

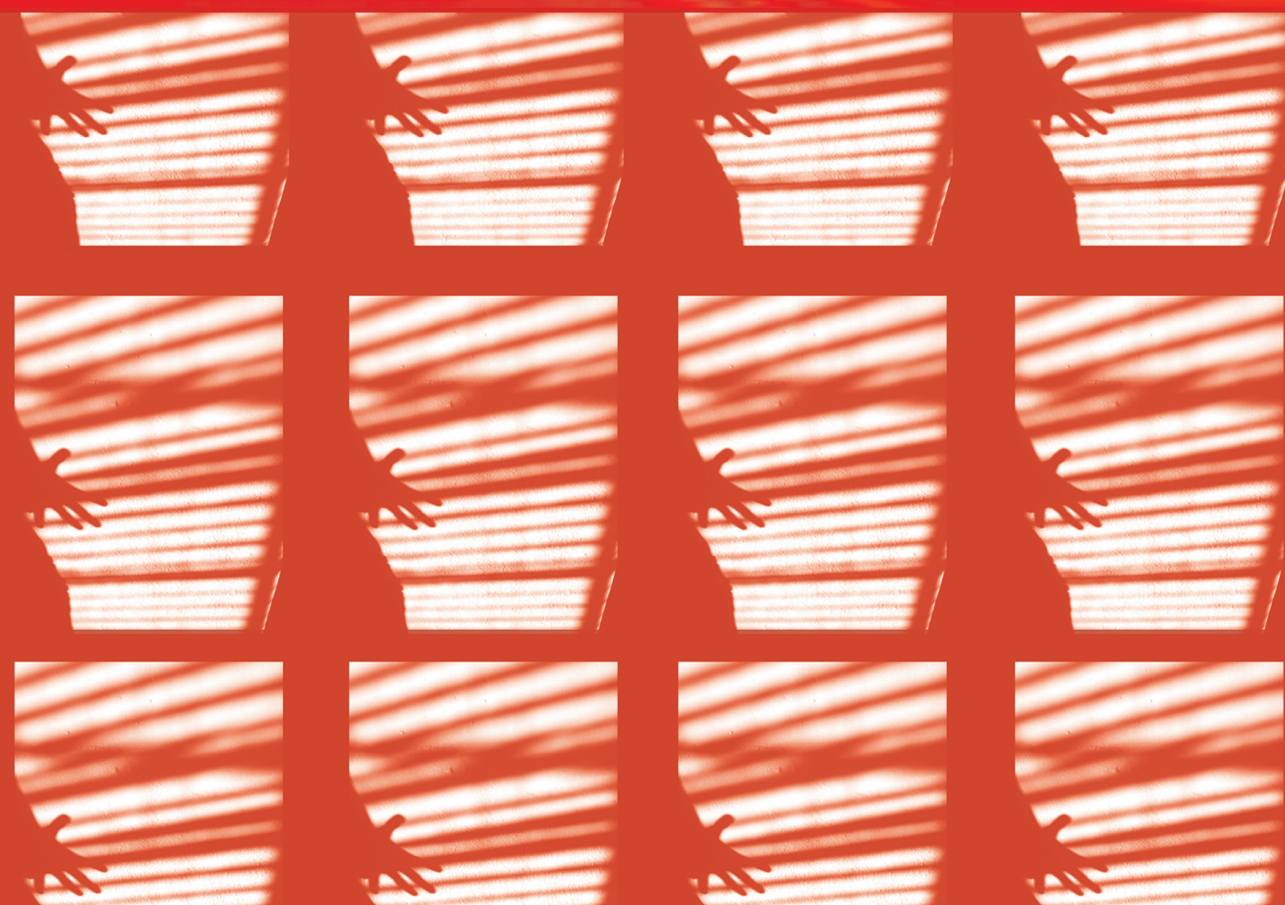
Manuela Penafria (Org.)

Tradição e Reflexões

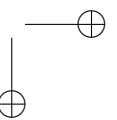
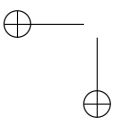
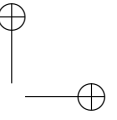
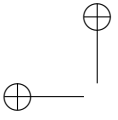
Contributos para a teoria e estética do documentário

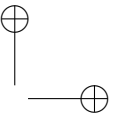
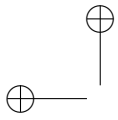
Tradición y reflexiones

Contribuciones a la teoría y la estética del documental



Livros LabCom 2011



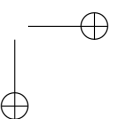
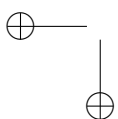


Manuela Penafria (Org.)

TRADIÇÃO E REFLEXÕES
contributos para a teoria e estética do documentário

TRADICIÓN Y REFLEXIONES
contribuciones a la teoría y la estética del documental

LabCom Books 2011

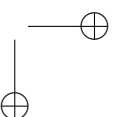
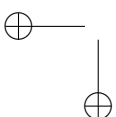


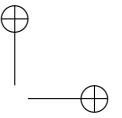
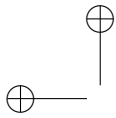


Livros Labcom
www.livroslabcom.ubi.pt
Série: Estados da Arte
Direcção: António Fidalgo
Design da capa: Underline Your Ideas, Lda.
Covilhã e UBI, 2011

ISBN: 978-989-654-062-3

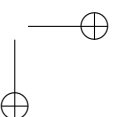
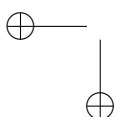
Livro editado no âmbito do Projecto "Teoria e Estética do Documentário" referência PTDC/CCI/69746/2006, financiado pela FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, MCTES-Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e LABCOM-Laboratório de Comunicação On-line (www.labcom.ubi.pt).

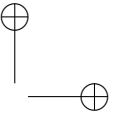
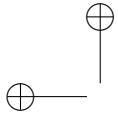




Índice

Apresentação	1
I Tradição	
Tradición	3
John Grierson	
Princípios iniciais do documentário	5
John Grierson	
A poética de <i>Moana</i>, de Flaherty	19
John Grierson	
Principios básicos del documental	22
John Grierson	
La Poética de <i>Moana</i>, de Flaherty	36
II Problematização e propostas	
Problematización y propuestas	39
Brian Winston	
Documentário: penso que estamos em apuros	41

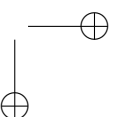
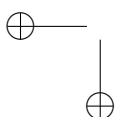


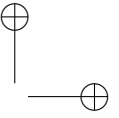
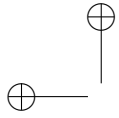


ÍNDICE

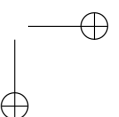
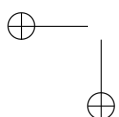
ÍNDICE

Brian Winston	
A tradição da vítima no documentário griersoniano	58
Brian Winston	
Para um documentário pós-griersoniano	82
Brian Winston	
Documental: me parece que tenemos problemas	96
Brian Winston	
El protagonismo de las víctimas en la tradición documental griersoniana	113
Brian Winston	
Hacia un documental post-griersoniano	138
III Propostas e interrogações	
Propuestas y interrogaciones	153
Marcus Freire	
Prolegômenos para um entendimento da descrição etnocinematográfica	155
Fernão Pessoa Ramos	
A encenação documentária	168
Luís Nogueira	
Uma hermenêutica humilde: algumas teses sobre o <i>making-of</i>	177
Leonor Areal	
O cinema-directo no período revolucionário português	204
José Filipe Costa	
Quando o cinema <i>faz</i> acontecer: o caso Torre Bela	221





Paulo Miguel Martins	
Os documentários industriais e o impacto na cinematografia e na actividade empresarial	247
Marcos Corrêa	
Operários da Volkswagen e Acidentes de Trabalho: dois filmes, dois universos, duas abordagens do quotidiano dos operários metalúrgicos	261
Álvaro Matud Juristo	
El primer documental vanguardista de NO-DO	273
Índia Mara Martins	
Documentário animado: tecnologia e experimentação	296
Aida Vallejo	
Deshilando el guión de <i>Balseros</i>. La construcción narrativa en el cine documental	319
Manuela Penafria	
Teoria realista e documentário	337



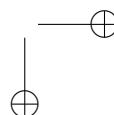
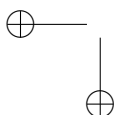


Apresentação

Entender o documentário como o “tratamento criativo da realidade”, não é apenas uma definição, mas um modo de o problematizar (como sabemos, esta definição é atribuída a John Grierson, nos anos 30). Logo à partida, esta proposta refere o “tratamento criativo” como condição de afirmação de um filme que toma como ponto de partida o registo da realidade; e esse registo não pode deixar de ser, também, um ponto de chegada; ou seja, se o documentário parte da realidade é para sobre ela se pronunciar, comentar, explicar mas, também, não ficará excluída a possibilidade de a transformar ou alterar os modos como com ela nos relacionamos. E esse relacionamento não se encontra destituído de uma forma estética já que o filme, enquanto mediação, adopta formas a partir das quais atinge o espectador com o intuito de o sensibilizar, informar, indagar, etc.

Enquanto contributo para o estudo do documentário, em especial nas vertentes da Teoria e da Estética, o presente livro inclui propostas clássicas e reflexões actuais. Os textos que se apresentam nas três partes que compõem esta edição: *Tradição*; *Problematização e Propostas* e, finalmente, *Propostas e interrogações* possuem, à parte a sua pertinência, os objectivos maiores de incentivarem novas reflexões sobre o documentário e divulgarem linhas de investigação que já demonstraram poder sujeitar-se a um sempre maior aprofundamento.

Em *Tradição*, os textos fundamentais e fundadores de reflexão teórica e estética do documentário, “First principles of documentary” e “Flaherty’s poetic Moana”, ambos da autoria de John Grierson foram traduzidos para português e para castelhano. Em *Problematização e Propostas* é precisamente o pensamento de John Grierson que é revisitado, sendo mais criticado que aplaudido por Brian Winston. Deste autor seleccionámos os textos: “Documentary: I think we are in trouble”, “The tradition of the victim in griersonian documentary” e um capítulo do seu livro *Claiming the real, the documentary film revisited*, de 1995 (consultar, também, uma versão re-editada e alargada desse livro sob o título: *Claiming the real II, Documentary: Grierson and beyond*, 2008), intitulado: “Towards a post-griersonian documentary”, para traduzir para português e castelhano. Este último texto serviu de inspiração para a ter-



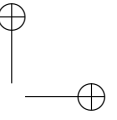
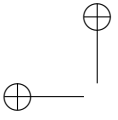
ceira e última parte deste livro, *Propostas e interrogações*, onde se apresentam artigos que ultrapassam as preocupações vindas do pensamento de John Grierson e colocam a ênfase em variadas temáticas tendo como pano de fundo que a reflexão sobre o documentário não se resume a uma visão totalitária e essencialista (visão essa que, em grande parte, define a tradição griersoniana). As reflexões apresentadas nesta última parte repartem-se de modo incisivo e útil sobre filmes concretos, conceitos vindos da tradição teórica e estética da ficção, novos objectos de reflexão (sendo o caso mais paradigmático o *making of*) ou uma atenção especial nas relações entre documentário e outros géneros.

As temáticas aqui expostas e propostas são: o filme etnográfico - por Marcius Freire; a operacionalização do conceito de encenação no documentário - por Fernão Pessoa Ramos; caracterização e problemáticas de um sub-género promissor do documentário, o *making of* - por Luís Nogueira; manifestações do cinema directo em versão portuguesa - por Leonor Areal; a revolução portuguesa de Abril documentada no filme *Torre Bela*, de Thomas Harlan - por José Filipe Costa; os documentários portugueses realizados para empresas industriais - por Paulo Miguel Martins; o movimento operário brasileiro dos anos 70 colocado em documentário - por Marcos Côrrea; a vanguarda do documentário *Tiempos dos*, do NO-DO (Noticiero documental) da era franquista espanhola - por Álvaro Matud Juristo; integração do cinema de animação pelo documentário, ou vice-versa - por Índia Mara Martins; a narrativa documental a partir do caso concreto de *Balseros* - por Aida Vallejo; e a presença do documentário na Teoria Realista - por Manuela Penafria.

Como notas finais cumpre informar que esta edição bilingue (em português e castelhano), resulta dos valiosos contributos de pesquisadores portugueses, brasileiros e espanhóis que manifestam afinidades quanto às suas presentes e futuras investigações. As traduções apresentadas estiveram a cargo de uma empresa especializada e posteriormente, conforme indicado em nota de rodapé, foram revistas por membros da equipa de investigação e colaboradores do projecto “Teoria e Estética do Documentário”, financiado pela FCT.

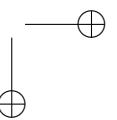
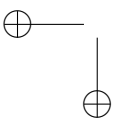
Consultores do projecto: Marcius Freire (UNICAMP-Universidade Estadual de Campinas), Fernão Pessoa Ramos (UNICAMP-Universidade Estadual de Campinas), Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid), Brian Winston (Lincoln University); Investigadores: Manuela Penafria (UBI-Universidade da Beira Interior), Álvaro Matud (Doutorado pela Universidad Complutense de Madrid), Índia Mara Martins (UFF-Universidade Federal Fluminense), José Filipe Costa (Doutorando no Royal College of Art), Leonor Areal (Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa), Luís Nogueira (UBI-Universidade da Beira Interior), Marcos Côrrea (Doutorando na Universidade Metodista de São Paulo), Paulo Miguel Martins (Doutorado pelo ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa).

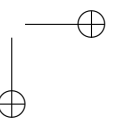
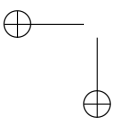
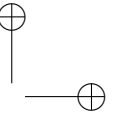
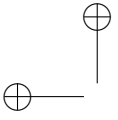
Um agradecimento muito especial e afectuoso a todos.



Parte I

Tradição
Tradición







Princípios iniciais do documentário *

John Grierson

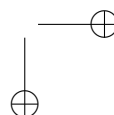
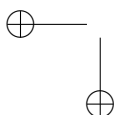
O Termo documentário é pouco adequado mas, por agora, deixemo-lo ficar. Os franceses, os primeiros a utilizarem este termo, apenas queriam dizer *travelogue* [filme de viagem]. Dava-lhes uma sólida e pomposa desculpa para os exotismos vibrantes (e também discursivos) dos espectáculos do Vieux Colombier.¹ Entretanto, o documentário seguiu o seu caminho. Dos exotismos vibrantes, passou a incluir filmes dramáticos como *Moana*, *Earth* e *Turksib*. E, com o tempo, incluirá outros filmes diferentes de *Moana*, na forma e na intenção; tanto quanto *Moana* é diferente de *Voyage au Congo*.

Até agora considerámos todos os filmes feitos de material natural como pertencendo à categoria de documentário. O uso de material natural foi considerado como um traço distintivo essencial. Sempre que a câmara rodava no próprio terreno (quer filmasse episódios noticiosos, peças de magazine, “interesses” discursivos, “interesses” dramatizados, filmes educacionais ou verdadeiramente científicos, ou *Changs* ou *Rangos*), era facto suficiente para o filme ser considerado um documentário. Esta grande quantidade de espécies é, claro está, absolutamente difícil de gerir para a crítica; há que fazer alguma coisa a esse respeito. Todas elas representam diferentes qualidades de observação, diferentes intenções na observação e, obviamente, forças e ambições muito diferentes na fase de organização do material. Proponho, portanto, após umas palavras breves sobre as categorias inferiores, utilizar o termo documentário só para a categoria superior.

Os filmes de actualidades em tempo de paz são apenas um instantâneo veloz de algum acontecimento completamente trivial. A habilidade desses filmes está na rapidez com que as tagarelices de um político (a olhar com

* John Grierson, “First principles of documentary” in Forsyth Hardy (ed.) *Grierson on documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, pp.145-156. Texto originalmente publicado em três partes na Revista *Cinema Quarterly*, nos números: Winter 1932; Spring 1933 e Spring 1934. Revisão da tradução para português: Ana Soares, Manuela Penafria. Tradução autorizada pelo John Grierson Archive, University of Stirling.

¹ Nota das Revisoras: Teatro parisiense fundado em 1913.



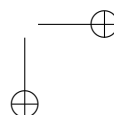
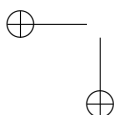


ar severo para a câmara) são transferidas, num par de dias, para cinquenta milhões de ouvidos relativamente indiferentes. As peças de magazine (uma por semana) adoptaram o original estilo de observação do *Tit-Bits*.² A capacidade que apresentam é tão só uma capacidade jornalística. Descrevem novidades de modo novelesco. Com o seu olho para fazer dinheiro (praticamente o único olho que possuem) colado, como as actualidades, às vastas e apressadas audiências, por um lado evitam a consideração de um material sólido e, por outro, fogem à consideração sólida de qualquer material. Dentro destes limites, frequentemente são realizados com brilhantismo. Mas ver dez de seguida aborreceria de morte um ser humano normal. O seu pendor para o toque frívolo ou popular é tão exagerado que acaba por afectar alguma coisa. Possivelmente, o bom gosto; possivelmente, o senso comum. Pode-se tentar a sorte nessas pequenas salas onde se é convidado a vaguear pelo mundo durante cinquenta minutos. É o tempo que demora – nestes dias de grandes invenções – a ver quase tudo.

Os “interesses” propriamente ditos melhoram substancialmente de semana para semana, embora não se perceba porquê. O mercado (em particular o mercado britânico) não lhes é propício. Sendo a norma os programas com duas longas-metragens, não há nem espaço para as curtas e o Disney e o magazine, nem dinheiro suficiente para pagar as curtas. Mas, por boa graça, alguns distribuidores juntam a curta à longa-metragem. Este considerável delírio de iluminação cinemática tende, assim, a ser o brinde oferecido com o saquinho de chá e, como todos os gestos na mentalidade do merceeiro, é provável que não seja muito dispendioso. Daí o meu espanto pela melhoria da qualidade. Considere-se, porém, a frequente beleza e a grande competência de exposição em curtas da UFA como *Turbulent Timber*, em curtas de desporto da Metro-Goldwyn-Mayer, nas curtas *Secrets of Nature* de Bruce Woolfe e nas “travel talks” de James Fitzpatrick. Todos juntos, trouxeram a instrução popular para um terreno nunca imaginado, e até impossível nos dias das lanternas mágicas. Neste pouco, progredimos.

Obviamente, não conviria a estes filmes serem chamados instrutivos, mas é isso que, apesar de todos os disfarces, são. Não dramatizam – nem sequer dramatizam um episódio: estes filmes descrevem, expõem até, mas num sen-

² N.R.: Revista britânica muito popular centrada no drama e no sensacionalismo. Foi criada em 1881 tendo terminado em 1984.



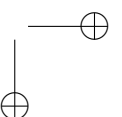
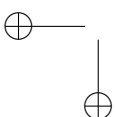


tido estético só raramente revelam. É esse o seu limite formal, e é pouco provável que venham a contribuir de modo substancial para a arte mais completa do documentário. De facto, como poderiam contribuir? A sua forma silenciosa reduz-se ao comentário, e as filmagens são planeadas arbitrariamente para sublinhar as piadas ou as conclusões. Não é mau que assim seja, pois o filme instrutivo deve ter um valor acrescentado de entretenimento, educação e propaganda. Mas é necessário estabelecer os limites formais desta espécie.

Este é, de facto, um limite particularmente importante de registar, pois para além dos repórteres, dos homens dos magazines e dos educadores (sejam cómicos, interessantes, emocionantes ou apenas retóricos), começa-se a vaguear no mundo do documentário propriamente dito, o único mundo em que o documentário pode atingir as virtudes habituais de uma arte. Aqui, passamos das descrições simples (ou fantasiosas) de um material natural, para arranjos, rearranjos e formas criativas desse material.

Primeiros princípios. (1) Acreditamos que a capacidade que o cinema tem de se mover, observar e seleccionar a partir da própria vida pode ser explorada numa nova e vital forma de arte. Os filmes de estúdio ignoram amplamente esta possibilidade de abrir o ecrã ao mundo real. Fotografam histórias representadas em cenários artificiais. O documentário irá fotografar a cena viva e a história viva. (2) Acreditamos que o actor original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são melhores guias para uma interpretação pelo ecrã do mundo moderno. Eles dão ao cinema uma reserva maior de materiais. Dão-lhe poder sobre mais de um milhão de imagens. Dão-lhe o poder de interpretar acontecimentos mais complexos e surpreendentes do mundo real do que o estúdio é capaz de conjecturar ou o técnico do estúdio consegue recriar. (3) Por isso, acreditamos que os materiais e as histórias extraídas em estado bruto podem ser melhores (mais reais, num sentido filosófico) do que o material representado. O gesto espontâneo no ecrã tem um valor especial. O cinema tem uma capacidade extraordinária de valorizar o movimento que a tradição formou ou o tempo desgastou. O seu rectângulo arbitrário revela especialmente movimento. Dá-lhe um alcance máximo no espaço e no tempo. Acrescentemos a isto que o documentário permite atingir uma intimidade de conhecimento e de efeito que seriam impossíveis para os mecanismos artificiais do estúdio e para as interpretações superficiais dos actores metropolitanos.

Não quero sugerir, neste breve manifesto de convicções, que os estúdios não podem produzir, à sua maneira, obras de arte que surpreendam o mundo.



Não há nada (excepto as intenções comerciais das pessoas que os dirigem) que impeça os estúdios de chegarem realmente mais além, à maneira do teatro ou do conto de fadas. A minha argumentação em defesa do documentário é simplesmente a de que, ao usar o assunto vivo, tem *também* uma oportunidade de realizar um trabalho criativo. Quero ainda dizer que a escolha do meio documentário é uma escolha tão solenemente distintiva como a escolha da poesia em vez da ficção. Tratar material diferente é, ou deveria ser, lidar com esse material em relação a questões estéticas diferentes daquelas do estúdio. Faço esta distinção para afirmar que o jovem realizador não pode, como é óbvio, fazer documentário e estúdio ao mesmo tempo.

Numa referência anterior a Flaherty, assinalei o modo como esse grande realizador se afastou do estúdio; como se interessou pela história essencial dos esquimós, depois pela dos samoanos e, mais tarde, pela das gentes das ilhas Aran: e em que momento o realizador de documentários que nele existia se afastava da intenção de estúdio de Hollywood. O ponto central da história era este. Hollywood queria impor uma forma dramática preconcebida sobre o material em bruto. Queria que Flaherty, em completa injustiça perante o drama vivo que tinha no terreno, construísse os seus samoanos num drama convencional de tubarões e belas banhistas. O estúdio falhou no caso de *Moana*; teve sucesso (através de Van Dyke) no caso de *White Shadows of the South Seas*, e (através de Murnau) no caso de *Tabu*. Nos últimos exemplos à custa de Flaherty, que cortou relações com aqueles dois realizadores.

