades de encenação etnológicas, enfatizando o trabalho oculto da mediação discursiva, é, no meu ponto de vista, situar-se em um ponto lateral para abordar o todo. A magia de Flaherty está em saber transfigurar a presença em imagem. Flaherty estava lá, Flaherty morou onde a circunstância da tomada transcorre. Flaherty também sabia filmar, sabia esperar o momento de transferir para tela a intensidade da presença, obtida através de longas estadias no local. Flaherty engravida-se longamente de presença, para depois condensá-la em imagem e articulá-la em narrativa, de modo que a intensidade original seja preservada.

Mesmo na recuperação de um diretor como Vertov, podemos sentir esta preocupação excessiva com a dimensão enunciativa, orientando a visão contemporânea dominante de seu legado. Esta recuperação encaminha-se por inteiro para realçar os aspectos construtivistas de seu estilo, principalmente a partir do que o próprio Vertov chama de "metodologia do cine-olho". As propostas contidas no cine-olho vertoviano estão por inteiro voltadas para o explorar dos efeitos da montagem cinematográfica, como forma de construção. Mas há outro conceito esquecido, presente nos escritos do diretor. Trata-se do que Vertov chama de "a vida de improviso", termo que traz

uma interessante análise da tomada propriamente, voltada para o acaso e para a indeterminação. É esta visão do documentário como narrativa capaz de captar "a vida de improviso", que irá levar o crítico francês George Sadoul a proclamar, no início dos anos 60, Vertov como pai do Cinema Verdade. O próprio Sadoul, em seguida, faria sua autocrítica em relação a aspectos imprecisos da proximidade que havia levantado entre o "kino-pravda" de Vertov e o Cinema Verdade. O pensamento contemporâneo, no entanto, ao enfatizar a concepção enunciativa contida no método do cine-olho, deixa em completo esquecimento a parte do pensamento vertoviano que valoriza tomadas envolvendo a "vida de improviso". Este lado é indissociável, como a outra face da moeda, da concepção de montagem presente metodologia do cine-olho vertoviano. "Vida de improviso" é a marca das imagens de Vertov, no que estas imagens estão voltadas para a intensidade da tomada. O "cine-olho" não lida com qualquer imagem, ele deve manipular, montar, somente imagens da vida, da vida em seu acontecer imprevisível, não encenado, indeterminado e ambíguo. A noção de imprevisibilidade, própria à circunstância aberta da tomada, irá fornecer o diferencial estilístico ao trabalho de montagem, proposto pelo método do cine-olho.

Se as narrativas voltadas para exponenciar a circunstância da tomada aparecem como centrais em trabalhos próximos da estilística do Cinema Verdade/Direto, há, na história do cinema documentário como um todo, uma espécie de força centrípeta que atrai a imagem e o espectador para a presença do sujeito que sustenta a câmara na tomada. O pensamento dominante que questiona e tematiza o posicionamento subjetivo, tem

certa dificuldade em lidar com esta evidência. A densidade da mediação discursiva que acompanha o estilhaçamento da centralidade da posição subjetiva no pensamento contemporâneo, impede uma análise que tematize a presença do sujeito na tomada e o debruçar-se, do espectador, sobre esta presença. A reflexão marcada pela abordagem lógico-analítica dos enunciados da narrativa não-ficcional, também sente dificuldade em tematizar isto que seria a singularidade radical da imagem-câmera e sua narrativa, com relação a outras estruturas enunciativas. O molde lógico-analítico necessita de universalidade, para que sua aplicabilidade seja coerente, independentemente do veículo que serve como mídia.

Dentro de um trabalho que tem o questionamento subjetivo pós-estruturalista no horizonte, Vivian Sobchack realiza em seu livro "The Address of the Eye"⁵, uma espécie de fenomenologia da presença do sujeito da câmera na tomada, trazendo para o centro da tematização, a figura do espectador. Trata-se de um pensamento marcado pela fenomenologia de Merleau Ponty que irá trabalhar o ato de ser através dos olhos de outrem, como característica da câmera. No âmago da análise, estão as delicadas mediações estabelecidas pela autora para pensar a presença do sujeito na tomada e o modo pelo qual esta presença se "endereça" ao espectador, em uma via de duas mãos. Ao comentar uma imagem paradigmática da força desta presença, o crítico francês André Bazin dizia, sobre a intensidade de uma imagem borrada e completamente fora de foco, to-

mada em uma jangada em alto mar, que esta representava não a imagem de um tubarão (que precariamente distinguia-se na tela) mas a imagem do perigo. Figura de linguagem que aponta para uma relação espectral não com a imagem propriamente, enquanto representação, mas com a "tomada" em estado puro (por assim dizer) e o traço bruto da circunstância de sua composição. Como se fosse possível, através da imagem-câmera, atingirmos diretamente a circunstância do mundo, extraordinária e intensa, que conformou a imagem. A imagem como marca da presença do sujeito que sustenta a câmera, pode ser tão intensa que a dimensão propriamente figurativa se esvaece. A intensidade da imagem borrada e fora de foco, que mal podemos distinguir, permanece como paradigma da potencialidade singular da imagem-câmera na articulação da fruição espectral, lançando-se para a tomada. E é esta potencialidade singular que pode nos situar em uma perspectiva instigante para pensarmos a tradição da narrativa documentária em particular, e as imagens não-fissionais de um modo geral.

⁵ Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1992.