Com Flaherty, tornou-se um princípio absoluto que a história deveria ser recolhida no local e que deveria ser (o que ele considerava) a história essencial do local. Assim, o seu drama é um drama de dias e noites, da passagem das estações do ano, das lutas fundamentais que garantem ao povo a subsistência, ou tornam possível a sua vida comunitária, ou constroem a dignidade da tribo.

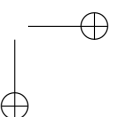
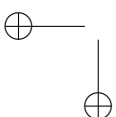
Tal interpretação do tema reflecte, como é evidente, a particular filosofia de Flaherty acerca das coisas. Um realizador de documentários de sucesso não está de modo algum obrigado a ir aos confins da terra procurar a simplicidade de outros tempos e as antigas dignidades do homem perante o céu. Na verdade, se neste momento me é possível personificar a oposição, espero que o neo-rousseauismo implícito na obra de Flaherty morra juntamente com esse ser excepcional. Teoria da natureza à parte, o neo-rousseauismo representa um escapismo, um olho pálido e distante, que em mãos menos capazes tende para o sentimentalismo. Mesmo que seja filmado com o vigor da poesia de



Lawrence, falará quase sempre o desenvolvimento de uma forma adequada ao material mais imediato do mundo moderno. É que não é apenas o louco que tem os olhos nos confins da terra. Às vezes, é também o poeta: algumas vezes mesmo um grande poeta, como Cabell brilhantemente demonstra no seu *Beyond Life*. Este é, todavia, o mesmo poeta que em todas as teorias clássicas da sociedade, desde Platão a Trotsky, deverá ser fisicamente afastado da República. Ao adorar todas as Épocas menos a sua, e todas as Vidas menos a sua, evita enfrentar a tarefa criativa no que se refere à sociedade. Na tarefa de ordenar a maior parte do caos actual, não recorre aos seus poderes.

Pondo de parte as questões de teoria e prática, Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios iniciais do documentário. (1) O documentário deve recolher o seu material no local e chegar a conhecê-lo na intimidade, para poder organizá-lo. Flaherty embrenha-se durante um ano ou talvez dois. Vive com esse povo até que a história seja contada “por si mesma”. (2) Deve segui-lo na sua distinção entre descrição e drama. Penso que descobriremos que há outras formas de drama ou, mais precisamente, outras formas de cinema além daquelas que ele escolhe; mas é importante fazer a distinção primária entre um método que descreve apenas os valores de superfície de um tema, e um método que revela mais explosivamente a realidade do mesmo. Fotografa-se a vida natural, mas também, pela justaposição do pormenor, cria-se uma interpretação dessa vida.

Estabelecida esta intenção criativa final, vários métodos são possíveis. Pode-se, como Flaherty, procurar uma forma narrativa, passando à maneira antiga do indivíduo para o ambiente, para o ambiente transcendido ou não, para as consequentes honras do heroísmo. Ou pode não se estar tão interessado no indivíduo. Pode pensar-se que a vida individual já não é capaz de representar um corte da realidade. Pode crer-se que as suas dores viscerais particulares não têm consequências num mundo comandado por forças complexas e impessoais e concluir que o indivíduo, enquanto figura dramática auto-suficiente, está fora de moda. Quando Flaherty nos diz que lutar por comida num ambiente selvagem é uma coisa diabolicamente nobre, podemos observar, com alguma justiça, que nos preocupa mais o problema das pessoas que lutam pelo seu sustento no meio da abundância. Quando nos chama a atenção para o facto de a lança de Nanook estar grave quando aponta para cima e admiravelmente rígida na sua bravura ao apontar para baixo, podemos com alguma justiça observar que nenhuma lança, ainda que utilizada



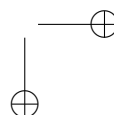
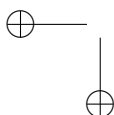


com grande bravura por um indivíduo, dominará a morsa enlouquecida da finança internacional. Na verdade, pode sentir-se que existe no individualismo uma tradição bárbara largamente responsável pela nossa anarquia actual e, ao mesmo tempo, negar tanto o herói do heroísmo decente (Flaherty) como o herói dos indecentes (os estúdios). Neste caso, sentir-se-á que se quer ter o drama expresso em termos de um corte transversal da realidade, que revelará a natureza essencialmente cooperativa e de massas da nossa sociedade: deixar que o indivíduo encontre as suas honras no turbilhão das forças sociais criativas. Por outras palavras, somos responsáveis por abandonar a forma narrativa e procurar, tal como o moderno expoente da poesia, da pintura e da prosa, um assunto e um método mais satisfatórios para a mente e para o espírito da época.

Berlin ou a Sinfonia de uma Cidade iniciou uma moda mais moderna de encontrar material para um documentário à nossa porta: em eventos onde não há nem novidade do desconhecido nem romance do bom selvagem em paisagens exóticas que os recomendem. Representou, tenuemente, o regresso do romance para a realidade.

Berlin foi referido em vários contextos como tendo sido realizado por Ruttmann, ou começado por Ruttmann e terminado por Freund: foi, sem dúvida, iniciado por Ruttmann. Em imagens suaves e de *tempo* preciso, um comboio atravessa as manhãs suburbanas e entra em Berlim. Rodas, carris, pormenores da locomotiva, fios de telégrafo, paisagens e outras imagens simples fluíram em procissão, com exemplos similares a entrarem e saírem do movimento geral. Seguia-se uma sequência desses movimentos que, no seu efeito total, criavam com grande imponência a história de um dia em Berlim. O dia começava com uma procissão de trabalhadores, as fábricas começavam a trabalhar, as ruas enchiam-se de gente: a manhã da cidade tornava-se numa barafunda de peões a cruzarem-se e de eléctricos. Havia uma pausa para o almoço: uma pausa variada, com contraste entre ricos e pobres. A cidade começava a trabalhar de novo e uma chuvada durante a tarde transformava-se num acontecimento importante. A cidade interrompia o trabalho e, numa adicional e mais trepidante procissão de bares, cabarés, pernas de bailarinas e reclamos luminosos, o dia terminava.

Na medida em que o filme revelava principalmente uma preocupação com movimentos e com a construção de imagens separadas em movimento, Ruttmann tinha razão em chamar-lhe uma sinfonia. Significava uma ruptura da



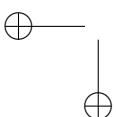


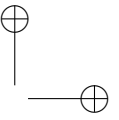
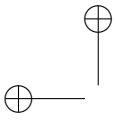
narrativa pedida emprestada à literatura e com a da peça teatral pedida emprestada ao palco. Em *Berlin*, o cinema deslizava de acordo com as suas próprias energias mais naturais, criando um efeito dramático a partir da acumulação rítmica das suas observações singulares. *Rien que les Heures*, de Cavalcanti e *Ballet Mécanique*, de Léger vieram antes de *Berlin*, e ambos tinham uma intenção semelhante de combinar imagens numa sequência de movimento emocionalmente satisfatória. Ambos eram demasiado desconexos e não dominavam suficientemente bem a arte da montagem para criarem o sentido de “marcha” necessário ao género. A sinfonia da Cidade de Berlim era, ao mesmo tempo, mais ampla nos seus movimentos e mais ampla na sua visão.

Houve uma crítica a *Berlin* que os críticos não fizeram, na sua apreciação de um filme excelente e de uma nova e surpreendente forma, e o tempo não justificou essa omissão. Com todo o seu frenesim de trabalhadores e fábricas e rodopio e ritmo de uma grande cidade, *Berlin* não criou nada. Ou melhor, se criou alguma coisa, foi aquela chuva que caiu de tarde. As pessoas da cidade levantaram-se esplendidamente; saltaram de modo impressionante nos seus cinco milhões de aros, e regressaram; e nenhum outro acontecimento de Deus ou do homem emergiu para além desse súbito salpicar de chuva sobre gente e pavimentos.

Assinalo esta crítica porque *Berlin* continua a entusiasmar a mente dos jovens e a forma de sinfonia continua a ser a sua inclinação mais popular. Em cinquenta projectos apresentados por principiantes, quarenta e cinco são sinfonias de Edimburgo, de Ecclefechan, de Paris ou de Praga. O dia amanhece – as pessoas vão para o trabalho – as fábricas iniciam a sua tarefa – os eléctricos cruzam-se – hora do almoço e de novo as ruas – desporto se for sábado à tarde – a seguir, a noite e o salão de baile local. E por isso, não tendo acontecido nada e não tendo sido dito positivamente nada sobre coisa alguma, ir para a cama; isto apesar de Edimburgo ser a capital de um país e de Ecclefechan, por algum poder no seu interior, tenha sido o local onde nasceu Carlyle, que, de algum modo, foi um dos maiores expoentes desta ideia de documentário.

Os pequenos episódios quotidianos, embora requintadamente sinfonizados, não bastam. Deve-se acrescentar mais, para além do fazer ou do próprio processo da criação, antes de se atingir as esferas mais elevadas da arte. Nesta distinção, a criação não indica a fabricação das coisas, mas a das virtudes.



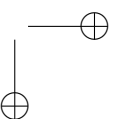
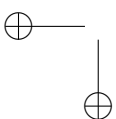


E aí está o buslís para os principiantes. A apreciação crítica do movimento é algo que podem construir com facilidade a partir do seu poder de observação e esse pode surgir do seu bom gosto; mas a verdadeira tarefa apenas começa quando aplicam fins à observação e ao movimento. O artista não precisa de postular os fins – esse é o trabalho do crítico – mas os fins devem estar lá a dar corpo à sua descrição e a conferir finalidade (para lá do espaço e do tempo) ao fragmento de vida que escolheu. Para esse efeito maior deve existir o poder da poesia ou da profecia. Se uma ou as duas falharem no mais alto grau, deve existir, pelo menos, o sentido sociológico implícito na poesia e na profecia.

Os melhores dos principiantes sabem disto. Acreditam que, a seu tempo, a beleza virá alojar-se numa afirmação que seja honesta e lúcida e profundamente sentida, e que cumpre os melhores fins da cidadania. São suficientemente sensíveis para conceber a arte como subproduto de uma tarefa realizada. O efeito oposto, o de capturar primeiro o subproduto (a procura autoconsciente da beleza, a procura da arte pela arte, com exclusão de tarefas a realizar e outros começos prosaicos), foi sempre reflexo de riqueza egoísta, lazer egoísta e decadência estética.

Este sentido de responsabilidade social torna o nosso documentário realista uma arte inquieta e difícil, particularmente numa época como a nossa. A tarefa de um documentário romântico, por comparação, é fácil: fácil no sentido em que o bom selvagem é já uma figura romântica e que as estações do ano já foram poeticamente articuladas. As suas virtudes essenciais estão declaradas e podem facilmente ser declaradas de novo, e ninguém as negará. Mas o documentário realista, com as suas ruas e cidades e bairros miseráveis, e mercados e comércio e fábricas, deu-se a si mesmo a tarefa de fazer poesia onde nenhum poeta se tinha aventurado e onde nenhuns fins, suficientes para os propósitos da arte, são fáceis de observar. Esta tarefa exige não apenas gosto, mas também inspiração, o que de facto significa um esforço criativo muito laborioso, profundo na sua visão e na sua simpatia.

Os sinfonistas encontraram uma maneira de construir esses temas da realidade comum em seqüências muito agradáveis. Através do uso do *tempo* e do ritmo e da integração em larga escala de efeitos simples, captam o olhar e impressionam o pensamento do mesmo modo que uma chamada ou uma parada militar fariam. Mas com a sua concentração nas multidões e no movimento, tendem a evitar a tarefa criativa maior. O que haverá de mais atraente (para um





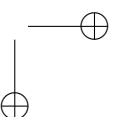
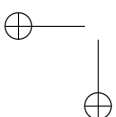
homem com bom gosto visual) do que o girar de rodas e êmbolos na descrição sonora de uma máquina, quando pouco se tem a dizer acerca do homem que cuida do mecanismo e ainda menos acerca do produto em estanho que produz? E não será mais confortável, para o coração de uma pessoa, evitar-se o problema do trabalho mal pago e da produção sem sentido? Por isto, considero a tradição da sinfonia do cinema como um perigo e *Berlin* como o mais perigoso de todos os modelos de filme a seguir.

Infelizmente, a moda está nesse evitar que *Berlin* representa. Os intelectuais abençoam a sinfonia pelo seu bom aspecto e como são, na sua maioria, pequenas almas ricas protegidas, absolvem-no, com alegria, de qualquer outra intenção. Outros factores se conjugam para obscurecer o juízo a propósito disto. A geração pós-1918, em que reside toda a inteligência do cinema, está apta a dissimular um sentido particularmente violento de desilusão, e uma primeira reacção muito natural de impotência, através de qualquer forma de evitação que esteja ao seu alcance. A busca de uma forma bela que este género certamente representa é o melhor dos refúgios.

No entanto, a objecção mantém-se. A rebelião da tradição do quem-fica-com-quem do cinema comercial para a tradição da forma pura em cinema não é um abalo tão grande como uma revolta. O dadaísmo, o expressionismo, o sinfonismo, estão todos na mesma categoria. Apresentam novas belezas e novas formas; falham na apresentação de novas persuasões.

A abordagem imagista ou, mais definitivamente, poética pode ter levado a nossa reflexão sobre o documentário um passo mais adiante, mas ainda nenhum grande filme imagista chegou para conferir carácter ao avanço. Por Imagismo quero dizer a narração de uma história ou a iluminação do tema por imagens, como a poesia é uma história ou um tema contado por imagens: quero dizer o acrescento de referência poética à “massa” e à “marcha” da forma sinfónica.

Drifters foi uma simples contribuição nesse sentido; mas apenas uma singela contribuição. Em parte, o seu tema pertencia ao mundo de Flaherty, pois tinha algo do bom selvagem e certamente um grande conjunto de elementos da natureza para articular. No entanto, usou vapor e fumo e, num certo sentido, reuniu os efeitos de uma indústria moderna. Olhando agora para o filme em retrospectiva, não realçaria os efeitos de *tempo* que ele construiu (tanto *Berlin* como *Potemkin* vieram antes), nem mesmo os efeitos rítmicos (embora acredite que, neste sentido, ultrapassaram o exemplo técnico de *Potemkin*). O



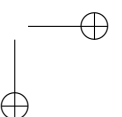
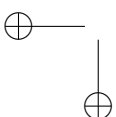


que parecia possível desenvolver no filme era a integração das imagens com o movimento. O navio no mar, os homens a lançar e a puxar as redes, não eram apenas vistos como funcionários a fazer alguma coisa. Eles eram vistos como funcionários de cinquenta maneiras diferentes, e cada uma tendia a adicionar alguma coisa à iluminação, bem como à descrição deles. Por outras palavras, as filmagens eram agrupadas, não apenas ao serviço da descrição e do *tempo*, mas para constituir comentário. Sentíamos-nos impressionados pelo trabalho árduo, contínuo e íntegro e esse sentimento moldou as imagens, determinou o fundo e forneceu os pormenores extra que davam cor ao conjunto. Não encorajo o exemplo de *Drifters*, mas em teoria, pelo menos, o exemplo está presente neste filme. Se o heroísmo do trabalho íntegro for perceptível nele, como espero que tenha sido, tal não terá sido conseguido pela história em si, mas pelas imagens que a acompanhavam. Realço este ponto, não em louvor do método, mas em simples análise do método.

A forma sinfónica está preocupada com a orquestração do movimento. Vê o ecrã em termos de fluxo e não permite que o fluxo se quebre. Se estiverem incluídos na acção, os episódios e eventos são integrados no fluxo. A forma sinfónica também tende a organizar o fluxo em termos de movimentos diferentes, por exemplo: movimento para o amanhecer, movimento para quando os homens vão para o trabalho, movimento para as fábricas em plena produção, etc., etc. Esta é uma primeira distinção.

Vejamos a forma sinfónica como algo equivalente à forma poética de, digamos, Carl Sandburg em *Skyscraper*, *Chicago*, *The Windy City* e *Slabs of the Sunburnt West*. O objecto é apresentado como uma integração de muitas actividades. Vive das muitas associações humanas e das tonalidades das várias sequências de acções que o rodeiam. Sandburg afirma-o com variações de *tempo* na sua descrição, variações do tom em que cada faceta descritiva é apresentada. Não pedimos a esta poesia histórias pessoais, pois a imagem é completa e satisfatória. Não precisamos de as pedir ao documentário. Esta é uma segunda distinção em relação à forma sinfónica.

Feitas estas distinções, é possível a forma sinfónica variar consideravelmente. Basil Wright, por exemplo, está quase só interessado no movimento,

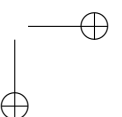
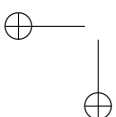




e construirá movimento numa fúria de formas gráficas e gradações de formas gráficas; e para aqueles cujo olhar está suficientemente treinado e afinado, transmitirá emoção em milhares de variações sobre um tema tão simples como o transporte de bananas (*Cargo from Jamaica*). Já houve quem tentasse relacionar este movimento com a pirotecnia da forma pura, mas tal nunca existiu. (1) A qualidade do sentido que Wright tem do movimento e dos seus padrões é distintamente sua e reconhecidamente delicada. Tal como sucede com os bons pintores, há carácter na sua linha e atitude na sua composição. (2) Há um reflexo colorido no seu trabalho que – por vezes após uma aparente monotonia – torna a sua descrição singularmente memorável. (3) Os seus padrões tecem invariavelmente – sem parecer que o fazem – uma atitude positiva para com o material, o que é possível relacionar com (2). Os padrões de *Cargo from Jamaica* eram mais um comentário contundente sobre o trabalho por dois dinheiros o cacho (ou seja lá o que for) do que uma crítica sociológica. Os seus movimentos – (a) facilmente para baixo; (b) horizontal; (c) arduamente 45° para cima; (d) para baixo de novo – escondem, ou talvez construam um comentário. Flaherty uma vez defendeu que o contorno Leste-Oeste do Canadá era em si mesmo um drama. Era precisamente uma sequência para baixo, horizontal, 45° para cima e para baixo de novo.

Recorro a Basil Wright como exemplo de “movimento em si mesmo” – embora o movimento nunca seja em si mesmo –, acima de tudo para distinguir outros que adicionam quer elementos de tensão quer elementos poéticos ou atmosféricos. No passado, considerei-me como expoente da categoria de tensão, com uma certa pretensão para com os outros. Eis um exemplo simples de tensão em *Granton Trawler*.³ O arrastão está a operar o seu aparelho no meio de uma tempestade. Os elementos de tensão são construídos com ênfase no arrasto da água, no grande balanço do navio, nos instantâneos febris das aves, nos instantâneos febris dos rostos entre as ondas, nas guinadas e salpicos. A rede de arrasto é puxada para bordo com o esforço dos homens, dos mecanismos e da água. A rede é aberta através de uma libertação que inclui, de igual modo, homens, pássaros e peixes. Não há pausa no fluxo do movimento, mas o que ficou registado é algo que se parece com um esforço entre duas forças contrárias. Numa descrição mais ambiciosa e profunda, a tensão poderia incluir elementos mais íntima e profundamente descritivos do peso

³N.R.: *Granton Trawler*, de John Grierson, 1934.





rangedor do aparelho de pesca, do esforço do navio, da operação das redes debaixo de água e ao longo do convés, das ruidosas miríades de pássaros a pairar no vendaval. A bela fúria do barco e o mau tempo poderiam ter sido utilizados para tocar os órgãos vitais dos homens e do barco. No arrasto, o simples facto de uma onda passar por cima dos homens, cair e deixá-los como se nada tivesse acontecido, teria levado a sequência a um pico apropriado. A libertação poderia ter associada a si imagens de, digamos, pássaros revolteando no alto, levantando voo desde o barco, e da reacção contemplativa, isto é, mais íntima, dos rostos dos homens. O drama teria ido mais longe através de uma maior contemplação das energias e das reacções envolvidas.

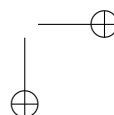
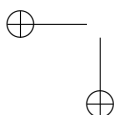
Leve-se esta análise para uma apreciação da primeira parte de *Deserter*,⁴ que cresce a partir de uma sequência de uma calma de morte para a tensão e fúria – e as consequências – da greve, ou da própria sequência da greve, que cresce desde uma sequência de uma calma de morte para a tensão e fúria – e consequências – do ataque policial, e ficar-se-á com a ideia de como a forma sinfónica, ainda fiel aos seus modos peculiares, entra em contacto com uma questão dramática.

A abordagem poética é melhor representada por *Romance Sentimentale*⁵ e pela sequência final de *Ekstase*.⁶ Aqui existe descrição sem tensão, mas a descrição em movimento é iluminada por imagens concomitantes. Em *Ekstase*, a noção de vida renovada é transmitida por uma sequência rítmica do trabalho, mas também existem imagens essenciais de uma mulher e de uma criança, de um jovem em pé sobre a cena, imagens do céu e água. A descrição dos vários tons de *Romance Sentimentale* é inteiramente transmitida por imagens: numa sequência de interior doméstico, numa outra sequência de manhã nebulosa, águas calmas e ténue luz do sol. A criação de tons, essencial à forma sinfónica, pode ser conseguida unicamente em termos de *tempo*, mas é mais bem feita se for colorida por imagens poéticas. Numa descrição de uma noite no mar, há elementos suficientes a bordo de um navio para construir um ritmo calmo e eficaz, mas um efeito mais profundo pode vir por referência ao que está a acontecer debaixo de água ou ao estranho espectáculo dos pássaros que, por vezes em bandos fantasmagóricos, se movem em silêncio para dentro e para fora dos círculos das luzes do barco.

⁴N.R.: *Deserter*, de Vsevolod Pudovkin, 1933.

⁵ N.R.: *Romance Sentimentale*, de Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein, 1930.

⁶N.R.: *Ekstase*, de Gustav Machatý, 1933.

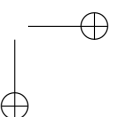
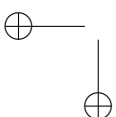




Uma sequência num filme de Rotha indica a distinção entre três diferentes tratamentos. Rotha descreve o carregamento de uma fornalha de aço e constrói um ritmo soberbo nos movimentos dos homens com uma pá a encher o forno. Ao criar por detrás deles uma sensação de fogo, ao jogar com a contracção momentânea do fogo originado por estes movimentos com a pá, obteria os elementos de tensão. Poderia ter continuado a partir daqui para uma imagem quase aterradora do que o trabalho com o aço implica. Por outro lado, ao sobrepor o ritmo, digamos, com essas figuras simbólicas em pose ou em contemplação, como Eisenstein fez com o material do seu *Thunder over Mexico*, Rotha teria acrescentado os elementos da imagem poética. A distinção é entre (a) um método musical ou não literário; (b) um método dramático com forças em confronto; e (c) um método poético, contemplativo e completamente literário. Estes três métodos podem aparecer num único filme, mas as suas proporções dependem naturalmente do carácter do realizador – e das suas esperanças privadas de salvação.

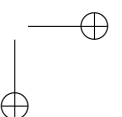
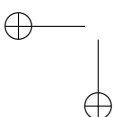
Não pretendo sugerir que uma forma seja superior à outra. Há prazeres peculiares no exercício do movimento que num certo sentido são mais sólidos – mais clássicos – do que os prazeres da descrição poética, por mais atraente ou abençoada que essa tradição possa ser. A introdução de tensão dá ênfase a um filme, mas demasiado facilmente lhe dá apelo popular, devido ao empenhamento primitivo em relação a questões físicas, a lutas e a combates. As pessoas gostam de luta, mesmo quando é apenas sinfónica, mas não é claro que uma guerra com os elementos seja um tema mais corajoso do que o desabrochar de uma flor ou do que a abertura de um cabo. Isto leva-nos de volta aos instintos caçadores e aos instintos de luta, mas não são estes necessariamente os campos mais civilizados de apreciação.

Regra geral, acredita-se que a grandeza moral na arte só é alcançável, seja à moda dos gregos ou de Shakespeare, após uma disposição geral dos protagonistas e que não há homem invencível que não seja sangrento. Trata-se de uma vulgaridade filosófica. Nos últimos anos, esta vulgaridade ganhou a bênção de Kant na distinção que ele fazia entre a estética da forma e a estética da concretização, e a beleza foi considerada um pouco inferior ao sublime. A confusão kantiana vem do facto de o filósofo ter tido um sentido moral activo, mas não ter tido activo nenhum sentido moral estético. Caso contrário, não teria estabelecido a distinção. No que diz respeito ao gosto comum, terá que se ver que não misturamos a realização de desejos primitivos, e as honrarias





vãs associadas a essa realização, com as honrarias que se associam ao homem enquanto ser imaginativo. A aplicação dramática da forma sinfónica não é, *ipso facto*, o mais profundo nem o mais importante. A consideração de formas nem dramáticas nem sinfónicas, mas dialécticas, revelará mais claramente isto mesmo.





A poética de *Moana*, de Flaherty *

John Grierson

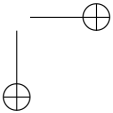
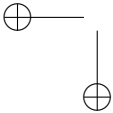
A Beleza dourada dos seres primitivos de uma Ilha dos Mares do Sul que é um paraíso terrestre, foi captada e aprisionada em *Moana*, de Robert J. Flaherty, que está a ser exibido no Rialto esta semana. O filme é, inquestionavelmente, um grande filme, um registo poético da vida tribal da Polinésia, a sua descontração e beleza e a sua salvação através de um rito doloroso. *Moana* merece classificar-se entre aquelas poucas obras de ecrã que têm o direito de durar, de viver. Apenas podia ter sido produzida por um homem com consciência artística e um sentimento poético intenso que, neste caso, encontrou uma saída pela adoração da natureza.

Evidentemente, sendo *Moana* uma descrição visual dos acontecimentos na vida quotidiana de um jovem polinésio e da sua família, possui valor enquanto documentário. Mas isso, acredito, é secundário em relação ao seu valor enquanto uma doce respiração de uma ilha iluminada pelo sol, banhada por um maravilhoso mar tão quente como o suave ar. *Moana* é, antes de mais, belo como a natureza é bela. É belo porque os movimentos do jovem Moana e dos outros polinésios são belos, e porque as árvores e a rebentação das ondas, as nuvens suavemente encapeladas e os distantes horizontes são belos.

E, por conseguinte, penso que *Moana* alcança grandeza primeiramente através do seu sentimento poético, pelos elementos naturais. Ele deve ser colocado na prateleira idílica que inclui aqueles poemas que cantam o encanto do mar, da terra e do ar - e do homem quando ele é parte de um meio envolvente belo, uma invenção da natureza, um primitivo inocente em vez de um apelidado ser inteligente confinado a pequenos espaços, enredado nas chamadas civilizações inteligentes.

Certamente, o escritor [Grierson] não era o único membro da multidão que encheu completamente o Rialto ontem à tarde e que, à medida que *Moana*

* John Grierson, "Flaherty's poetic *Moana*" in *The New York Sun*, 8 de Fevereiro de 1926 (texto escrito com o pseudónimo: "The Moviegoer"). Republicado in Lewis Jacobs (ed.) *The Documentary Tradition*, 2nd Edition, New York, London, W.W.Norton & Company, 1979, pp. 25-26; (1st ed. 1971). Revisão da tradução para português: Manuela Penafria.





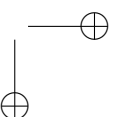
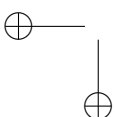
irradiava uma suave e doce harmonia, ficou impaciente com a sujidade da civilização moderna e desejou ardentemente por uma ilha dos mares do sul, nos litorais frondosos, para passar a vida naquilo que as pessoas "civilizadas" considerariam aspirações infantis.

Moana, que foi filmado durante um período de cerca de vinte meses, revela uma mestria muito maior de técnica cinematográfica do que o filme anterior do Sr. Flaherty, *Nanook of the North*. Em primeiro lugar, este filme segue um esquema natural melhor - as actividades quotidianas de Moana que culminam no episódio da tatuagem e, em segundo lugar, os ângulos da câmara, a composição e a concepção de quase todas as cenas, são magníficos. A nova película pancromática utilizada dá valores tonais, luzes e sombras que não foram ainda igualados.

O filme descreve visualmente a captura de um javali selvagem pelo jovem Moana e sua família, a captura de uma tartaruga gigante, passeios de *surf*, a preparação de uma refeição nativa (tornada fascinante pela inteligente técnica cinematográfica) e, por fim, os ventos no já mencionado episódio da tatuagem. Aqui, à medida que a dança tribal se desenrola, um fantástico desenho é picado, com uma agulha, na epiderme brilhante de Moana. É um período de dor intensa para ele, mas conforme o suor cai pela sua face, ele suporta-a corajosamente pois, como dizem as legendas, "a sabedoria mais profunda da sua raça decretou que a virilidade deve ser obtida através da dor".

Possivelmente, eu deveria tonar-me pedante acerca deste simbolismo para se chegar à virilidade. Deveria eu, talvez, desenhar diagramas fazendo um esforço para provar que se trata apenas de mais uma manifestação tribal do chegar à idade adulta? Não é necessário, pois o episódio é, em si, algo de dramático, de verdadeiro. E se considerarmos a tatuagem como um procedimento cruel a que os polinésios sujeitam os seus jovens - antes deles encontrarem o seu lugar junto dos homens - então reflectamos que talvez esteja aqui resumida a coragem que é saudável para a raça.

O filme induz, continuamente, uma atitude filosófica por parte do espectador. É real, eis o porquê. As pessoas, estes descontraídos e naturais primitivos quase infantis divertem-se ou sofrem, conforme o caso, perante a câmara. Moana, de que começamos a gostar durante a primeira bobina é, realmente, torturado e isso afecta-nos de um modo que nenhuma representação o faria. A vida de Moana é dramática na sua simplicidade primitiva, o seu prazer inocente e a sua dor igualmente inocente.



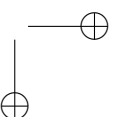
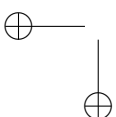


Ausente no filme é a transcrição pictórica da vida sexual destas pessoas. Ela mal é mencionada. A sua ausência prejudica a sua completude.

As mais belas cenas que o Sr. Flaherty evoca são: (1) a subida do irmão mais novo de Moana a uma grande árvore dobrada tendo como fundo o céu limpo; (2) a vista que mostra os nativos a regressar após a caça ao javali; (3) Moana a dançar a Siva; (4) as cenas de *surf* e subaquáticas; e (5) a dança tribal.

Eu não devo, talvez, dizer que um grupo de cenas é mais belo que outro, pois todos são belos - e verdadeiros.

Moana é encantador, para além de qualquer comparação.



Principios básicos del documental *

John Grierson

Documental es una expresión tosca, pero dejémosla así. Para los franceses, que lo utilizaron por primera vez, tan sólo significaba *travelogue* [película de viajes]. Les proporcionaba una sólida excusa altisonante para los vibrantes (y por lo demás prolijos) exotismos del Vieux Colombier. Mientras tanto, el documental ha seguido su propio camino. Desde los vibrantes exotismos ha progresado para incluir películas dramáticas como *Moana*, *Earth* y *Turksib*. Y con el tiempo incluirá otros tipos tan diferentes de *Moana* (tanto en forma como en intención) como lo era *Moana* de *Voyage au Congo*.

Hasta ahora hemos considerado todas las películas realizadas a partir de material natural como encuadradas dentro de esta categoría. El uso de material natural se ha considerado la distinción fundamental. Cuando la cámara filmaba *in situ* (tanto si se trataba de piezas para noticiarios o de piezas para magazines televisivos o de “intereses” discursivos o de “intereses” dramatizados o de verdaderas películas educativas o películas científicas o *Changs* o *Rangos*), en ese sentido se trataba de documentales. Esta variedad de géneros resulta, como es de suponer, mas bien poco manejable en lo relativo a la crítica y tendremos que hacer algo al respecto. Todos ellos representan diferentes cualidades de observación, diferentes intenciones en la observación y, naturalmente, capacidades y ambiciones muy diferentes a la hora de organizar el material. Yo propongo, por lo tanto, después de un breve comentario sobre las categorías inferiores, utilizar la expresión documental exclusivamente para las superiores.

Los noticiarios filmados en tiempo de paz tan sólo son una réplica pronta y concreta a alguna ceremonia absolutamente carente de importancia. Su habilidad radica en la rapidez con la que se transfieren, a los dos días de emitirse,

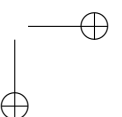
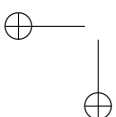
* John Grierson, “First principles of documentary” in Forsyth Hardy (ed.) *Grierson on documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, pp.145-156. Texto originalmente publicado en tres partes en la Revista *Cinema Quarterly*, números: Winter 1932; Spring 1933 y Spring 1934. Revisión de la traducción al castellano: Aida Vallejo. Traducción autorizada por John Grierson Archive, University of Stirling.



los balbuceos de algún político (con una mirada cargada de gravedad a la cámara) a cincuenta millones de oídos relativamente poco interesados en ellos. Las piezas filmadas para magazines (de emisión semanal) han adoptado el estilo de observación original de la revista “*Tit-Bits*”. Su habilidad es puramente periodística. Describen las noticias de una manera novedosa. Con su ojo para generar beneficios (que es casi su único ojo) dirigidas, al igual que los noticiarios, a unas audiencias amplias y deseosas de noticias recientes, evitan por una parte considerar debidamente el material sólido, rehuyendo, por otra, la consideración sólida de cualquier material. En muchos casos se consiguen piezas brillantes dentro de estos límites. Pero diez de ellas seguidas aburrirían mortalmente a cualquiera de nosotros. Su interés por alcanzar el toque frívolo o popular llega a tales extremos que disloca ciertos aspectos. Posiblemente el buen gusto; posiblemente el sentido común. Usted mismo puede decidirlo en esos pequeños teatros en los que se le invita a una gira por el mundo en cincuenta minutos. Sólo hace falta ese tiempo, en estos tiempos de grandes inventos, para verlo prácticamente todo.

Los “intereses” propiamente dichos mejoran poderosamente cada semana, si bien sólo Dios sabe cómo. El mercado (especialmente el mercado británico) está predispuesto en su contra. Con programas de función doble como práctica habitual, ni existe ni el espacio para el corto y el Disney y el magacín ni tampoco queda dinero para pagar el corto. Pero sin que se sepa muy bien cómo, algunos de los empresarios incluyen el corto en la función. Esta considerable exhibición de clarividencia cinematográfica tiende, por lo tanto, a ser el regalo que acompaña a la compra de un detergente; y al igual que todos los detalles de la mentalidad mercantil, no es probable que cueste mucho. De aquí mi sorpresa en lo relativo a la mejora de la calidad. Consideremos, sin embargo, la belleza tan frecuente y la gran habilidad de exposición de algunos cortos Ufa como *Turbulent Timber*, de los cortos deportivos de la Metro-Goldwyn-Mayer, de los cortos *Secrets from Nature* de Bruce Woolfe y las charlas de viajes de Fitzpatrick. Todos ellos juntos han llevado la instrucción popular a un nivel ni siquiera soñado, e incluso imposible en los tiempos de las linternas mágicas. Al menos en esto hemos progresado.

A estas películas, naturalmente, no les gustaría que las denominaran películas instructivas si bien, a pesar de todos sus disfraces, esto es exactamente lo que son. No dramatizan, ni siquiera dramatizan un episodio: describen, e incluso exponen, pero sin ningún sentido estético, tan sólo en contadas oca-

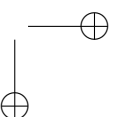
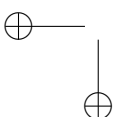




siones revelan. Aquí radica su límite formal y no es probable que aporten ninguna contribución considerable al arte más completo del documental. ¿Cómo podrían hacerlo? Sus silencios están hechos a medida para los comentarios y las tomas se organizan arbitrariamente con el fin de resaltar los chistes o las conclusiones. No se trata de una queja, ya que las películas instructivas cada vez deben tener un valor más destacado de cara al entretenimiento, la educación y la propaganda. Se trata de establecer los límites formales del género.

Este es ciertamente un límite muy importante que establecer, ya que más allá de los reporteros y los productores de magazines y los conferenciantes (ya sean cómicos, interesantes, excitantes o sólo retóricos) uno comienza a adentrarse en el mundo del documental en sí, en el único mundo en el que el documental puede esperar alcanzar las virtudes habituales de un arte. Aquí pasamos de las descripciones desnudas (o cargadas de fantasía) de material natural a los arreglos, re-arreglos y otras formas creativas del mismo.

Principios básicos. (1) Creemos que la capacidad del cine para llegar a los sitios, observar y seleccionar retazos de la vida misma puede explotarse de una manera artística nueva y vital. Las películas de los estudios ignoran en gran medida esta posibilidad de abrir la pantalla al mundo real. Fotografían historias actuadas con telones de fondo artificiales. El documental fotografiaría la escena viviente y la historia viviente. (2) Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) constituyen mejores guías para una interpretación en la pantalla del mundo moderno. Proporcionan al cine un fondo de material mayor. Le otorgan poder sobre un millón y una imágenes. Le otorgan el poder de la interpretación de acontecimientos del mundo real más complejos y sorprendentes de lo que podrían imaginar las mentes creativas de los estudios y recrear los mecánicos de los estudios. (3) Creemos que los materiales y las historias tomadas de la realidad en bruto pueden ser mejores (más reales en el sentido filosófico) que el artículo actuado. Los gestos espontáneos tienen un valor especial en la pantalla. El cine tiene una capacidad sensacional para potenciar el movimiento que la tradición ha conformado o que el tiempo ha desgastado y privado de fuerza. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento; proporciona un patrón máximo espacial y temporal. Añadámosle a esto que el documental puede alcanzar una intimidad de conocimiento y efecto imposible para los mecánicos cuadrículados de los estudios o las interpretaciones cargadas de ornamentos de cosecha propia del actor metropolitano.



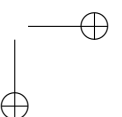
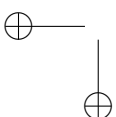


Con este manifiesto de principios menor no pretendo sugerir que los estudios no sean capaces, a su manera, de producir piezas de arte que sorprendan al mundo. No hay nada (excepto las intenciones mercantilistas de quienes los dirigen) que impida a los estudios alcanzar niveles realmente elevados al estilo del teatro o de los cuentos de hadas. Mi reclamación independiente para el documental consiste simplemente en que en su uso del material viviente *también* hay una oportunidad para realizar una obra creativa. También quiero decir que la elección del medio documental es una distinción tan marcadamente diferenciada como lo es la elección de la poesía en lugar de la ficción. Trabajar con material diferente consiste, o debería consistir, en trabajar con él para obtener unos aspectos estéticos diferentes de los de los estudios. Llevo esta distinción hasta el punto de afirmar que los directores jóvenes no pueden, por naturaleza, dedicarse al documental y al cine de los estudios.

En una referencia anterior a Flaherty, he indicado como un gran cineasta se alejó de los estudios; como se ocupó de la historia esencial de los esquimales, más tarde de la de los samoanos y finalmente de la de los habitantes de las islas de Arán: y en qué punto el director de documentales que había en él se desmarcó de las intenciones tipo estudio de Hollywood. El aspecto fundamental de la historia era el siguiente: Hollywood quería imponer una forma dramática prefabricada al material bruto. Quería que Flaherty, cometiendo una clamorosa injusticia con respecto al drama viviente desarrollado *in situ*, convirtiera la vida de sus samoanos en un drama con la marca de la casa repleto de tiburones y jóvenes bellezas nadadoras. Fracasó en el caso de *Moanna*; tuvo éxito (gracias a Van Dyke) en el caso de *White Shadows of the South Seas* y (gracias a Murnau) en el caso de *Tabu*. En los últimos ejemplos dicho éxito se obtuvo a costa de Flaherty, quien puso fin a su asociación con ambos.

Con Flaherty se convirtió en un principio absoluto el concepto de que el relato debía surgir de su ambiente natural y que debería consistir (así lo consideraba él) en la historia esencial del lugar. Su línea dramática es, por lo tanto, un drama de los días y las noches, del transcurrir de las estaciones a lo largo del año, de los afanes básicos que proporcionan el sustento a sus habitantes o posibilitan su vida en comunidad o confieren su dignidad a la tribu.

Esta interpretación del asunto refleja, naturalmente, la filosofía particular de Flaherty. Un exitoso representante del género documental no está obligado en modo alguno a llegar hasta los confines del mundo en busca de la simpli-



cidad primigenia y de la arcaica dignidad del hombre enmarcado frente a un horizonte natural. De hecho, si se me permite por un momento representar a la oposición, espero que el neo-rousseauismo implícito en la obra de Flaherty muera al mismo tiempo que este ser excepcional. Dejando aparte la teoría de lo natural, su obra representa un escapismo, una visión lánguida y distante, que en otras manos menos hábiles tendería al sentimentalismo. Incluso si se filmara con el vigor de la poesía de Lawrence, nunca conseguiría desarrollar una forma adecuada para los aspectos materiales más inmediatos del mundo moderno. Porque que no sólo es el loco quien fija sus ojos en los confines del mundo. En ocasiones es el poeta: a veces incluso el gran poeta, tal como le informará brillantemente Cabell en su *Beyond Life*. Es éste, no obstante, el mismo poeta que, en todas las teorías clásicas de la sociedad desde Platón hasta Trostky, debe ser eliminado físicamente de la República. Al Amar todas las Épocas excepto la suya, y todas las Vidas excepto la suya, evita ocuparse de la labor creativa en lo relativo a la sociedad. No utiliza sus competencias para la tarea de ordenar el caos más presente.

Dejando aparte la cuestión de la teoría y la práctica, Flaherty ilustra mejor que nadie los principios básicos del documental. (1) El documental debe dominar su material *in situ*, prestando la debida atención a la intimidad a la hora de ordenarlo. Flaherty se sumerge en él durante todo un año o incluso dos, viviendo con su gente hasta que la narración de la historia “surge por sí misma del autor”. (2) Debe respetar igual que él su distinción entre descripción y drama. Creo que descubriremos que hay otras formas de drama o, con mayor precisión, otras formas de película, aparte de la que él elige; pero es importante marcar la distinción fundamental entre un método que sólo describe los valores superficiales de un tema y el método que revela de manera más explosiva la realidad del mismo. Se fotografía la vida natural pero, mediante la yuxtaposición del detalle efectuada por el cineasta, también se crea una interpretación de ésta.

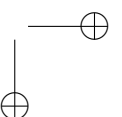
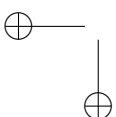
Una vez establecida esta intención creativa final, hay varios métodos posibles. Podríamos, como Flaherty, optar por una forma narrativa pasando (a la manera antigua) del individuo hasta el ambiente, desde el ambiente (trascendido o no) a los subsecuentes valores del heroísmo. O podría no sentirse interés por el individuo. Podría pensarse que la vida individual ha dejado de ser capaz de diseccionar la realidad. Podría pensarse que los dolores de cabeza individuales no tienen ninguna consecuencia en un mundo dominado



por fuerzas complejas e impersonales, llegándose a la conclusión de que el individuo como figura dramática autosuficiente ha quedado anticuado. Cuando Flaherty nos dice que la lucha por la comida en un entorno salvaje es algo cargado de nobleza, podríamos aducir, no sin cierta base, que nos preocupa más el problema de las personas que luchan por la comida en medio de la abundancia. Cuando reclama nuestra atención ante la solemnidad del arpón en manos de Nanook o la bravura con que se abate rígidamente sobre la morsa, podríamos aducir, no sin cierta lógica, que ningún arpón, independientemente de la valentía con la que lo esgrima el individuo, será capaz de vencer a la enloquecida morsa de las finanzas internacionales. De hecho, podría pensarse que en el individualismo subyace una bárbara tradición que es en gran medida responsable de nuestra anarquía actual, negando simultáneamente tanto al héroe de actos heroicos decentes (Flaherty) como al héroe de actos heroicos indecentes (el estudio). En este caso, se pensará que se prefiere el drama en términos de alguna disección de la realidad que revelará la naturaleza esencialmente cooperativa o grupal de la sociedad, dejando que el individuo obtenga los laureles en los avatares de las fuerzas sociales creativas. En otras palabras, es probable que se abandone la forma basada en la historia y se busque, como el exponente moderno de la poesía y de la pintura y de la prosa, un material y un método más satisfactorios para la mentalidad y el espíritu de la época.

Berlin, o la Sinfonía de una Ciudad, inició la tendencia más actual de encontrar el material para el documental justo en la puerta de casa: en acontecimientos que carecen de la recomendación que implica la novedad de lo desconocido, el romance del buen salvaje en un paisaje lleno de exotismo. Supuso, simplemente, el retorno del romance a la realidad.

Varias fuentes indican que *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad* fue realizado por Ruttmann, o iniciado por Ruttmann y finalizado por Freund; ciertamente fue iniciado por Ruttmann. En unas imágenes filmadas con un ritmo fluido y preciso, un tren se desplaza por los somnolientos suburbios hacia el corazón de Berlín. Un flujo de ruedas, vías, detalles de motores, cables telegráficos, paisajes y otras imágenes similares en procesión, con otras imágenes similares cargadas de abstracción entrando y saliendo del movimiento general. Se conformaba una secuencia de estos movimientos que, en su efecto conjunto, creaban contundentemente la historia de un día de Berlín. El día comenzaba con una procesión de trabajadores, el inicio de la actividad en las fábricas, la masiva afluencia a las calles: la mañana de la ciudad se convertía



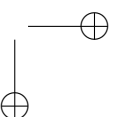
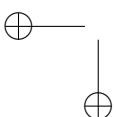


en una confusa mezcolanza de peatones y tranvías. Se producía una pausa para la comida: una pausa que mostraba los contrastes entre ricos y pobres. La ciudad se ponía de nuevo en marcha y un aguacero vespertino se convertía en un acontecimiento notable. La ciudad interrumpía el trabajo, finalizando el día con otra agitada procesión de bares y cabarets y piernas de bailarinas y letreros iluminados.

En la medida en que la obra se centraba fundamentalmente en los movimientos y en la conversión de las imágenes individuales en movimientos, estaba justificada la denominación de “sinfonía” por parte de Ruttmann. Suponía una ruptura con respecto a la historia tomada de la literatura y a la representación tomada del escenario. En *Berlín*, el cine fluía oscilante en función de sus propios poderes más naturales: creando efecto dramático a partir de la rítmica acumulación de sus observaciones individuales. *Rien que les Heures* de Cavalcanti y *Ballet Mécanique* de Léger se realizaron antes que *Berlín*, representando cada una de ellas un intento similar de combinar imágenes en una secuencia de movimientos emocionalmente satisfactoria. Eran demasiado rudimentarias y no habían conseguido dominar al arte de efectuar los cortes adecuados para crear la sensación de “procesión” necesaria para el género. La sinfonía de la ciudad de Berlín era más grandiosa tanto en sus movimientos como en su visión.

Hubo una crítica a *Berlín* que, como resultado del reconocimiento de una gran obra y de una forma novedosa y llamativa, los críticos no llegaron a hacer; y el tiempo no ha justificado esta omisión. Con todo su bullicio de obreros y fábricas y la frenética actividad de una gran ciudad, *Berlín* no creaba nada. O si creaba algo, se trataba de ese aguacero vespertino. El despertar de los habitantes de la ciudad era espléndido, se sometían espléndidamente a cinco millones de pruebas diarias y se retiraban a dormir. Todo ello sin que se produjera ningún otro acontecimiento humano o divino aparte del aguacero torrencial que anegaba personas y objetos.

Destaco la importancia de esta crítica porque *Berlín* sigue inspirando las mentes de los jóvenes y la forma sinfónica sigue siendo el aspecto que consideran más convincente. De cincuenta escenarios presentados por los principiantes, cuarenta y cinco son sinfonías de Edimburgo, de Ecclefechan, de París o de Praga. Amanece, la gente va al trabajo, las fábricas se ponen en marcha, los tranvías recorren la ciudad, llega la hora del almuerzo y de nuevo las calles; deportes si es sábado por la tarde, invariablemente la noche y el salón





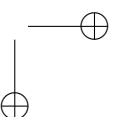
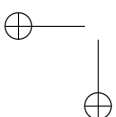
de baile local. Y de esta manera, sin que haya ocurrido nada y sin que se haya dicho nada sobre algo, a la cama; a pesar de que Edimburgo es la capital de un país y Ecclefechan es el lugar de nacimiento de Carlyle, en cierta manera uno de los exponentes más importantes de esta idea de documental.

Los pequeños quehaceres diarios, independientemente del acierto con que se hayan transformado en una sinfonía, no bastan. Es necesario ir más allá de la actividad o del proceso en aras de alcanzar la creación en sí, antes de llegar a las metas más elevadas del arte. En esta distinción, la creación no indica la realización de actividades, sino la consecución de virtudes.

Y aquí radica la dificultad para los principiantes. La apreciación crítica del movimiento la pueden construir fácilmente a partir de su capacidad de observación, y la capacidad de observación la pueden construir a partir de su propio buen gusto, pero la obra real sólo comienza cuando aplican fines a su observación y a sus movimientos. El artista no necesita establecer los fines, ya que esta es la labor de los críticos, pero deben estar presentes, dotando de información a su descripción y aportando una cierta finalidad (más allá del espacio y del tiempo) al segmento de vida elegido. Para este efecto de mayor alcance debe existir el poder de la poesía o de la profecía. En el caso de que fracasara cualquiera de ellos, o ambos, en el grado más elevado, debe existir al menos el sentido sociológico implícito en la poesía y en la profecía.

Los mejores principiantes lo saben. Creen que la belleza llegará en su debido momento para instalarse en las declaraciones que sean honestas, lúcidas y profundamente sentidas y que se ajusten a los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensibles como para concebir el arte como el subproducto de un trabajo u obra llevada a cabo. El esfuerzo opuesto por capturar primero el subproducto (la búsqueda auto-consciente de la belleza, el intento de alcanzar el arte en aras del arte en sí mismo, excluyendo las tareas de trabajo y otros comienzos peatonales) siempre constituía un reflejo de una abundancia egoísta, una ociosidad egoísta y una decadencia estética.

Este sentido de responsabilidad social convierte a nuestro documental realista en un arte complicado y difícil, especialmente en una época como la nuestra. La labor del documental romántico resulta sencilla en comparación: sencilla en el sentido de que el buen salvaje ya es una figura romántica firmemente establecida y de que las estaciones del año ya se han articulado en la poesía. Sus virtudes esenciales ya se han declarado. Pudiendo declararse de nuevo con mayor facilidad y sin que nadie las niegue. Pero el documental





realista, con sus calles y ciudades y barrios de chabolas y mercados, intercambios y fábricas, se ha asignado a sí mismo la tarea de crear poesía allí donde ningún poeta se ha aventurado antes y donde no se observan fácilmente unos fines suficientes para los propósitos del arte. Eso no sólo requiere buen gusto, sino también inspiración, lo que equivale ciertamente a un esfuerzo creativo extremadamente laborioso y que requiere una visión y una empatía profundas.

Los sinfonistas han encontrado una manera de convertir estos aspectos de la realidad habitual en secuencias muy agradables. Mediante el uso del ritmo y el *tempo* y utilizando la integración a gran escala de efectos individuales, capturan la vista e impresionan la mente de la misma manera en que podría hacerlo un tatuaje o un desfile militar. Pero mediante su concentración en la masa y el movimiento, tienden a evitar la labor creativa de mayor alcance. ¿Qué puede haber más atractivo (para alguien dotado de sentido de la estética visual) que mostrar una sucesión oscilante de imágenes de ruedas y pistones en la martilleante descripción de una máquina, cuando es poco lo que tiene que decir del hombre que la maneja, y todavía menos sobre el producto que fabrica? ¿Y qué puede ser más reconfortante si, en el interior de uno mismo, se intenta evitar la cuestión de la mano de obra mal pagada y de la producción absurda? Por esta razón considero la tradición sinfónica del cine un peligro y *Berlín* como el modelo de película más peligroso a imitar.

Desgraciadamente, la tendencia general consiste en el escapismo que representa *Berlín*. Los intelectuales elogian la sinfonía por su valor estético y, siendo en su mayor parte residentes del lado favorecido del mundo, la absuelven sin más miramientos en lo relativo a otras intenciones adicionales. Otros factores se combinan para oscurecer el juicio con respecto a ella. La generación posterior a 1918, en la que se encuadra toda la inteligencia del cine, está dispuesta a ocultar una sensación de desilusión especialmente violenta, así como una natural primera reacción de impotencia, adoptando cualquier forma de escapismo inteligente que se presente. Intentar alcanzar la elegante forma que este género ciertamente representa es el más seguro de los refugios.

La objeción, sin embargo, sigue estando presente. Al fin y al cabo, tampoco supone una gran rebelión la ruptura con la tradición del “quién-consigue-a-quién” del cine comercial, para dar un paso hacia la tradición de la forma cinematográfica pura. Los dadaístas, los expresionistas, los sinfónicos, todos ellos pertenecen a la misma categoría. Presentan nuevas bellezas y nuevas formas, pero fracasan a la hora de presentar nuevas creencias.





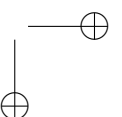
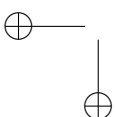
El enfoque imagenista o más definitivamente poético podría haber llevado un paso más allá la manera en que concebimos el documental, pero todavía no se ha efectuado ninguna gran película imagenista que venga a afianzar el avance. Con el término imagenismo me refiero a la narración de historias o la iluminación del tema mediante imágenes, igual que la poesía es historia o tema contados mediante imágenes: quiero expresar con él la adición de referencia poética a la "masa" y al "desfile" de la forma sinfónica.

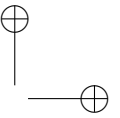
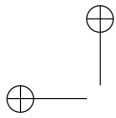
Drifters supuso una contribución individual en esa dirección, pero sólo una. Su tema pertenecía en parte al mundo de Flaherty, ya que tenía algo del buen salvaje y ciertamente una gran cantidad de elementos de la naturaleza con los que jugar. Utilizó, sin embargo, el vapor y el humo reuniendo, en cierto sentido, los efectos de una industria moderna. Analizando la película desde una perspectiva actual, no resaltaría los efectos de ritmo que creó (ya que tanto *Berlín* como *Potemkin* se realizaron antes), ni siquiera los efectos rítmicos (a pesar de que soy de la opinión de que superaron el ejemplo técnico de *Potemkin* en ese sentido). Lo que parecía posible desarrollar en la película fue la integración de las imágenes con el movimiento. El barco en el mar, los hombres lanzando las redes, tirando de ellas, no se percibían exclusivamente como ejecutores realizando una tarea. Se veían como ejecutores de cincuenta maneras diferentes y cada una de ellas tendía a añadir algo tanto a la iluminación como a la descripción de los mismos. En otras palabras, las tomas se reunieron, no sólo para la descripción y el ritmo, sino para el comentario sobre ello. El espectador se sentía impresionado por el duro trabajo reflejado, honesto y continuado, y las sensaciones conformaban las imágenes, determinaban el trasfondo y suministraban los detalles adicionales que añadían color a la totalidad. No aliento el ejemplo de *Drifters*, pero al menos en teoría el ejemplo está ahí. Si la gran valentía del trabajo honrado se manifestaba en la película, como espero que fuera el caso, no fue mediante la historia en sí, sino por las imágenes que la acompañaban. Digo esto no como elogio del método, sino en un sencillo análisis del método.

* * *

La forma sinfónica se preocupa por la orquestación del movimiento. Contempla la pantalla en términos de flujo y no permite su ruptura. Los episodios

www.labcom.ubi.pt

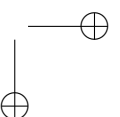
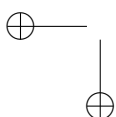




y acontecimientos, si se incluyen en la acción, se integran en el flujo. La forma sinfónica también tiende a organizar el flujo en los términos de diferentes movimientos, por ejemplo el movimiento para el amanecer, el movimiento para los hombres que van al trabajo, el movimiento para las fábricas a toda marcha, etc. Esta es una primera distinción.

Nótese que la forma sinfónica es algo equivalente a la forma poética de, por ejemplo, Carl Sandburg en *Skyscraper*, *Chicago*, *The Windy City* y *Slabs of the Sunburnt West*. El objetivo se presenta como una integración de un gran número de actividades. Adquiere vida mediante las muchas asociaciones humanas y mediante las atmósferas de las diversas secuencias de acción a su alrededor. Sandburg así lo expresa mediante variaciones del ritmo de su descripción, variaciones de espíritu con que se presenta cada faceta descriptiva. No pedimos historias personales a dicha poesía, ya que la imagen es completa y satisfactoria. Tampoco se lo pedimos al documental. Esta es una segunda distinción en lo relativo a la forma sinfónica.

Una vez establecidas estas distinciones, la forma sinfónica puede variar considerablemente. Basil Wright, por ejemplo, está interesado casi exclusivamente en el movimiento, construyéndolo con una furia de diseño y matices de diseño; y para aquellos cuyos ojos estén lo suficientemente entrenados y sean lo suficientemente perspicaces, transmitirá emoción mediante mil variaciones sobre un tema tan sencillo como el acarreo de plátanos (*Cargo from Jamaica*). Algunos han intentado relacionar este movimiento con la pirotecnia de la forma pura, pero nunca ha existido un animal de este tipo. (1) La calidad del sentido del movimiento de Wright y de sus patrones es característicamente suya y distintivamente delicada. Al igual que sucede con los buenos pintores, hay personalidad en su línea y actitud en su composición. (2) Hay un tono general en su obra que (en algunas ocasiones después de parecer monotonía) hace que su descripción sea memorable de una manera única. (3) Sus patrones trazan invariablemente, sin que parezca que lo hagan, una actitud positiva ante el material, que posiblemente podría relacionarse con (2). Los motivos de *Cargo from Jamaica* eran más bien un comentario denunciatorio de la mano de obra pagada a dos peniques por cada cien manojos de plátanos acarreados (o lo que sea) que mera crítica sociológica. Sus movimientos: (a) descendente con facilidad; (b) horizontal; (c) fuerte giro 45° hacia arriba; (d) de nuevo descendente, ocultan, o quizás construyen, un comentario. Flaherty defendió en una ocasión que la línea de costa que recorre Canadá de Este a

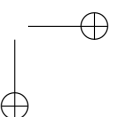
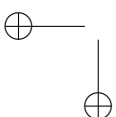




Oeste era un drama en sí mismo, ya que era precisamente una secuencia de descenso, horizontal, 45° hacia arriba y descenso de nuevo.

Utilizo a Basil Wright como ejemplo de "movimiento en sí mismo" (a pesar de que el movimiento nunca es en sí mismo) fundamentalmente para distinguir a aquellos otros que añaden elementos de tensión, elementos poéticos o elementos atmosféricos. Me he considerado a mí mismo en el pasado como un exponente de la categoría de tensión con ciertas pretensiones con respecto a las otras. En *Granton Trawler* nos encontramos con un ejemplo de tensión. El arrastrero faena en medio de una gran tormenta. Los elementos de tensión se construyen situando el énfasis en la fuerza de las aguas, el fuerte balanceo del barco, las enfebrecidas imágenes de los pájaros, la visión instantánea de rostros surgiendo entre las olas, el balanceo y las salpicaduras. Se sube la red a bordo interviniendo la fuerza de los hombres, el aparejo y las aguas. Se abre liberando por igual a hombres, aves y peces. No hay ninguna pausa en el flujo de movimiento, pero se ha registrado una lucha entre dos fuerzas opuestas. En una descripción más ambiciosa y profunda, la tensión podría haber incluido elementos más íntimamente e intensamente descriptivos del clamoroso peso del aparejo, las fuerzas operantes sobre el barco, el funcionamiento del aparejo bajo el agua y sobre el suelo, el estruendo de las miles de aves ruidosas volando en medio de la galerna. La furia que se abate sobre el barco y la violencia meteorológica podrían haberse utilizado para llegar hasta el corazón mismo de los hombres y del barco. Durante las maniobras, el simple hecho de una ola rompiendo sobre los hombres, desvaneciéndose y dejándolos ahí mismo como si nada hubiera pasado, hubiera llevado la secuencia a un clímax apropiado. La apertura de la red podría haberse asociado a imágenes de, por ejemplo, aves surcando las alturas, alzando el vuelo desde el barco y de la reacción contemplativa, es decir, más íntima, en los rostros de los hombres. El drama hubiera adquirido un carácter más profundo mediante una mayor profundización en las energías y reacciones presentes.

Apliquemos este análisis a la primera parte de *Deserter*, que se desarrolla a partir de una secuencia de calma extrema hasta la tensión y la furia (y las repercusiones) de la huelga, o a la secuencia de la huelga en sí, que se desarrolla a partir de una calma extrema hasta la tensión y la furia (y las repercusiones) de la carga policial. Así podremos hacernos una idea de la manera en que la forma sinfónica, sin dejar de ser fiel a sus propios métodos peculiares, se ocupa de la cuestión dramática.

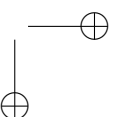
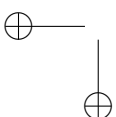




El enfoque poético está mejor representado por *Romance Sentimentale* y la última secuencia de *Ekstase*. Aquí nos encontramos con una descripción sin tensión, pero la descripción en movimiento se ve iluminada por las imágenes que la acompañan. En *Ekstase* la noción de vida renovada se transmite mediante una secuencia de trabajo rítmica, pero también hay imágenes esenciales de una mujer y un niño, de un joven situado a gran altura sobre la escena, del cielo y del agua. La descripción de las diversas atmósferas de *Romance Sentimentale* se transmite en su totalidad mediante imágenes: en una secuencia de un interior doméstico, en otra de una mañana brumosa, aguas plácidas y luz atenuada. La creación de la atmósfera, un aspecto esencial de la forma sinfónica, podría llevarse a cabo exclusivamente en términos de ritmo, pero su factura es mejor si hay imágenes poéticas que le aporten color. En una descripción de la noche en el mar, hay elementos suficientes a bordo de un barco para construir un ritmo pausado y efectivo, pero podría conseguirse un efecto más profundo mediante la referencia a lo que está sucediendo bajo el agua o al extraño espectáculo de los pájaros que, en ocasiones formando bandadas fantasmagóricas, entran y salen silenciosamente del haz de los faros del barco.

Una secuencia de una película de Rotha indica la distinción entre los tres tratamientos diferentes. Describe el proceso de carga de un horno de acero, imponiendo un ritmo extraordinario a los movimientos de las palas de los hombres. Creando la sensación del fuego detrás de ellos, jugando con la contracción momentánea de éste después de cada paletada, podría haber incluido los elementos de tensión. A partir de aquí podría haber pasado a una imagen casi aterradora de lo que implica el trabajo en las acérías. Por otra parte, revistiendo el ritmo con, por ejemplo, figuras simbólicas posturales o contemplativas (tal como las que introdujo Eisenstein en su material *Thunder over México*) hubiera añadido los elementos de la imagen poética. La distinción se produce entre (a) un método musical o no literario; (b) un método dramático con fuerzas contrapuestas; y (c) un método poético, contemplativo y, en conjunto, un método literario. Estos tres métodos podrían aparecer en una misma película, pero la proporción depende naturalmente de la personalidad del director (y de sus esperanzas privadas de salvación).

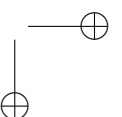
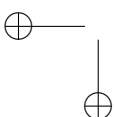
No estoy sugiriendo que una forma sea más elevada que la otra. Existen placeres específicos del ejercicio del movimiento que en cierto sentido son más duros (más clásicos) que los placeres de la descripción poética. Independientemente de lo atractivos y de lo aceptados por la tradición que éstos





pudieran ser. La introducción de la tensión aporta fuerza a una película, pero es demasiada la facilidad con la que aporta atractivo de cara al público general, debido a su relación primitiva con cuestiones físicas y luchas y conflictos. Al público le gusta la lucha, aunque sólo se trate de una lucha sinfónica, pero no está claro que una lucha contra los elementos sea un tema más osado que la apertura de una flor o que, incluso, el despliegue de un cable. Nos remite a instintos de caza y a instintos de combate, pero no representan necesariamente los campos de apreciación más civilizados.

Normalmente se cree que la grandeza moral en el arte tan sólo puede conseguirse, a la manera griega o shakespeariana, después de una presentación general de los personajes y de que ninguna cabeza se doblegue salvo de manera sangrienta. Esta noción constituye una vulgaridad filosófica. Más recientemente ha recibido la bendición adicional de Kant en su distinción entre la estética del motivo y la estética del logro, y la belleza se ha considerado algo inferior a lo sublime. La confusión kantiana se deriva del hecho de que él personalmente tenía un sentido moral activo, pero no un sentido estético activo. En caso contrario no hubiera trazado la distinción. En lo que al sentido del gusto respecta, hay que asegurarse de que no mezclemos el cumplimiento de los deseos primitivos y las dignidades vanas asociadas a dicho cumplimiento con las dignidades asociadas al hombre como ser dotado de imaginación. Esta aplicación dramática de la forma sinfónica no es, *ipso facto*, la más profunda o la más importante. La consideración de formas ni dramáticas ni sinfónicas, sino dialécticas, lo revelarán de manera más evidente.



La Poética de *Moana*, de Flaherty *

John Grierson

Moana de Robert. J. Flaherty, que actualmente se está proyectando en el Rialto, captura y alberga la dorada belleza de los seres primitivos, de una isla de los mares del sur que es un paraíso terrenal. Esta película es sin duda una gran película, un registro poético de la vida tribal polinesia, su despreocupación y su belleza y su salvación a través de un rito doloroso. *Moana* se merece figurar entre las pocas obras cinematográficas que tienen derecho a durar, a pervivir. Una obra así tan sólo puede ser producto de un hombre dotado de conciencia artística y de un intenso sentido poético que, en este caso, encuentra su vía de expresión a través del culto a la naturaleza.

El valor documental de *Moana*, al tratarse de una crónica visual de los avatares de la vida diaria de un joven polinesio y de su familia, es indiscutible. Pero este valor tiene, en mi opinión, una importancia secundaria frente a su valor al conseguir transmitir el dulce aliento de una isla bañada por el sol y rodeada por un mar tan maravilloso como la suave brisa. *Moana* es, en primer lugar, tan hermosa como lo es la naturaleza. Es hermosa debido a que son bellos los movimientos del joven Moana y de los otros polinesios y debido a que también los árboles y la rompiente de las olas y las suaves nubes ondulantes y los distantes horizontes están cargados de belleza.

Creo, por lo tanto, que la grandeza de *Moana* se debe fundamentalmente a su sentido poético para con los elementos naturales. Su lugar se encuentra junto a todos esos idílicos poemas que ensalzan la belleza del mar, la tierra y el aire (y la del hombre cuando éste es parte de un entorno henchido de hermosura, un producto de la imaginación, un ser primitivo inocente en lugar del supuesto ser inteligente atrapado en la ciénaga de las supuestas civilizaciones inteligentes).

* John Grierson, "Flaherty's poetic *Moana*" en *The New York Sun*, 8 Febrero, 1926 (texto escrito bajo el seudónimo: "The Moviegoer"). Republicado en Lewis Jacobs (ed.) *The Documentary Tradition*, 2nd Ed., New York, London, W.W.Norton & Company, 1979, pp. 25-26 (1st Ed. 1971). Revisión de la traducción al castellano: Aida Vallejo.



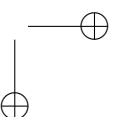
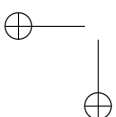
El escritor [Grierson] no fue ciertamente el único integrante de la multitud que abarrotó el Rialto ayer por la tarde y que, a medida que *Moana* iba revelando sus bondades, sus suaves matices, se sintió disgustado con la sordidez de la civilización moderna, deseando encontrarse en las frondosas costas de una isla de los mares del sur en las que limitarse a dejar transcurrir la vida en lo que las personas “civilizadas” considerarían afanes infantiles.

Moana, cuya filmación se prolongó durante aproximadamente veinte meses, revela un dominio de la técnica cinematográfica mucho más consumado que la creación anterior del señor Flaherty: *Nanook of the North*. En primer lugar, sigue una línea de desarrollo natural mucho más acertada, la de los afanes diarios de Moana, que culminan en el episodio del tatuaje y, en segundo lugar, sus ángulos de cámara, su composición, el diseño de la práctica totalidad de las escenas, son excepcionales. La nueva película pancromática utilizada proporciona unos valores tonales, luces y sombras que nunca se han igualado.

La película muestra pictóricamente la captura de un jabalí por el joven Moana y su familia, la captura de una tortuga gigante, la navegación sobre las olas, la preparación de una comida nativa (que fascina al espectador gracias a una inteligente técnica cinematográfica), adentrándose finalmente en el ya mencionado episodio del tatuaje. En él, a medida que se desarrolla la danza tribal, una aguja dibuja un fantástico diseño en la resplandeciente piel de Moana. Se trata de un intervalo de intenso dolor para el joven, que soporta valientemente con el sudor resbalando por su cara, ya que, tal como afirman los subtítulos, “la sabiduría más profunda de su raza ha decretado que la madurez deberá alcanzarse a través del dolor”.

Posiblemente debería adoptar un tono pedante con respecto a esta simbolización de la llegada a la madurez. ¿Debería quizás trazar diagramas para intentar demostrar científicamente que simplemente se trata de otra manifestación tribal de la obtención de la mayoría de edad? No hace ninguna falta, ya que el episodio es en sí mismo algo dramático, cargado de autenticidad. Y si consideramos el tatuaje como un cruel procedimiento al que someten los polinesios a sus jóvenes, antes de que éstos pasen a ocupar su lugar junto a los hombres, pensemos entonces que quizás resume una valentía saludable para la raza.

La película induce una y otra vez a una actitud filosófica por parte del espectador. La razón de ello radica en su autenticidad. Las personas (estos seres primitivos despreocupados, naturales, similares a niños) se divierten o





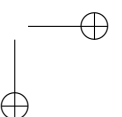
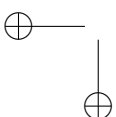
sufren, según sea el caso, delante de la cámara. Moana, que ya comienza a gustarnos desde el primer carrete, se somete a una tortura real, lo que nos afecta de una manera en que no podría hacerlo ninguna actuación. La vida de Moana está cargada de dramatismo en su primitiva simplicidad, su inocente placer y su dolor igualmente inocente.

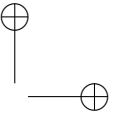
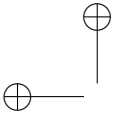
En la película se observa la ausencia de la transcripción pictórica de la vida sexual de esta gente. Apenas se hace referencia a ella. Esta ausencia perjudica a su plenitud e integridad.

Las escenas más hermosas conjuradas por el señor Flaherty son: (1) el hermano pequeño de Moana trepando a un árbol graciosamente inclinado frente al trasfondo de un cielo resplandeciente; (2) la vuelta de los nativos tras la caza del jabalí; (3) Moana bailando la Siva; (4) todas las escenas submarinas y de oleajes rompiendo; y (5) la danza tribal.

Posiblemente no debería afirmar que ningún grupo de escenas es más hermoso que otro; todos ellos son hermosos (y auténticos).

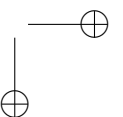
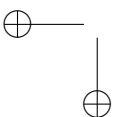
El encanto de *Moana* no tiene comparación.

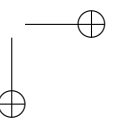
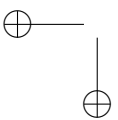
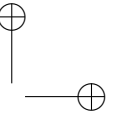
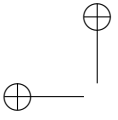




Parte II

Problematização e propostas Problematización y propuestas







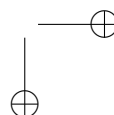
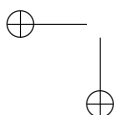
Documentário: penso que estamos em apuros *

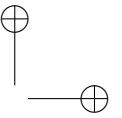
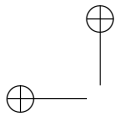
Brian Winston

Tudo começou assim: “Evidentemente, sendo *Moana* uma descrição visual dos acontecimentos da vida quotidiana de um jovem polinésio e da sua família, possui valor enquanto documentário”. Isto escreveu Grierson numa crítica ao segundo clássico de Flaherty, publicada pelo *New York Sun* em 8 de Fevereiro de 1926. De um modo geral, esta é considerada a primeira vez que a palavra “documentário” foi utilizada em relação a um filme. Evidentemente, o que nós compreendemos por esse termo precede a cunhagem dada por Grierson. O cinema começou com material documental, mas as audiências rapidamente se aborreceram com bebés a comerem o pequeno-almoço, comboios a chegarem a estações e trabalhadores a saírem das fábricas. As audiências dos anos 1890 exigiam do novo *medium* aquilo que esperavam dos antigos *media* – histórias, narrativas com princípios, meios, clímaxes, desenlaces e fins. E o filme de ficção iria responder a esse desejo antigo. Apenas quando Flaherty começou a estruturar o seu material da realidade de modo a, também, satisfazer essas necessidades, puderam Grierson e outros detectar uma nova forma e chamá-la “documentário”. Mas a necessidade de estrutura contradiz, implicitamente, a noção de realidade não estruturada. A ideia de documentário, no passado como agora, é sustentada por, simplesmente, se ignorar esta contradição. Por isso Paul Rotha pôde resumir assim a questão: “A essência do documentário reside na dramatização do material real”.

Durante mais de meio século contentámo-nos em aceitar isto. Mas, recentemente, uma crescente sofisticação começou a questionar a própria base em que assenta a ideia de documentário. Dada a necessidade de ter que decidir sobre a presença de uma câmara, as negociações que têm que ser feitas com aqueles que vão ser filmados, o efeito da presença da câmara, a decisão de quando filmar ou de quando não o fazer, como iluminar, que objectivas

*Brian Winston, “Documentary, I think we are in trouble” in Alan Rosenthal (Ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988, pp. 21-33. Revisão da tradução para português: Leonor Areal, Manuela Penafria. Tradução autorizada por: Brian Winston e Alan Rosenthal.



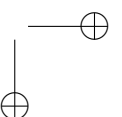
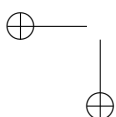


usar, onde se posicionar e onde colocar os microfones – pode-se legitimamente começar a questionar o que é que é “real” no “material real” de Rotha. E depois, o trabalho crucial de moldar o filme numa forma culturalmente satisfatória – a necessidade de ignorar a sequência de *rushes*, de intercalar cenas, de construir clímaxes, de remover ou adicionar som, de adicionar comentários, música e títulos – levantam novas dúvidas acerca de quanto “real” pode ainda existir quando o processo de “dramatização” estiver concluído.

Estas não são dúvidas académicas e obscuras sem relevância para o cineasta ou para a sua audiência. Com base na noção de Grierson de que há uma forma diferenciada, estabelecemos uma hierarquia de verdade no cinema, pela qual o documentário (no seu sentido estrito, mas também os assuntos da realidade e as notícias) está acima da ficção. Se se considerar que essa hierarquia está construída sobre areias movediças, então desmoronar-se-á a legitimidade de áreas inteiras de trabalho; e, além disso, crescerão drasticamente os problemas morais e éticos que o cineasta enfrenta.

No final dos anos 40, a ideia de separar o documentário da ficção recebeu muitas críticas. Logo desde o início, os cineastas foram questionados sobre os seus métodos de trabalho. Estava certo pôr Nanook a congelar no interior do seu iglu sem tecto para que o interior pudesse ser naturalmente iluminado? Os homens de Aran continuavam a pescar tubarões? Mas, o mais importante foi que o esforço de adaptar uma tecnologia baseada no estúdio para a tarefa, muito diferente, de filmar para documentário levou a práticas de reconstituição recorrentes. Por isso, verdadeiros seleccionadores de correio separam a correspondência numa carruagem ferroviária falsa em estúdio, porque a tecnologia não permitia que *Night Mail* fosse feito *in situ*. Harry Watt relembra que “não podíamos aceder ao que eles têm nas longas-metragens – isto é, um cenário oscilante. . . Por isso, tudo o que podíamos fazer era mover à mão, fora da imagem, certas coisas como novelos de fios pendurados, fazê-las oscilar regularmente para dar a impressão do movimento do comboio, e pôr os rapazes a balançar um bocado.

Como os assuntos exóticos dos primeiros documentários (nómadas persas, esquimós, polinésios e outros) abriram caminho a um desejo politicamente consciente de documentar as sociedades dos próprios cineastas, assuntos como *Night Mail* exigiam constantemente soluções dos filmes de ficção. Por volta de 1948, a noção de “material real” tinha que ser drasticamente refinada. Uma definição de documentário desse ano diz tratar-se de “todos os

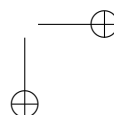
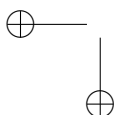




métodos de registo em celulóide de qualquer aspecto da realidade, interpretada quer por filmagem factual quer por reconstituição sincera e justificável, de modo a ser apelativa à razão ou à emoção, com a finalidade de estimular o desejo e alargar o conhecimento e compreensão humanos, e uma colocação honesta de problemas e suas soluções nas esferas da economia, cultura e relações humanas.” *Brief Encounter*, alguém se lembra?

O que, de facto, aconteceu aqui é que como os documentários exigiam a mesma tecnologia dos filmes de longa-metragem, a confusão resultante apenas podia ser desfeita fazendo um compromisso entre o propósito dos cineastas e as respostas das audiências. Tornou-se menos uma questão de como e que coisas apareciam no ecrã, e mais de saber por que estavam lá. Como disse Arthur Schlesinger, Jr., “A linha entre o documentário e o filme de ficção é verdadeiramente ténue. Ambos são artefactos; ambos são sugestões. Ambos são criados por montagem e selecção. Ambos, voluntariamente ou não, incorporam um ponto de vista. O facto de um evitar e o outro empregar actores profissionais torna-se, afinal, num pormenor económico”. Mas nem se pode aceitar que se mantenha esta última pequena distinção. Kurosawa fez um documentário sobre mulheres trabalhadoras numa fábrica de óptica durante a guerra, intitulado *A Mais Bela*, em que actrizes representaram as trabalhadoras – mas ele não as deixou usar maquilhagem.

Para alguns, a solução para o problema de redescobrir as raízes do documentário reside no avanço da tecnologia. Leacock, que foi operador de câmara de Flaherty em *Louisiana Story*, lutou durante os anos 50 para criar um equipamento portátil de 16 mm com blindagem insonora, baseado no amplamente utilizado Auricon. Paralelamente, em França, o brilhante projectista Coutant estava a desenvolver a primeira câmara com som directo, especificamente construída para o efeito. Ao mesmo tempo, estavam a ser desenvolvidos gravadores de fita alimentados por pilhas, capazes de difundir um som profissionalmente aceitável, e que não exigiam quatro pessoas para os transportar; e as películas estavam não apenas a crescer em sensibilidade, como na sua tolerância, sendo forçadas a desenvolverem-se também. Assim, por volta de 1960, a tecnologia estava a um passo de quebrar a amarra criada pelo uso de equipamento de longa-metragem para fazer documentários. Leacock foi capaz de pedir, pela primeira vez, que os acontecimentos a filmar fossem mais importantes do que as exigências dos cineastas. Era possível finalmente



“observar” sem entrar em acordos previamente feitos, sem instruções, sem luzes.

A aceitação desta tecnologia na televisão generalista é algo que muitos lembrarão vividamente. Lembro-me de ter visto *Jane*, em 1963, nos escritórios da “World in Action”, um filme feito por Pennebaker em Nova Iorque no ano anterior. Ele fora filmado em Ilford e puxado para 1.000 ASA, factos que foram, pura e simplesmente, negados pelos representantes da empresa fabricante e dos laboratórios, quando nós lhes pedimos para duplicar o trabalho em Inglaterra. Era uma época em que os operadores de câmara perguntavam se se queria uma filmagem feita “a sério” ou em “wobblyscope” e os operadores de som questionavam de modo audível a aceitabilidade de murmúrios. Mas esta época feliz passou e os técnicos dominaram as novas máquinas. *Vérité* tornou-se então um estilo de filmagem entre muitos, mas este não era o caso nos Estados Unidos e em França.

Os que tinham impulsionado os equipamentos erigiram em volta uma filosofia da pureza do documentário. Na América isto significava *cinema directo*. Os cineastas deveriam manter os seus contactos com as personagens num absoluto mínimo; auto-apagar-se o mais possível; nunca, mas nunca, pedir a alguém para fazer alguma coisa para a câmara. E a montagem final deveria aproximar-se tanto quanto possível da ordem real dos acontecimentos conforme filmados; os *takes* eram longos e os saltos [(*jump-cuts*)] eram um sinal de verdade enérgica na montagem; e, acima de tudo, quase não havia comentários, nenhuma voz terceira a impor uma estrutura entre personagens e audiência. É desnecessário dizer, as entrevistas também eram *verboten*; ironicamente, como observa Colin Young, foi “mais ou menos na mesma altura em que Jean-Luc Godard começou a utilizar “entrevistas” na sua ficção”. Com o fervor dos verdadeiros crentes, o grupo do cinema directo lançou desprezo e escárnio sobre todos os que fizessem filmes pretendendo que fossem documentários e que tivessem qualquer outra forma diferente da deles. O princípio tinha sido encontrado – “material real” conforme extraído da vida, fresco e vívido perante os próprios olhos. No entanto, a necessidade de “dramatização”, enraizada como estava em milénios de narração de histórias, não tinha desaparecido.

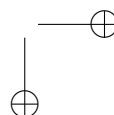
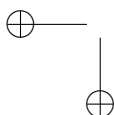
Pena foi que, devido à nossa língua comum, nós tenhamos tido conhecimento dos americanos antes de termos tempo para absorver o uso francês da nova tecnologia. Porque na obra de Chris Marker e, mais particularmente, na



do antropólogo Jean Rouch, a natureza do novo Graal estava a ser questionada mais directamente. Em retrospectiva, parece-me que o filme essencial nisto tudo é *Chronique d'un été*, feito por Rouch e Edgar Morin, um sociólogo, no Verão de 1960. Talvez devido à sua formação estritamente mais académica, eles estavam mais conscientes das dificuldades intrínsecas à observação dos que os americanos. Eles compreenderam melhor o efeito do observador sobre o observado e, obedecendo às suas próprias noções de quais eram as “verdades” possíveis no processo de realização de filmes, eles resolveram que a honestidade pedia que elas fossem visíveis no filme acabado.

Chronique é parcialmente acerca “da estranha tribo que vive em Paris”, uma reacção de Rouch à crítica radical do papel dos antropólogos em culturas que não a deles. Mas, mais do que isso, é um filme que confronta directamente a dificuldade de preservar “o real”, mesmo com o novo equipamento. No início, Morin e Rouch falam para a câmara sobre tentarem obter “um tipo de *cinéma vérité*” – a primeira vez, tanto quanto sei, que a expressão foi gravada. O clímax do filme, tal como a maioria das suas sequências, é manipulado – criado pelos cineastas. Eles convidaram todos os participantes para a projecção de uma primeira montagem (a propósito, esta cortesia não faz parte da prática do cinema directo). As reacções foram então filmadas e no epílogo Morin e Rouch caminham nos corredores do Musée de l’Homme e discutem questões controversas, como se estava certo investigar a crise emocional de um participante ou se a lembrança de um outro de uma deportação no tempo da guerra era verdadeira ou dramatizada para as câmaras. À porta do museu, Rouch pergunta a Morin o que pensa. Ele responde: “Penso que estamos em apuros”. O filme termina.

Na minha opinião, Morin tem razão. Temos andado em apuros desde então. A nova tecnologia não resolveu os problemas do documentário; em vez disso, fê-los regressar ao princípio. A validade da ideia de documentário e as dificuldades de fazer documentários não eram, no essencial, fazer reconstituição. A nova tecnologia removeu esse problema durante uns quinze anos. Mas não alterou as dificuldades morais e éticas do cineasta. Se algo fez foi que a facilidade com que se pode penetrar nas vidas das outras pessoas aumentou estes problemas. E não resolveu a necessidade básica de todas as mensagens serem estruturadas em obediência a códigos culturais – como contar histórias. Em substância, o cinema directo e o *cinéma vérité* foram feitos e podem ser



avaliados como quaisquer outros documentários. Eles não criaram um novo código.

Para Rouch e Morin a única *vérité* possível era aquela que incluía o cineasta – como se o único tema do filme fosse a feitura do documentário. Embora isto seja uma *reductio ad absurdum*, pois a capacidade do filme em registar acontecimentos e a apresentação de testemunhos deve valer para algo mais, é um absurdo mais saudável e mais honesto do que outros. Por exemplo, a ideia de que as equipas de filmagem podem ser como “moscas na parede”, que foi o que *vérité* veio a significar na Grã-Bretanha, também é absurda.

Assim, de várias maneiras e em vários países, a nova tecnologia permitiu a criação de uma retórica que sustentou a ideia do documentário. Por isso acontece que, para Arthur Schlesinger, Jr., documentário "parece uma palavra honesta, curtida pelo tempo, dando a sensação de que aqui pelo menos, não há disparate, não há falsificação, apenas e só os factos". O cineasta está aprisionado pela aceitação pública da noção de documentário – institucionalizada em discretos departamentos de teledifusão, acordos sindicais e tudo o resto. A "crise," se alguma há, tem a ver com este dilema. Tendo estabelecido que alguns filmes contêm um maior grau de uma espécie particular de verdade do que outros, e sendo eles feitos com fundamentos tão ténues, poderá criar-se uma base válida para tal trabalho?

Na Grã-Bretanha, *vérité* tornou-se simplesmente uma questão de longos *takes* portáteis, sons de actualidade e uma certa frouxidão com as regras de *raccord*. Isto juntou-se à panóplia completa de técnicas que pré-existiram a sua introdução - comentário, entrevistas, gráficos, reconstituição e tudo o resto. Mas isso causou dano a todas elas. Os realizadores são agora, de um modo demasiado frequente, vagos quanto à construção. A menos que a forma seja ditada em termos de um intervalo de tempo específico, o comum documentário televisivo semanal salta facilmente de tema para tema, como um veado assustado. O comentário baseia-se em ligações estafadas e já muito usadas (é-um-longo-caminho-daqui-para-ali) para segurar todo o conjunto. A necessidade de moldar longos *takes vérité* não é, na minha opinião, uma causa primária desta incoerência. Foi antes a nova tecnologia no seu conjunto que provocou uma revolução no modo como é feito qualquer documentário. As pessoas não fazem documentários como costumavam – como longas-metragens. A investigação pode hoje tornar-se frequentemente apenas uma questão de negociar para conseguir entrar em todas as portas em que for

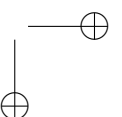
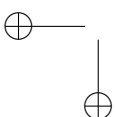


necessário entrar. A retórica do cinema directo é utilizada para limitar a manipulação antes considerada necessária para sustentar um discurso coerente e dramático (com o "d" mais pequeno possível). O resultado é que a estrutura vai pela janela fora e muito trabalho é confuso e mal pensado. Quando um documentarista com a experiência e estatuto de, digamos, David Attenborough pode tornar um olhar directo sobre o Zoo de Londres num caos, é claro que se perderam alguns dos antigos padrões. E as maravilhas da *vérité* pouco têm a oferecer para compensar esta perda de rigor.

O cinema directo no seu melhor nunca caiu nesta armadilha. Por exemplo, *Hospital* de Wiseman mostra que os padrões de narrativa não foram alterados. O filme está estruturado a partir de sequências de actividades normais, sem carga emocional, cruzadas com sequências de sofrimento, onde as primeiras se tornam mais curtas e as últimas mais longas e mais angustiantes conforme o filme progride. Tem tanto de solto e intocado pelo montador humano do filme, como um filme de Hitchcock. Realiza-se dentro de um quadro cultural claramente definido. Começa com o pessoal do hospital a iniciar uma operação. Termina quando ele termina a operação – o doente morreu. E o seu final é um velho a ser mandado embora, a andar por um corredor como um Chaplin sem pôr-do-sol.

Em termos britânicos, quando *vérité* é mais ou menos utilizado (na realidade, normalmente menos) como o cinema directo previa como ele devia ser (como em *Casualty* de Tim King na série "Hospital" ou *Best Days?* de Angela Pope), há uma atenção semelhante à estrutura. *Best Days?* inicia-se com uma assembleia e termina com o pessoal de limpeza da escola. *Casualty* obedece a um estrito padrão de tempo constantemente reforçado por imagens e comentário. Mas muitas outras obras carecem do rigor da tradição dos grandes documentários, porque os cineastas permitiram-se ser enganados pela aparente aleatoriedade de muito cinema directo.

Em filmes que misturam técnicas, que são a vasta maioria, há ainda um risco maior a enfrentar no uso de pedaços de *vérité*. Por exemplo, pegue-se (embora muitos mais exemplos estejam prontamente disponíveis) no relato de James Cameron sobre Israel ou no "Inside Story" sobre as tropas britânicas em Belize. É a desculpa, se se quiser, do episódio facilmente capturado que afrouxa ou destrói a forma geral do filme. Em "Inside Story", um soldado é brevemente entrevistado sobre a indisponibilidade de materiais básicos e depois é observado a não conseguir encontrar no armazém geral aquilo de que



precisava. Tal sequência, aparecendo no meio de um comentário inteligente – e num filme que circula à volta de Belize, de base para base, de actividade para actividade – apenas aumenta a confusão. O acaso é utilizado para cobrir o que, de outro modo, seria um verdadeiro elemento da história. As dificuldades do exército com o material, com os abastecimentos, com o entretenimento, são todas tratadas com diferentes técnicas, que parecem, mais ou menos, aleatoriamente ligadas. Cameron usa um acidente de autocarro de um grupo de mulheres judias orientais, para dizer tudo o que tem para dizer sobre a posição dos judeus orientais em Israel. Em redor desse acaso muitos documentários actuais rebentam, literalmente, pelas costuras.

O acaso mantém-se um problema mesmo quando a *vérité* é utilizada mais coerentemente num filme. A *vérité* na essência convida-nos, a nós, audiência, a considerar o material como prova. A retórica “mosca na parede” aumenta isto. Na sua forma mais extrema, temos a gravação divulgada pela polícia em *The Case of Yolande McShane*. (Embora John Willis tenha utilizado técnicas mistas e uma forma bem construída, é o elemento vídeo que aqui nos interessa). A gravação, obtida por uma câmara de vídeo literalmente encastrada na parede como uma mosca, foi apresentada como prova tanto no tribunal como na televisão. Mas era, por isso, uma prova bastante clara de apenas um evento específico, uma reunião entre Mrs. McShane e a sua mãe. Nisto diferiria da maioria das filmagens *vérité*, que reclamam ser não apenas específicas, mas também exemplo de casos gerais. Isto será válido para *Best Days?* e *Casualty*, e resulta na impressão de que estamos a passar apenas um dia na escola (ou na verdade estamos sempre na escola), ou na impressão de que os eventos estão a acontecer simultaneamente devido ao cruzamento de diferentes espaços físicos, o que torna o material muito mais suspeito. O acaso começa a desempenhar um papel demasiado importante. A mosca começa a adquirir competências editoriais.

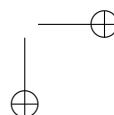
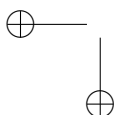
Obviamente, isto estaria certo se a retórica que rodeava estes programas fosse diferente, mas não. Esta retórica é que atrai, na maioria das vezes, a cólera dos participantes e de outros, não o próprio material do programa. Se se apresentar alguma coisa como “uma visão de mosca na parede” sobre um assunto, e *Best Days?* foi assim apresentado por David Dimbleby, mesmo que você seja a mulher de César em termos de obtenção de material, você continua, muito provavelmente, em apuros.

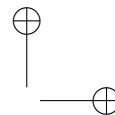
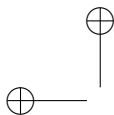


Não quero dar a impressão de que todos estes problemas são simplesmente o resultado da *vérité*. A maioria foi causada, ou pelo menos exacerbada, pela introdução de equipamento leve, mas alguns não têm nada a ver com isso. Tome-se, por exemplo, o que poderia ser chamado de reconstituição escondida, que é bastante comum nos trabalhos de investigação em geral. Embora programas ou sequências inteiras sejam agora comumente identificados como sendo reconstruções, isto não se aplica ao plano-sequência (como quando o cunhado de Mrs. McShane entra na esquadra de polícia pegando numa carta que ele, na realidade, sabemos-lo pelo comentário, tinha pegado numa ocasião anterior). A reconstituição também não evita ambiguidades mais vagas como quando, na primeira "South African Experience", o conselho escolar é mostrado, hoje, sentado a discutir só Deus sabe o quê, enquanto o comentário de Anthony Thomas explica o que eles, aqueles mesmos homens, discutiram e decidiram muitos anos antes.

É possível evitar totalmente muitos destes problemas e recolher simplesmente o testemunho, como em *Jimmy*. Pelo menos, sabemos imediatamente onde estamos. Não há pretensão de que o evento teria existido mesmo sem a câmara. Isto deixa-nos a nós, como audiência, com o problema de avaliar o testemunho que nos é dado. Será que Jimmy insultou os paquistaneses? Nesse ponto da entrevista torna-se difícil saber se a admissão de Jimmy é verdadeira ou é bravata. A audiência torna-se júri, mas ela pode, embora parcialmente, avaliar também o desempenho de Michael Whyte como examinador. Com o *vérité* tudo isto torna-se mais complicado.

Vejo o desastre educacional em curso do ensino básico em *Best Days?* e sinto-me completamente impreparado para uma conversa repentina com candidatos à universidade. Até esse ponto, nada nesse filme sugere que naquele ambiente alguma criança possa ser preparada para a universidade. Começo a assumir que a mosca é um membro pago pela Headmaster's Conference [associação de directores escolares]. Pode argumentar-se que isto acontece porque o filme falhou em convencer como prova. Mas, mesmo quando essa afirmação pode ser feita de maneira melhor, como em *Decisions: Steel*, o assunto continua claramente a não ser coberto exhaustivamente. No entanto, é significativo que a discussão que se seguiu a essa transmissão foi acerca dos processos de gestão reais, não acerca do filme ter gravado estes processos de um modo fraudulento ou incompleto. Roger Graef tem a vantagem de ter um horário alargado e dispõe-se a esgotar-nos a paciência para assegurar que





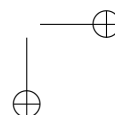
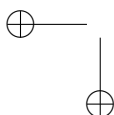
nós saibamos o que se passa. No entanto, ele não reconhece as limitações de tratar a observação como facto; só porque se esconde frequentemente debaixo da mesa, ou sai para o corredor enquanto filma, não quer dizer que ele não esteja lá.

Sobre estes fundamentos torna-se mais fácil superar afirmações personalizadas, como a de James Cameron sobre Israel ou a de Anthony Thomas em "The South African Experience". Esta vontade em revelar de onde é que se veio era a marca distintiva de muito do trabalho de Robert Vas. Também pode ser vista nos melhores trabalhos de jornalistas como Michael Cockereil e Tom Mangold. E, se se pode acrescentar uma espécie de lembrança do processo de realização do filme – como Adrian Cowell fez na sua cuidadosa descrição de como *Opium Warlords* foi realmente filmado – melhor ainda.

A herança fundamental da filmagem *vérité* é que, em vez de reconhecer os processos efectivos de realização de filmes (como no modelo *cinéma vérité*) e a selecção e opções editoriais implicadas em cada fase da feitura de um filme, os cineastas reclamam uma capacidade emocional e cerebral própria dos membros da ordem de insectos *Diptera*.

A legitimação do material não depende de marcar claramente os programas como documentários. De facto, não depende de qualquer solução fácil. As antigas técnicas são tão válidas como as novas, se puder ser estabelecida uma base adequada para o seu uso. Não há qualquer virtude especial na adopção da retórica dos proponentes mais rigorosos do cinema directo. Eles continuam a manipular e editorializar. Não há garantia de conseguir algum tipo de verdade mais real por usar *jump cuts* ou ir ao negro. (Mas uma coisa eles compreenderam: o método, por mais puro que possa ser, ou tão degradado como a televisão frequentemente o exige, não é adequado para todos os assuntos – ele precisa de ser concreto e, de preferência, usar as unidades gregas de tempo e espaço; e o método não consegue lidar bem com grandes abstracções). De igual modo, não há vantagem em confessar tudo acerca da proveniência ou das reconstruções. Tudo isto são dispositivos tecnológicos ou estilísticos. Por si próprios, esses dispositivos não são bons nem maus, embora possam irritar ou confundir. O problema do real continua fora das soluções tecnológicas. Tem a ver, como tinha desde início, não com questões de forma, mas antes com questões de finalidade.

A narratividade é apenas um aspecto da necessidade de acomodação às normas culturais enraizadas. Tem que se contar histórias, mas acerca de quê?



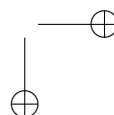
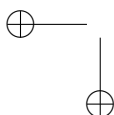


O adágio de Dana acerca das notícias aplica-se também ao documentário. Um cão a morder um homem pode ser tão apropriado à primeira vista, para o realizador de documentários, como um homem a morder um cão. Mas, de facto, as exigências da narrativa e as concomitantes expectativas da audiência tornam qualquer mordedura de cão num sucesso. Contudo, devido à natureza da televisão, mostrar um cão a morder um homem torna-se um evento tão desviante como um homem a morder um cão.

A prova disto pode ser encontrada no trabalho etnográfico. No seu melhor, na sua forma de observação mais pura, apenas um antropólogo pode gostar dele. A observação à distância e sem cortes da actividade quotidiana ou de um ritual especial exige uma formação profissional por parte da audiência. Para um grupo generalista, não especializado, torna-se repetitivo, aborrecido e incompreensível. De qualquer modo, a maioria dos antropólogos são tão dados a estruturar o seu trabalho de acordo com as normas narrativas das suas próprias sociedades como todos nós. O resultado é que o filme não cumpriu a sua promessa como ferramenta antropológica e nunca o fará. Se algo conseguiu foi que os antropólogos estão agora mais hipersensíveis a respeito de casualidade, selecção, objectivas, etc. Mostrem-lhes um *take* interminável de um homem num plano geral a cavar, e começarão a queixar-se do grau de manipulação envolvido no arranque e paragem da câmara!¹

Por isso é que “Disappearing World” à parte parecerem filmes muito bons para o público em geral, também podem ganhar a aprovação da Royal Anthropological Society. Como não podem criar um código alternativo, utilizam aquele a que todos obedecemos. As preocupações etnográficas enformam muitos dos filmes feitos sobre a nossa própria sociedade, mas poucos são tão rigorosos como *The Shoot*, filme de Richard Broad, imerecidamente pouco conhecido, sobre um ano na vida de um guarda-florestal inglês. E aqui, como é habitual, o seu valor como prova foi viciado pela sua excelência enquanto filme. Uma filmagem delicada da paisagem em que o heróico guarda-florestal se coloca elegantemente, seguido por um corte perfeito para um grande plano da armadilha que ele está a inspeccionar, denuncia muito claramente um realizador qualificado e sofisticado na sua maior elegância. Mas não é etnográfico. Ou seja, é tão etnográfico como um Millais. Por outras palavras, vaguear

¹ Isto ocorreu numa recente reunião de antropólogos na Austrália, que assistiram a essa cena num filme de Rouch.



o olhar pelas coisas origina os *rushes*. Moldar os *rushes* em filme torna o material suspeito como prova e transforma qualquer comportamento, que normalmente não é filmado, em comportamento desviante tão-somente por causa da filmagem.

A maioria dos documentários não tem uma finalidade abertamente etnográfica. Mesmo as séries de documentários actualmente na moda, concentrando-se no mundo do trabalho, lidam em alguma medida com o desvio. É o piloto que nunca aterrou anteriormente no porta-aviões (*The Squadrons Are Coming* na série "Sailor"), ou os médicos que não sabem o que estão a fazer (*Casualty* na série "Hospital"), que adicionam o *frisson* que esperamos ver no ecrã. Outros exemplos são, num filme isolado como *60 Seconds of Hatred*, o homem do salva-vidas que não conseguiu entrar no barco, o delinquente juvenil, o sem abrigo. É o homem a morder o cão – numa palavra, desvio.

É provavelmente justo sugerir que outros, além de Dennis Potter e Philip Purser, estão cada vez mais perturbados e desconfiados com este aparentemente interminável desfile de coxos e cegos, transtornados e despossuídos, nos nossos ecrãs. A justificação para isto tem dois fundamentos. Um é que o filme contém uma descrição mais ou menos verdadeira do assunto (que, como indicámos acima, está aberto a não poucas perguntas). O outro está contido numa mistura de ideais que envolve noções de direito do público à informação, de retórica do quarto poder, etc., que, em conjunto, se juntam a elementos consagrados na filosofia liberal do estado. No entanto, não deve ser esquecido que este *corpus* de ideias emergiu em circunstâncias muito diferentes há duzentos anos e relacionado com uma situação então muito diferente dos meios de comunicação social.

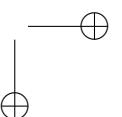
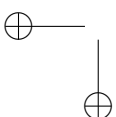
Evidentemente, não há dificuldade quanto ao direito do público à informação, por muito que seja mais estimado na infracção do que na observância, como frequentemente parece ser. Mas, não é essencialmente (e nunca foi) o direito do público à informação que está em questão. É antes que membros do público têm o direito de contar – e de publicar. Liebling disse uma vez: "Qualquer pessoa na categoria dos dez milhões de dólares é livre de comprar ou fundar um jornal numa cidade grande como Nova Iorque ou Chicago, e qualquer pessoa com cerca de um milhão (e muito maior espírito desportivo) é livre para tentar isso num local de média dimensão como Worcester, Mass". Isto é igualmente verdadeiro para emissões radiotelevisivas; mais verdadeiro, de facto, devido à regulamentação governamental das frequências radioeléc-



tricas. Os limites aos direitos de emissão exigem uma considerável circunspecção por parte das emissoras. A cautela necessária torna-se o mais importante de tudo. E certamente não pode ser ignorada, confiando em platitudes não inteiramente compreendidas do século dezanove, quando as coisas ficam difíceis. O que se torna ainda mais complicado quando o documentarista e o executivo de radiotelevisão vêm o desvio de qualquer tipo como um tema instantâneo.

Acontece que a maioria dos documentários lida com questões sociais e concentra-se geralmente em pessoas que são incapazes de se defenderem por si próprias na sociedade. Esta inabilidade estende-se claramente à negociação com as empresas de radiodifusão. Por conseguinte, estas empresas têm o dever de diligência para com aqueles cuja cooperação é indispensável ao seu trabalho. Demasiadas vezes essa diligência, na minha opinião, não é devidamente cumprida. Pegue-se em *Goodbye, Longfellow Road*. A abertura com os oficiais de justiça era uma salutar demonstração da brutalidade gratuita de agentes da função pública. A investigação aos Housing Trusts e às suas talvez inadequadas relações com alguns agentes do poder local também era justificável em simples termos do direito do público à informação. Mas e então o núcleo do filme? Qual é a posição moral da equipa, dia após dia seguindo os passos de uma mulher, enquanto ela procura um tecto, e por fim filmando-a a ser conduzida apressadamente para o hospital, adoentada pelas suas condições de vida? Sugerir que eles interviessem (mais do que uma simples presença) faz lembrar Buñuel. Quando Viridiana pára o seu carro para desamarrar um cão exausto do eixo de um carrinho, por detrás dela e fora da sua vista, um outro cão igualmente exausto é puxado por outro carro noutra direcção. Não é a função das equipas de filmagem servir, de modo caótico e arbitrário, como sinal de alarme aos sistemas de apoio social. Mas também a sua utilização das experiências de outros para criar espectáculo, por mais edificante que seja, não os pode (ou não deveria, em termos humanos comuns) deixar insensíveis.

Edificante é aqui a palavra crucial. Porque o direito do público à informação implica uma assunção sobre a natureza da resposta da audiência. Isto parece sugerir que, se for mostrada uma situação à audiência, a consciencialização do público mover-se-á para corrigi-la de algum modo. Mesmo que este fosse o caso manifesto, o que manifestamente não é, continuaria a ser difícil de justificar em termos de audiência de televisão de massas. E a superficialidade de muita obra documental, encorajada pelo estilo *vérité*, torna

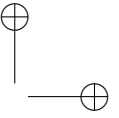


muito difícil ver como a informação dada pode conseguir efeitos de mudança de opinião.

A maioria dos filmes carece quase completamente de qualquer análise significativa da causa. Isto é uma parte da grande tradição do documentário inglês e existe desde o início. Sobre *Drifters*, um crítico contemporâneo particularmente perspicaz escreveu: "É de lembrar o desprezo que Grierson tinha realmente pela comercialização do peixe, o lamento que ele parecia expressar de que o peixe, o fruto da gloriosa aventura, fosse trazido e vendido por dinheiro... Grierson lidou com indústrias ou profissões reais, mas fugia do seu significado social". Pode dizer-se que inibições semelhantes pareciam estar incorporadas na agenda da maioria dos documentários sociais. Isto pode ser mais verdadeiro nos temas domésticos do que nos estrangeiros (sendo "Hong Kong Beat" uma desonrosa exceção). Por isso, a análise de Anthony Thomas do caso de Sandra, no primeiro "South African Experience", oferece uma tentativa mais coerente de explicar a sociedade em que o filme foi rodado do que a maioria das produções homólogas britânicas – *Jimmy*, por exemplo. Mesmo Thomas, reconhecidamente sob considerável e imprópria pressão de certos quadrantes, tornou-se menos claro na sua análise económica dos interesses britânicos na África do Sul, no último filme da série.

É neste sentido que os filmes são superficiais. A relutância em atacar as causas contribui certamente para a aceitabilidade de muitas questões sociais aparentemente contenciosas como tema do filme. O pior que pode acontecer ao sistema é que a audiência tire dos seus bolsos e dê para os refúgios dos sem-abrigo. (É interessante notar que *Cathy Come Home* era mais empenhado do que era um documentário dramático.) Por isso, rejeito que o direito à informação da audiência televisiva seja uma justificação automática para a busca do desvio social como assunto. Afinal, foi a transmissão no Reino Unido do *Year of the Torturer* do World in Action que teve efeito, ou foram as exposições especiais para o Conselho Europeu de Ministros?

Isto pode ver-se mais claramente quando passamos dos documentários de vítimas (como *Goodbye Longfellow Road*) para outros aspectos de desvio, muito mais suculentos do que a questão dos sem-abrigo. Peguemos nos assassinos. O direito do público à informação foi a justificação implícita para *60 Seconds of Hatred*. Esse direito foi também explicitado pelo chefe da polícia no final do *The Case of Yolande McShane*. Nestes programas é difícil encon-

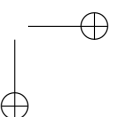
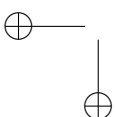


trar algo de edificante, ou mesmo ver como a opinião pública poderá afectar estas questões de qualquer forma.

O polícia argumentou que o caso McShane era o exemplo de um crime oculto e que a sua divulgação teria um efeito dissuasor. Mas eu teria pensado que havia uma possibilidade igual de que muitos mais de nós tivessem a ideia de que matar uma parente rica senil fosse canja. Deixou de ser possível para as empresas de radiodifusão esconderem-se na ignorância da questão da violência, refugiando-se em atitudes liberais mal elaboradas sobre os efeitos da televisão. A questão é que (e muitos agora consideram-na esmagadora), para os mal socializados, todos os tipos de mensagens televisivas podem ser mal compreendidas, senão como modelos, então como rastilhos.

O facto de ambos os filmes (boas histórias, invulgares e muito bem contadas) serem bons exemplos da arte torna o problema mais profundo. As sequências musicais em *60 Seconds of Hatred* podem bem ter oferecido pistas para a atitude mental do assassino. Mas fazer isto de um modo tão impressionista muda o filme de edificante para lascivo. E por que foi tão usada a gravação da polícia em *The Case of Yolande McShane*? Era necessária a inspecção que as freiras fizeram à mãe para justificação dos agentes de polícia e realizadores do programa? Ou antes, não era isso simplesmente degradante para a mulher idosa? E teriam os factos relativos à criança ilegítima de Mrs. McShane durante a guerra, ou mesmo o seu apoio a Mosley no período anterior, sido provas admissíveis num tribunal? (E mesmo que fossem, por que deveriam ser repetidas na história de uma tentativa de matricídio?) Que a polícia domina a tecnologia do vídeo deve ser do conhecimento geral. Mas o filme não era, na verdade, realmente sobre isso.

Nestes programas estamos a aproximar-nos do *News of the World* – só que aqui eu não vejo ninguém a apresentar desculpas e ir embora. Estamos mesmo no meio do *News of the World* com *Chance of a Lifetime—Lifeboat*. Aqui, em plano geral, com microfones sem fios (cuidadosamente?) escondidos, o homem que sozinho sobreviveu à tempestade de há quarenta anos encontra-se e fala com o homem que decidiu não ir. Foi a primeira vez que eles falarem entre si desde então. No filme, em entrevista anterior fora pedido a um deles para dar o primeiro passo. Eu não presumiria sugerir qual deles o deveria ter feito. Mas de uma coisa tenho absoluta certeza – não deveria ter sido a YTV, uma subsidiária controlada a 100% da Trident Television. Onde é que nesta



classe de invasão de privacidade pode ser encontrado um vestígio de direito do público à informação?

É significativo que as pessoas com que nos preocupamos, as pessoas cujo desespero ou culpa é exibido perante nós, sejam todas menos capazes de se defenderem do que aquelas, mais poderosas, cujos direitos são mais rapidamente protegidos. Quando "The London Programme" tem gravações áudio da mulher de um oficial superior da polícia a falar com a mulher do seu principal suspeito de um modo bastante impróprio, subitamente o IBA fica muito preocupado com a privacidade da primeira. Mas, para a mãe de Mrs. Mc-Shane, para Jimmy ou para o marinheiro da Cornualha, parece não haver essa preocupação.

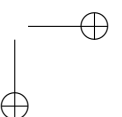
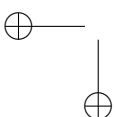
Também seria bom se começássemos a distinguir entre as personalidades públicas e privadas dos indivíduos, um feito inimaginável no direito inglês. As pessoas que desempenham funções oficiais (como em toda a obra de Roger Graef) têm uma personalidade pública quando estão a agir como tal. Qualquer outro comportamento dessas pessoas, desviante ou não, relaciona-se com a sua personalidade privada. Outros poderão quase não ter uma personalidade pública, excepto, digamos, quando estão a andar em espaços públicos. Se isto fosse tornado claro, então os cineastas saberiam melhor onde estão. A personalidade pública seria passível de cobertura, que poderia então ser facilmente justificada em termos do direito do público à informação. De facto, no interesse da liberdade de informação, a personalidade pública deveria ser susceptível de bastante mais cobertura do que é agora. Mas a personalidade privada deveria atrair um claro, limitador e vinculativo dever de diligência por parte do cineasta.

Tentei aqui argumentar os seguintes pontos: o documentário tem tanto em comum com a ficção que enfatizar as suas diferenças é não só difícil como não chega para o legitimar. O impacto do estilo *verité* resultou numa diminuição do rigor com que os filmes são feitos; aumentou o elemento *ad hoc* nas filmagens. A constante análise dos problemas sociais de um modo altamente personalizado e intrusivo (tornado possível pelo estilo *verité*) não pode ser justificado pelo direito público à informação. Deve haver uma distinção entre personalidade pública e privada; e quando se lida com a última, o cineasta deve ter um absoluto dever de diligência para proteger o indivíduo, mesmo, se necessário, de si próprio. O formulário de consentimento pode ser suficiente para a lei, neste momento, mas não o é para a ética. Acima de tudo,



talvez, dever-se-ia realçar que os cineastas de documentário são vítimas de uma retórica que eles apenas herdaram, mas que, tanto dentro como fora do ecrã, ainda não estão suficientemente prontos para renegar. A esta luz, a discussão sobre os documentários dramáticos deveria ser vista como aquilo que é – uma discussão acerca de como o material é apresentado, não acerca do que o material apresenta. O facto de algures na Ilha de Iona jazer enterrado Macbeth deveria tornar-se importante para *Macbeth* apenas se a gerência do Globe reivindicasse que todos os eventos que a audiência estava a testemunhar eram baseados num relato de uma testemunha ocular saída clandestinamente do castelo em pedaços de pergaminho encontrados pelo velho Ross no Acto 2, Cena 4.

E é este problema de apresentação nos documentários que levanta a maior parte destas questões. A nossa capacidade para elaborar códigos de prática que nos permitam chegar a uma noção sofisticada e trabalhável de documentário nesta sociedade é constantemente manchada pela nossa relutância em abordar a questão básica. Os documentários são artefactos construídos. Nós sabemos isso quando vemos títulos como "Hong Kong Beat" ou "Sailor". E sabemos-lo quando acumulamos de elogios ou críticas aqueles que os fazem. Mas para todas as outras finalidades, parecemos incapazes de o lembrar. Continuar assim "não seria um bom plano".





A tradição da vítima no documentário griersoniano *

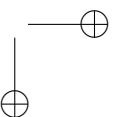
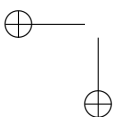
Brian Winston

Você sabe, este filme [Children at School] foi realizado em 1937. A outra coisa é que este filme mostra as terríveis condições das escolas da Grã-Bretanha em 1937, que são idênticas às que se viram na televisão na noite de anteontem: turmas superlotadas, salas de aulas a cair e assim por diante. É a mesma história. Isso é péssimo, não é?
Entrevista com Basil Wright, 1974.

I

A. J. Liebling observou, uma vez, que era difícil para o jovem repórter lembrar-se que a sua grande história era o incêndio desastroso de uma outra pessoa. O mesmo poderia ser dito do impulso para a melhoria social, que é um elemento central na retórica de Grierson e que, portanto, se tornou, ao longo deste último meio século, uma parte significativa da grande tradição do documentário. O documentário encontrou o seu tema na primeira década do som, e nos finais dos anos trinta, estava estabelecido o desfile agora familiar dos desfavorecidos cujo desvio era suficientemente interessante para atrair e manter a nossa atenção. O tema ainda não era dominante e a guerra iria desviar a sua importância, mas ele estava lá. Cada geração sucessiva de cineastas com preocupações sociais desde a guerra, encontrou na habitação e na educação, trabalho e alimentação, saúde e bem-estar, uma inesgotável fonte de material. Tanto os mais prestigiados documentaristas publicamente financiados, como para a menos eficaz das equipas de notícias locais, a vítima da sociedade está pronta e à espera para ser também a "vítima" dos meios de comunicação social.

* Brian Winston, "The tradition of the victim in griersonian documentary" in Alan Rosenthal (Ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988, pp.269-287. Revisão da tradução para português: Manuela Penafria. Tradução autorizada por: Brian Winston e Alan Rosenthal.



No entanto, esta "vítima" não aparece muito na discussão teórica ou pública do documentário. Aqui, foi estabelecida uma agenda que se concentra em problemáticas como a da transparência e narratologia, a moralidade da mediação e a reconstituição, o desenvolvimento de estilo e os efeitos dos novos equipamentos. As pessoas cuja cooperação é essencial para os documentaristas não têm lugar na discussão, e (habitualmente) também não o têm na realização dos filmes e gravações em que são protagonistas. Na verdade, se a questão for levantada, os documentaristas em geral assumem uma opinião ressentida. Como disse Frederick Wiseman: "Às vezes, após os filmes serem concluídos, retrospectivamente, as pessoas sentem que tinham um direito de censura, mas nunca há qualquer documento escrito que suporte esse ponto de vista. Eu não poderia fazer um filme que desse a alguém o direito de controlar a montagem final."¹ A atitude de Wiseman é, consideraria eu, típica. A interferência de qualquer tipo é uma clara violação da liberdade de expressão do cineasta e, como tal, tem que se resistir a ela. Mas, dada a "tradição da vítima", frequentemente, as liberdades do cineasta, apenas parecem um cerceamento dos direitos dos seus protagonistas, direitos esses quase sempre menos bem definidos, mas que são, apesar de tudo, bastante importantes numa sociedade livre.

Nunca é discutida a persistência dos problemas sociais que estes filmes, a um nível fundamental, supostamente devem melhorar. Mas se se der o caso de o problema da habitação não ter sido afectado por cinquenta anos de esforços em documentários, que justificação pode haver para continuar a fazer estes filmes e gravações? O objectivo de Grierson foi claramente enunciado: "Para dominar, e cumulativamente comandar, o espírito de uma geração... O documentário foi concebido e desenvolvido como um instrumento de uso público."² Todavia, nesta ambição em serem os propagandistas para uma sociedade melhor e mais justa (partilhada por todo o movimento do documentário), nada justificava que levasse inevitavelmente, à constante, repetitiva e, em última análise, inútil exposição do mesmo conjunto de problemas sociais nas televisões do Ocidente, noite após noite - sendo que a premissa é que a prática de Grierson influenciou directamente os cineastas contemporâneos em muitos países, incluindo os Estados Unidos, e foram, assim, estabelecidas referências

¹ Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action* (Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1971), p. 71.

² Forsyth Hardy, ed., *Grierson on Documentary* (London: Faber, 1979), pp 48, 188.

de comparação para todos os trabalhos subsequentes tanto no cinema como na televisão, em todo o mundo de fala inglesa e para além dele.

II

Entre 1929 e 1937, Grierson sintetizou dois elementos distintos. Em primeiro lugar, ele concentrou a preocupação social do seu tempo num programa de realização de filmes apoiado pelo Estado. Tais eram as condições durante a Grande Depressão e, na Grã-Bretanha, mesmo à direita, era aceite a necessidade de intervenção do estado em muitos sectores. Na verdade, a geração de jovens conservadores cuja filosofia política foi formada neste período foram exactamente aqueles líderes do pós-guerra que concordaram com o Estado social e, assim, estabeleceram o consenso que só agora começou a ser destruído. Só faço esta referência, porque é fácil tratar o grupo em torno Grierson como diletantes. (Wright fala dos seus "baixos rendimentos pessoais".³ Rotha escreve sobre os seus pais como "longe de serem abastados", que, ainda assim, conseguiram enviá-lo para treze escolas privadas no mesmo número de anos;⁴ Watt afirma: "Eu vim de uma classe média normal. O meu pai era membro do Parlamento.")⁵ Para os olhos modernos, os filmes que fizeram, praticamente todos eles empolados e condescendentes, tendem a reforçar a infeliz impressão de que, como grupo, eles não eram mais do que *poseurs*, obtendo brilhantes graus académicos em Cambridge. Não há razão, no entanto, para duvidar da sinceridade do seu impulso para "ter os operários britânicos no ecrã" ou mesmo para ajudar a classe trabalhadora de outras maneiras.⁶ "Para começar, éramos todos de esquerda, sem excepção. Não muitos de nós eram comunistas, mas todos éramos socialistas."⁷ O primeiro emprego de Grierson, fazer conferências de filosofia no pólo de Newcastle-upon-Tyne da Universidade Durham, permitiu-lhe tempo para trabalhar, e trabalhar a sério, nos bairros miseráveis da cidade.⁸

³Elizabeth Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary* (Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1975) p. 21.

⁴Paul Rotha, *Documentary Diary* (New York: Hill and Wang, 1973) p. 1.

⁵Sussex, *British Documentary*, p. 29.

⁶Rotha, *Documentary Diary*, p. 49.

⁷Sussex, *British Documentary*, p. 77.

⁸Forsyth Hardy, *John Grierson* (London: Faber, 1979), p. 29.

Na sua época, a atitude social dos colegas de Grierson era genuína e expectável, e as suas realizações no ecrã não foram desprezíveis. Grierson defende que os retratos de trabalhadores em *Industrial Britain* foram aclamados no West End de Londres. O facto estranho foi que o West End nunca tinha visto antes retratos de trabalhadores – no ecrã, certamente que não.⁹ Os filmes "eram revolucionários porque estavam a pôr no ecrã, pela primeira vez nos filmes britânicos – e quase em todo o mundo – a face de um trabalhador, as mãos de um trabalhador e a maneira como o trabalhador vivia e trabalhava. Hoje em dia, com a televisão e tudo mais, é muito difícil perceber quão revolucionário foi isto, pois os filmes britânicos, como tal, eram peças filmadas, pois quaisquer pessoas da classe operária em filmes britânicos eram os cómicos."¹⁰ Esta iconografia emergente, um contraste com o desfile de funcionários de Noël Coward, que foi a norma não se concentrou, num primeiro momento, nas classes mais baixas como vítimas.

Pelo contrário, o segundo elemento que influenciou o movimento garantiu que este não seria o caso. O poderoso exemplo de Robert Flaherty estimulou o desejo de documentar as realidades da vida de trabalho no domínio do poético. Flaherty foi o responsável *por Industrial Britain*, embora o filme tenha sido terminado por Grierson (e arruinado pelo distribuidor que adicionou a voz "West End" e comentário pomposo. O grupo de Grierson admirava imenso a abordagem de Flaherty. A principal influência do grupo foi a estética do cinema mudo soviético, que se harmonizava bem com a sua retórica socialista, mas eles também foram sensíveis à poesia de Flaherty, apesar do facto deste ter evitado as responsabilidades sociais que eles abraçaram. Grierson não considerou aquilo a que chamou a ênfase de Flaherty no "homem perante o céu", preferindo filmes "de função industrial e social, onde é mais provável que o homem esteja nas entranhas da terra."¹¹ "Não houve nenhuma tentativa séria na caracterização do tipo que você encontra em Flaherty porque nós considerávamos isso um pouco romântico. Éramos, então, todos tipos muito sérios, você sabe, e acreditávamos, como os russos, que você deveria utilizar as pessoas no seu filme de uma forma não desumanizada, mas numa espécie de modo simbólico."¹² Edgar Anstey resume a visão do grupo; mas apesar desta

⁹Hardy, ed , *Grierson on Documentary*, p. 77.

¹⁰Sussex, *British Documentary*, p. 76.

¹¹Hardy, ed , *Grierson on Documentary*, p. 64.

¹²Sussex, *British Documentary*, p. 18.

tendência colectivista, para o grupo de Grierson a insistência de Flaherty sobre a utilização de pessoas como eixo das suas narrativas provou-se tão sedutora como o estilo poético da sua câmara. A contribuição de Flaherty para o conceito do documentário (o indivíduo como tema e o estilo romântico), quando misturados com o de Grierson (preocupação social e propaganda) conduz directamente a privilegiar "vítimas" como tema. Porque as classes trabalhadoras apenas podem ser heróis no sentido abstracto, Anstey descreve: "A primeira escola de documentário estava divorciada do povo. Mostrava as pessoas num problema, mas você nunca chegava a conhecê-las, e você nunca sentiu que elas estavam a falar umas com as outras. Você nunca ouviu como elas se sentiram, pensaram e falaram umas com as outras, descontraidamente. Você estava a procurar formar um ponto de vista elevado sobre elas."¹³ Examinar o trabalhador individual, dadas as predilecções destes realizadores, significava a passagem do heróico ao alienado. Por isso surgem as vítimas e uma subescola de realizadores que "queria estabelecer os problemas que haviam na Grã-Bretanha, a fim de que vejamos e aprendamos algo acerca disso. Mas você não faz nada, a não ser que você sinta algum tipo de empatia e preocupação com o problema, e a voz fria do narrador, na verdade, não o entusiasma muito."¹⁴ A concorrência entre a linha Grierson e a do grupo dissidente foi curta. A tentativa de Grierson de reconstituição da paisagem industrial do Reino Unido nos termos do exotismo de Flaherty (e os métodos de montagem de Eisenstein) fracassou. "Trabalhámos juntos [explica Grierson] e produzimos um tipo de filme que deu uma grande promessa de um grande desenvolvimento do documentário poético. Mas, por uma ou outra razão, não houve um grande desenvolvimento do mesmo nos últimos tempos. Eu penso que, em parte, se deve ao facto de nós próprios termos ficado presos na propaganda social. Nós próprios fomos apanhados nos problemas da habitação e saúde, a questão da poluição (também estávamos nessa há já muito tempo). Nós ocupámo-nos com os problemas sociais do mundo e desviámo-nos, nós próprios, da linha poética."¹⁵

Grierson está aqui a ser um pouco juiz em causa própria, pois o grupo como um todo ocupou-se "com os problemas sociais da época"; na verdade, dividiu-se nesta questão. Arthur Calder-Marshall, sempre o mais perspicaz

¹³Ibid., p. 76.

¹⁴Ibid.

¹⁵Ibid., p. 79.



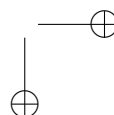
dos críticos contemporâneos de Grierson, resumiu o problema. Ao comentar o fracasso da GPO Film Unit na documentação da agitação dos trabalhadores dos correios, escreveu: "O Sr. Grierson não é pago para dizer a verdade, mas para fazer com que mais pessoas utilizem as encomendas postais. O Sr. Grierson pode gostar de falar de educação social revestida em auto-importância e benignidade social. Outras pessoas podem gostar de o ouvir. Mas mesmo que soe como um sermão, uma palestra de vendas é sempre uma palestra de vendas."¹⁶ A mão de ferro autocrática de controlo de Grierson sobre o documentário na Grã-Bretanha era forte, por isso os "tipos muito sérios" estabeleceram distância e independência dele. O que é mais importante é que estabeleceram, também, o caminho a seguir, um caminho que também os "poetas" vieram a trilhar alguns anos depois.

Paul Rotha, em parte devido a conflitos pessoais, mas mais por causa de princípios, saiu para estabelecer a sua própria unidade. Depois, Anstey e Arthur Elton, embora ainda discípulos, também saíram. Nos filmes que estes homens fizeram em meados da década de trinta pode ser registada a passagem do trabalhador como herói para o trabalhador como vítima.

Em *Shipyards*, um típico projecto griersoniano sobre o trabalho de construção de um navio, Rotha (encarregado pela companhia marítima e a trabalhar para uma filial da Gaumont-British) introduzir um entendimento de que os trabalhadores dos estaleiros ficariam novamente desempregados depois de terminarem esse trabalho. Do material recolhido nas suas viagens de e para o estaleiro, ele fez também, para a indústria de produção de electricidade, *Face of Britain* que, *inter alia*, continha o primeiro material sobre os bairros pobres do centro industrial. Nesse mesmo ano, 1935, Elton realizou *Workers and Jobs*, um filme com som síncrono sobre centros de empregos, para o Ministério do Trabalho. Com Anstey, ele trabalhou no crucial *Housing Problems* para a indústria do gás. Neste último filme também utilizou som síncrono.

Em *Housing Problem*, moradores Cockney dos bairros pobres dirigem-se directamente à câmara, para explicar as condições de vida que o filme retrata. Esta foi a primeira vez que a classe trabalhadora tinha sido entrevistada em filme *in situ*. Dar-lhes uma voz, obtendo um bom som exterior com os pesados sistemas de registo óptico de estúdio da época era um exercício em audácia tecnológica tão grande como outros da história do cinema. O som

¹⁶Arthur Calder-Marshall, *The Changing Scene* (London Chapman and Hall, 1937).



tinha chegado lentamente. Em 1934, Grierson prometia, "Se estivermos a mostrar operários no seu local de trabalho, teremos operários para fazer os seus próprios comentários, com o seu calão e pronúncia. Isso dá intimidade e autenticidade, e nada do que fizéssemos seria tão bom."¹⁷ Rotha tinha usado um trabalhador do estaleiro para fazer os comentários em *Shipyard*, mas para um som síncrono era necessário ir para o estúdio, construir cenários e duplicando todos os procedimentos do filme de ficção. Não é por acaso que a primeira das suas produções com som síncrono foi *BBC: The Voice of Britain*, pois os exteriores eram estúdios, embora concebidos para a rádio. Em *Night Mail*, as limitações tecnológicas significavam que todas as cenas interiores fossem filmadas num estúdio insonorizado. O desejo de juntar as vozes dos trabalhadores a uma imagem autêntica de exterior foi mais fácil de anunciar do que de alcançar.

Mas *Housing Problems* foi muito mais do que uma solução inicial para um problema técnico importante. Ao fazer o filme, Elton e Anstey repensaram muita da retórica artística que Grierson tinha importado de Flaherty. Anstey resumiu-o assim: "Ninguém tinha pensado na ideia que tínhamos de, simplesmente, deixar falar os moradores dos bairros pobres por si próprios, fazer o seu próprio filme....Sentimos que a câmara deve manter-se a quatro pés acima do solo e parada, porque não era o nosso filme."¹⁸ Porque Elton e Anstey evitam a habitual atitude artística proprietária, as pessoas em *Housing Problems* são todas nomeadas e foi-lhes permitido a dignidade das suas melhores roupas e o luxo de suas próprias palavras (embora expressas de um modo algo forçado para os cavalheiros da unidade de produção). Evidentemente, esta reivindicação de não intervenção ("não era o nosso filme") não pode ser tomada muito a sério, visto que os entrevistados foram seleccionados e treinados pela equipa e os resultados editados sem consulta. Mas representou um novo tema na reflexão do grupo sobre a função do realizador de documentário, uma que, infelizmente, não foi ouvida de novo nas três décadas seguintes.

O que teve influência de imediato foi a visão de Anstey sobre os seus entrevistados. Em vez de heróicos representantes do proletariado, pensou neles como "personagens pobres, sofredoras" - vítimas. Os filmes foram mudando

¹⁷John Grierson, "The G.P.O. Gets Sound," *Cinema Quarterly* (Summer 1934), quoted in Sussex, *British Documentary*, p. 44.

¹⁸Sussex *British Documentary*, p. 62.



de tema, do trabalho romantizado, passando pelo desemprego, até às realidades das condições domésticas.

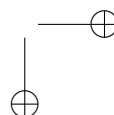
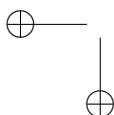
Nos anos seguintes, a visão de Anstey a respeito da sua própria função – mais de facilitador que de criador – e as cortesias oferecidas aos seus entrevistados iriam desaparecer. A vítima continuaria revelada como o assunto central do documentário, anónima e patética, e os realizadores dos documentários sobre vítimas seriam tão "artistas" como qualquer outro realizador.

Nos anos anteriores à guerra, Anstey estava a fazer *Enough to Eat*, acerca da má nutrição, e para o *March of Time* ele estava a cobrir uma amarga greve nas minas de carvão do País de Gales – bastante longe do titânico mineiro em trabalho que era o ícone anterior da indústria. Harry Watt estava a fazer uma série de exposições para o *March of Time* sobre o escândalo dos dízimos da Igreja e os ricos promotores das apostas de futebol (uma lotaria comercial baseada no futebol). Basil Wright, o mais poético de todos eles, fez *Children at School*.

É com alguma justiça que estes homens reivindicam que toda a prática actual do documentário pode ser rastreada até às suas actividades nos anos trinta. No entanto, a mais poderosa das heranças é essa tradição da vítima.

A televisão factual cimentou a tradição. Ela oferece uma maneira de aparentemente lidar com o mundo enquanto (como Calder-Marshall disse de *Drifters* de Grierson) "foge do seu significado social." Como substitui empatia por análise, a televisão privilegia o efeito sobre a causa e, conseqüentemente, raramente resulta em qualquer influência no mundo real, isto é, em acções tomadas na sociedade como um resultado do programa destinado a melhorar as condições retratadas. Assim, embora a maioria dos documentários televisivos e filmes noticiosos lidem com vítimas, normalmente como tipos desviantes, esse tratamento dificilmente diminui o número de vítimas restantes no mundo como assuntos potenciais.

A produção independente de documentários é um caso semelhante. A ascensão do cinema directo produziu, no início dos anos sessenta, o estilo correntemente dominante de documentário de estrutura de crise. Robert Drew, cuja posição nestes desenvolvimentos não é diferente à de Grierson trinta anos antes, descreve o objectivo desse trabalho: "O que nos torna diferentes de outras reportagens e outras produções cinematográficas de documentários é que, em todas estas histórias, há um momento em que um homem enfrenta momentos de tensão, pressão, revelação e decisão. São estes momentos que



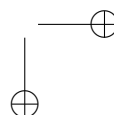
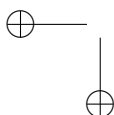


mais nos interessam. Onde diferimos da TV e da imprensa é que estamos obrigados a estar lá quando as coisas estão a acontecer às pessoas."¹⁹ Mas onde os praticantes do cinema directo se revelaram ser o mesmo foi na sua escolha das pessoas que observariam em tais situações. Evidentemente, eles poderiam e teriam observado presidentes e magnatas do cinema, mas, tal como nos anos trinta, a mais profícua vertente revelou-se ser não os poderosos, mas os que não tinham poder. E, mais do que isso, o cinema directo deu à tradição da vítima a tecnologia que permitiu um grau de intrusão na vida das pessoas comuns que anteriormente não era possível.

O cinema directo e o *cinéma vérité* foram o resultado de um esforço concertado, que culminou em finais dos anos cinquenta, para desenvolver uma determinada tecnologia, uma câmara de filmar leve, portátil e com som síncrono. A procura por esta câmara derivou directamente da experiência griersoniana, em que qualquer tipo de filmagem síncrona exigia uma enorme intervenção, se não a reconstituição, por parte dos cineastas. Nos anos do pós-guerra, pareceu a muitos que, sem esses equipamentos portáteis, o documentário nunca iria realizar a sua promessa de oferecer imagens da realidade sem (ou mínima) mediação. Pode argumentar-se que isto era totalmente a agenda errada, porque a reconstituição não era o verdadeiro problema, uma vez que a mediação ocorre muito mais subtilmente e de modos mais ou menos inevitáveis, quaisquer que sejam as técnicas utilizadas. Todavia, a ideia foi posta em prática e o equipamento desenvolvido.

A televisão já tinha começado a usar 16 milímetros para fins de recolha de notícias, forçando o desenvolvimento de películas cada vez mais sensíveis. O equipamento utilizado pela indústria para este trabalho constituiu a base das experiências de cinema directo. Por seu lado, as televisões aproveitaram as adaptações dos praticantes do cinema directo e criaram, assim, um mercado para o fabrico de câmaras com blindagem insonora feitas à medida e gravadores de som de alta-fidelidade que funcionavam a pilhas. Agora, a possibilidade dos acontecimentos serem mais importantes do que os processos de os filmar, existia pela primeira vez. Nenhuma porta, especialmente a porta atrás da qual se encontravam os menos favorecidos, precisava ou deveria estar fechada aos cineastas.

¹⁹Richard Drew, quoted in Stephen Mamber, *Cinéma Vérité in America* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1974), p. 118.



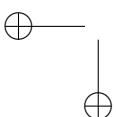


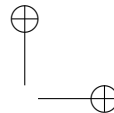
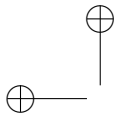
A estética, bem como as tendências técnicas também favoreceram a vítima como sujeito. É opinião generalizada que a televisão exige grandes planos, mas não é profissional, na minha experiência, enfatizar isso. A indústria tende a evitar as grandes panorâmicas mais pelo custo que essas filmagens envolvem que por serem consideradas ilegíveis pela audiência, o que, evidentemente, não são. Uma série de outros factores levam ao grande plano – contra fundo iluminado, os tubos dos receptores (durante pelo menos vinte anos após a guerra) tenderam a sobremodular e a reduzir todas as áreas escuras a silhuetas; ao se mover para a face, isto podia ser evitado. As oculares muito pequenas, das câmaras reflex de 16 mm (e, ultimamente, do equipamento de vídeo ligeiro) encorajam também o grande plano como sendo mais fácil de focar do que plano geral. A prevalência da objectiva zoom, que apenas pode ser devidamente focada no limite do seu alcance (ou seja, grande plano), tem o mesmo efeito. Todos estes condicionalismos tecnológicos resultaram na emergência do grande plano como imagem dominante no documentário.

(Houve um período inicial, em que o estilo de cinema directo encorajava o uso de uma objectiva grande angular para simplificar os problemas de focagem. Esta objectiva foi abandonada porque a variação da grandeza da imagem possível com o *zoom* serve melhor as necessidades da montagem transparente. E evita distorções, uma vez mais atendendo às necessidades de transparência. E, também, por ser mais difícil de usar que uma grande angular, o *mistério* do trabalho do operador de câmara é mantido de forma muito mais eficaz.)

A tradição do documentário começa com o heróico Inuit, num plano geral "perante o céu". Actualmente, na maioria das vezes apresenta as inadequações privadas da classe baixa urbana, "nas entranhas da terra" em grande plano. A linha que permitiu que isto acontecesse remonta às personagens heróicas de Flaherty, passando pelos trabalhadores romantizados e heroicizados de Gierston, até às vítimas de Anstey apanhadas nas estruturas de crise de Drew. A linha era fácil de seguir, porque os desenvolvimentos tecnológicos, predilecções jornalísticas e imperativos ideológicos, todos eles, desempenharam um papel em facilitá-la.

Mas há um grande problema concomitante envolvido na emergência da tradição da vítima que nunca recebeu a atenção que merece. Ao escolherem as vítimas, os documentaristas abandonaram o papel supostamente desempenhado por aqueles que comentam publicamente a sociedade (*os cães de guarda*





dos guardiões do poder). Pelo contrário, em quase todas as situações ligadas ao documentário esses comentadores são sempre os parceiros mais poderosos. As implicações morais e éticas deste desenvolvimento não são apenas ignoradas, como são rejeitadas como violações da liberdade do cineasta.

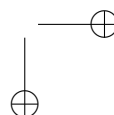
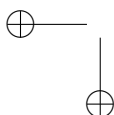
III

“Uma monstruosa, gigante e fumegante pilha de escória eleva-se sobre uma rua degradada de casas pobres, casebres a cair em ruína com uma retrete para cinquenta pessoas. Mas habitadas. A renda de uma casa era de 25 xelins por semana. Todos os imóveis pertenciam à empresa que era proprietária da mina. Estavam alguns homens a trabalhar, eu observei os cobradores da renda no seu repugnante trabalho; extorquir alguns xelins a algumas mulheres cujos homens estavam a ensanguentar mãos e ombros na terra, várias centenas de pés abaixo, ou encostados nas esquinas das ruas. Com alguns trocos que eu tinha comigo, eu paguei a renda de algumas famílias e comprei cerveja no bar para alguns dos mineiros. Deu-me prazer que os lucros do Gaumont-British tivessem sido assim usados. Como eu justifiquei as minhas contas quando voltei para Londres, não é lembrado, nem é importante. Assim era a Grã-Bretanha nos anos trinta.”²⁰

Rotha foi à aldeia de East Shotton em Durham porque J.B. Priestley havia feito uma reportagem sobre ela numa série de artigos num jornal (que se tornou no livro *English Journey*). Este facto descreve perfeitamente a relação normal entre a imprensa escrita e os meios audiovisuais, mas eu cito o diário, porque é uma das poucas referências relativamente à relação do cineasta com as pessoas do seu tema que eu pude encontrar na literatura sobre o documentário. Por exemplo, Joris Ivens, o mais abertamente político dos grandes documentaristas, no seu livro de memórias de quatro décadas de cinema (*The Camera and I*) pormenoriza apenas uma relação não unidimensional.²¹ Normalmente, os cineastas consideram o contacto com as pessoas dos seus temas como demasiado desinteressante para relatar.

²⁰Rotha, *Documentary Diary*, p. 104.

²¹Jori Ivens, *The Camera and I* (New York International Publishers, 1974) pp. 193-204.





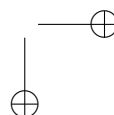
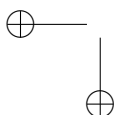
Consequentemente, a literatura tende a conter apenas referências aos encontros considerados desviantes, normalmente quando o cineasta tem de recorrer a subterfúgios para obter o material necessário.

“Enquanto eu esperava do lado de fora com a equipa de filmagens... um camião estacionou à nossa frente e um homem corpulento saltou dele e começou a gritar, "O que diabo estão vocês a fazer aqui? Vocês estão a invadir a minha propriedade, saiam imediatamente daqui. "Era Chudiak, presidente da cooperativa de agricultores, mas eu não sabia disso na altura e tive que, em primeiro lugar, imaginar, quem era este tipo, em segundo lugar, o que podia dizer para impedir que todos desaparecessem dali de imediato, em terceiro lugar, como podia impedir que ele soubesse o que eu realmente estava a fazer, mas ainda assim dizer-lhe o suficiente para que não me sentisse culpado para sempre de lhe ter mentido e, em quarto lugar, como podia manter a confiança dos migrantes, do chefe da equipa e ganhar a confiança deste tipo, tudo ao mesmo tempo?”²²

O destino de um cineasta não é, claramente, um destino feliz – mas é, possivelmente, menos infeliz do que o dos trabalhadores migrantes, o tema do referido documentário. Os cineastas preocupam-se sobre mentirem, para explorar agricultores ou similares. Este tipo de preocupação pode ser rastreada até os anos trinta. Watt descreveu como enganou párocos enquanto fazia o seu *March of Time* sobre os dízimos da Igreja: "Sendo pessoas do cinema, tirámos partido disso. Costumávamos visitar párocos que viviam confortavelmente em casas com vinte e uma divisões e uma congregação de dez pessoas, na sua maioria mulheres idosas. E eu dizia: "Que bela casa e que bela igreja. Posso fotografar?" Obviamente, eu estava a mostrar que ele estava a morar numa casa enorme e tinha dez paroquianos. A Igreja ficou muito irritada com tudo isto, mas isso era tudo que o *March of Time* queria.”²³ Com todo o devido respeito a estes cineastas, tais preocupações são fáceis. Elas revelam o cineasta no papel jornalístico tradicional de protector dos que não têm poder e de destemido opositor dos poderosos. A questão moral mais complicada é levantada não pela necessidade de se apresentar de modo enganoso perante o agricultor, mas sim pela necessidade de permanecer em silêncio sobre a realidade da situação na presença dos trabalhadores migrantes. Não é a falsificação de intenção

²²Rosenthal, *The New Documentary in Action*, p. 108.

²³Sussex, *British Documentary*, p. 89.





perante o pároco, mas a simples suposição de que o cineasta e a produtora do filme sabem melhor do que a Igreja o que a sociedade mais necessita. E são estas questões que não são abordadas.

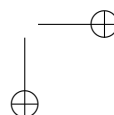
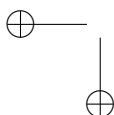
A tradição da vítima torna demasiado fácil enumerar quase aleatoriamente uma vasta variedade de problemas.

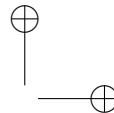
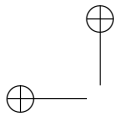
Primeiro, quando se lida com os que não têm poder, o que é significa o consentimento legalmente exigido? Dado que a maioria das pessoas desconhece as consequências da exposição aos meios de comunicação, como se pode esperar que avaliem essas consequências? Para algumas pessoas, como os doentes mentais no banido *Titicut Follies* de Wiseman, há uma questão de saber se o consentimento pode ou não ser realmente dado em quaisquer circunstâncias. O mesmo se aplica aos prostitutas infantis que aparecem em *Third Avenue. Only the Strong Survive*.

Neste mesmo filme é levantada uma segunda questão, a da cumplicidade. A equipa de filmagens reconstruiu um roubo de automóvel e depois filmou um dos protagonistas na prisão, na sequência de outro roubo do mesmo tipo. Todos os filmes sobre actividades marginais colocam os cineastas, na melhor das hipóteses, em posições quase acessórias.

Para além do ilegal, há o perigo. Flaherty pagou aos homens de Aran cinco libras para porem em risco as suas vidas ao fazerem-se a um mar enapelado numa canoa. (Há um comentário irritantemente bastante estúpido acerca desta sequência que sugere que os homens não estavam em perigo devido às peculiaridades das águas em redor de Aran. Alguém que acredite nisto, pura e simplesmente não viu o filme.) Ou pode haver um perigo mais específico, como um projecto de estudantes que levou um homem em fase de recuperação de jogo compulsivo para uma mesa de jogo para ver como a sua recuperação estava a decorrer e para dar um clímax ao filme.

Um problema mais inesperado surge quando o protagonista deseja exposição aos meios de comunicação, como num documentário da BBC sobre um transexual exibicionista filmado da maneira *voyeurística* mais coerente com a exposição pública. Num outro filme da televisão britânica. *Sixty Seconds of Hatred*, foi examinado o assassinato de uma mulher pelo seu marido. Eu visualizei o filme na véspera da transmissão, com o assassino e o filho adolescente do casal, que era uma criança quando o crime foi cometido. Não havia dúvida de que o homem estava ansioso por reviver o incidente mas, para além de uma cuidadosa decisão de não incluir o filho no filme, ninguém tinha





ainda considerado o que a nova narração pública da história poderia fazer ao rapaz.

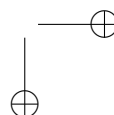
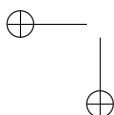
Na minha opinião, estas não são preocupações abstractas que apenas afectam os protagonistas dos documentários. Os problemas também recaem sobre os cineastas. Num documentário da televisão britânica, *Goodbye, Longfellow Road*, a equipa de filmagens documentou uma mulher que contraiu pneumonia. A equipa entrevistou o médico enquanto ele empurrava a maca dela para a ambulância e verificou que, na verdade, a doença dela tinha sido causada pelo facto de viver num casebre. Como produtor de televisão, eu teria considerado extremamente difícil confortar-me com o pensamento de que eu tinha contribuído para o direito do público à informação, quando eu poderia ter, por uma ninharia, dado à minha vítima um tecto, mesmo que temporário. Obviamente, eu teria necessitado de outro protagonista para o meu filme.

Outros problemas surgem pelo facto de estes filmes terem vidas extensas, talvez quase indefinidas. Paul, o vendedor falhado do filme de Maysles do filme *Salesman*, está constantemente exposto como tal em todas as aulas onde o documentário é ensinado ou são realizadas retrospectivas de Maysles. O anónimo rapaz do Midwest que vomitou fortemente, como um resultado de uma overdose de droga em *Hospital*, de Wiseman, vomita sempre que o filme é exibido. Caso ele seja exibido na comunidade onde ele vive agora, espera-se, como um cidadão respeitável e estável, não há nada que ele possa fazer contra isso. Porque o filme não é uma mentira, não foi concebido maliciosamente para o expor ao ódio, ridículo ou desprezo dos outros e, portanto, ele não lhe pode pôr uma acção por difamação. E o filme foi feito com o seu consentimento, presumivelmente obtido subsequentemente à sua recuperação.

E este consentimento é, na verdade, tudo o que a lei exige. A pergunta deve ser feita, é suficiente?

IV

Em 1909, dois vapores de passageiros colidiram em Long Island Sound. A bordo de um deles, um operador rádio, John R. Binns, usou com sucesso (e pela primeira vez) o seu aparelho para pedir ajuda. Como resultado do seu CDQ, apenas seis dos setecentos passageiros a bordo morreram afogados. Binns foi um herói. A Vitagraph Company, depois do furor do evento, fez um "documentário" sobre o acontecimento, totalmente reconstruído e uti-



lizando um actor para personificar Binns. Binns, o actor, foi mostrado como estando a passear e a piscar os olhos às passageiras no momento da colisão. Binns, o herói, intentou um processo não só por difamação, mas também por invasão de privacidade. Venceu ambas as acções. Mas a decisão da questão da privacidade provou-se como sendo excepcional.²⁴

Os tribunais, ao longo dos anos, de acordo com o relato feito por Pember em *Privacy and the Press*, tomaram como opinião de base que qualquer evento filmado, se não for reconstruído, está protegido pela Primeira Emenda.²⁵

As únicas excepções a esta linha surgiram, tanto para filmes como para a imprensa, a partir de uma série de decisões sobre o uso não autorizado de imagens em publicidade, a primeira delas foi ouvida no English Court of Chancery em 1888. Em 1903, o Estado de Nova Iorque tinha uma lei sobre a privacidade nos livros que era especificamente limitada a esses usos não autorizados para publicidade ou "fins comerciais". Os tribunais mostraram-se muito restritivos na definição de "fins comerciais" e por inúmeras vezes as acções de privacidade falharam quando o comércio envolvido era simplesmente o comércio do negócio das notícias, independentemente do meio. Nesses casos, o conflito é visto como sendo entre o direito do público à informação e o direito do cidadão particular à privacidade e o primeiro, normalmente, prevalece.

Os tribunais ficavam contentes em distinguir entre publicidade e notícias, e as excepções acima referidas foram baseadas nessa distinção. Porque apesar da tecnologia utilizada, os casos sobre algum sentido de propriedade, são sobre a ideia de que ninguém deveria lucrar *directamente* com o uso da imagem de outra pessoa. Outros argumentos têm sido avançados, sugerindo que as pessoas deveriam ser protegidas da exploração feita pelos meios de comunicação, porque são cidadãos privados. Estes foram, em grande medida, tão mal sucedidos como as tentativas de alargar o conceito de exploração comercial. A ideia do "homem público" remonta a 1893 e foi estendida até aos anos vinte.²⁶ O direito à privacidade foi então definido como "o direito de viver uma vida em isolamento, sem estar sujeito a publicidade injustificada e publicidade. Em suma, é o direito de não ser incomodado... No entanto, há ocasiões em que, queira ou não, alguém se torna actor numa ocorrência de interesse público

²⁴ *Binns v. Vitagraph Co*, 210 N.Y. 51 (1913).

²⁵ Don R. Pember, *Privacy and the Press* (Seattle University of Washington Press, 1972).

²⁶ *Corliss v. E. W. Waler and Co*, Fed Rep 280(1894).

ou geral. Quando isso acontece, não é uma invasão ao direito à privacidade publicar a fotografia com uma narração dessa ocorrência.²⁷ Essa pessoa pode tornar-se numa "figura pública involuntária", por dar à luz uma criança aos doze anos de idade, por ter sido feito refém por um homem armado ou por as suas saias terem sido, em público, levantadas pelo vento.²⁸ E tornar-se uma "figura pública involuntária" não é coisa temporária. Um menino-prodígio não pode evitar que a imprensa o persiga e remova a capa da obscuridade que tinha desejado.²⁹ E visto que o direito consuetudinário [*common law*] nunca reconheceu a sofrimento como um fundamento de acção, os pais não poderão impedir a publicação das imagens dos cadáveres dos seus filhos.³⁰ Nem podem as vítimas de violação, por qualquer motivo, manter os seus nomes fora dos meios de comunicação social, salvo se, por questões legais, esteja estabelecido o contrário (o que é feito em alguns estados).

Imagens de pessoas em zonas públicas, mesmo que envolvidas em actividades desviantes (mas não ilegais), são vistas como tendo valor noticioso. Um casal beijando-se num lugar público alegou que um fotógrafo, neste caso Cartier Bresson, tinha invadido a sua privacidade. Perderam.³¹ Os locais de acesso público oferecem uma protecção limitada no Wisconsin; num caso reconhecidamente obscuro e extremo, a um proprietário de uma taberna foi permitido fotografar uma mulher na casa de banho das suas instalações e mostrar a fotografia no bar.³²

Muitos outros exemplos poderiam ser dados sobre o zelo com que os tribunais têm protegido os direitos da imprensa e os tribunais não têm sido relutantes a alargar estas protecções da imprensa, primeiro aos filmes de actualidades e, posteriormente, à televisão. A um homem inocente filmado quando estava a ser empurrado contra uma parede de um hotel e interrogado por agentes da polícia foi negada a possibilidade de intentar qualquer acção contra a estação de televisão que usou essas imagens, apesar de sua inocência não ter sido, de algum modo, noticiada.³³ O valor noticioso englobava todos

²⁷ *Jones v. Herald Post Co*, 230 Ky. 227 (1929).

²⁸ *Meetze v. AP*, 95 S.E. 2d 606 (1956).

²⁹ *Sidis v. New Yorker*, 133 Fed 2d 806 (1940).

³⁰ *Kelly v. Post Publishing Co*, 321 Mass 275(1951).

³¹ *Gill v. Hearst*. 253 Pa 2d 441 (1953).

³² *Yoeckel v. Samonig* 272 Wis. 430 (1956).

³³ *Jacova v. Southern Radio-TV Co*, 83 So 2d 34 (1955).

os excessos anteriores da imprensa. Uma empresa de filmes de actualidade teve o direito de filmar mulheres obesas numa aula particular de redução de peso. A sentença afirma que "Embora possa ser difícil em alguns casos encontrar o ponto onde termina o interesse público, parece razoavelmente claro que as fotos de um grupo de mulheres corpulentas a tentar reduzir o peso com a ajuda de alguns aparelhos bastante inovadores e exclusivos não ultrapassam o risco, pelo menos, enquanto uma grande parte do sexo feminino continuar a ter a presente preocupação com qualquer aumento de peso."³⁴

Todos os aspectos da lei foram transferidos por inteiro para os novos meios de comunicação social. Em *Cohn v. Cox Broadcasting*, o Supremo Tribunal, em 1975, recusou-se a reconhecer qualquer conceito de amplificação dos meios de comunicação. Visto que o nome da vítima de violação deste caso tinha aparecido em registo público, a empresa era livre de o transmitir.³⁵

De igual modo, o consentimento nunca foi desenvolvido como um conceito, excepto se fosse impossível de obter por parte de menores. Em *Commonwealth of Massachusetts v. Wiseman* foi ainda considerado que não foi obtido esse consentimento dos participantes do filme *Titicut Follies*. Dos sessenta e dois doentes mentais vistos no filme, a maioria não tinham capacidade para assinar autorizações e apenas doze desses formulários foram preenchidos.³⁶ (A necessidade de um consentimento escrito foi criada por um caso em que a CBS foi processada com sucesso por uma pessoa que foi representada numa reconstituição dramática de um acontecimento da vida real, que tinha sido feita com o seu consentimento e aconselhamento, mas sem uma autorização por escrito).³⁷ A narração de Wiseman do caso *Titicut Follies* é feita em termos bastante diferentes: "Tinha a autorização do superintendente. Tinha a autorização do comissário de correcção. Tinha um parecer da Procuradoria-Geral do Massachusetts, e tinha o forte apoio do então vice-governador. No entanto, alguns desses homens voltaram-se contra mim quando o filme foi terminado, com a maioria dos problemas a iniciarem-se dois ou três meses após o superintendente e do Procurador-geral terem visto o filme."³⁸

³⁴*Sweenek v. Pathe News Inc*, 16 F. Supp. 746 (1936), Judge Moscowitz @ p. 747 e seg.

³⁵G. Snyder, *The Right to Be Left Alone* (New York: Messner, 1976), p. 84.

³⁶Pember, *Privacy and the Press*, pp. 224 ff.

³⁷*Durgom v. CBS*, 214 N.Y 2d 1008 (1961).

³⁸Rosenthal, *The New Documentary in Action*, pp. 68ff.

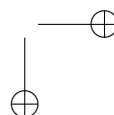
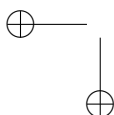


Nesta entrevista, Wiseman afirma que "esta foi a primeira vez na história constitucional americana... em que uma publicação de qualquer espécie que não tenha sido julgada como obscena, teve a sua exibição pública proibida". Isto não é totalmente exacto, pois era sim a primeira vez que fora obtida uma injunção com base na incapacidade de obter o consentimento *fora da publicidade*. O caso, embora seja importante por isso, continua a reconhecer a existência de um direito à privacidade, de uma forma bem definida. Ela junta-se a *Binns v. Vitagraph Co.* como um dos poucos precedentes que vão contra os interesses da imprensa, quase todos à volta de questões de consentimento.

O facto é que – como mantêm aqueles que são hostis à ideia de um delito de invasão de privacidade – não existe nenhuma base para uma tal acção na *common law*. Foi na *Harvard Law Review* de 15 de Dezembro de 1890, que dois jovens advogados de Boston, Warren e Brandeis (que mais tarde veio a ser um juiz do Supremo Tribunal), enunciaram pela primeira vez o direito à privacidade.³⁹ Argumentando principalmente com base no precedente inglês, eles sugeriram que uma acção poderia ser, precisamente, para evitar o que eles viam como o excesso da bisbilhotice da imprensa de Boston da época. Eles basearam-se numa velha doutrina (em que uma pessoa não pode fazer uma janela para observar o vizinho, salvo se puder provar a existência de uma anterior janela) e fazem a analogia com a lei dos direitos do autor. Eles sugeriram que a *common law* reconhecesse o direito a uma "inviolabilidade da personalidade" e oferecia tanta protecção a esse direito, como o que oferecia à inviolabilidade da propriedade. Eles usaram uma série de autoridades para apoiar esta alegação, incluindo um caso em que o editor de desenhos privados da Rainha Vitória e Príncipe Alberto tinha sido detido (O caso real, que mesmo assim poderia ter-se virado sobre noções gerais sobre direitos de autor e de propriedade, é duvidoso, uma vez que Vitória – apesar da Carta Magna e da guerra civil inglesa, que tirou o poder à monarquia, tinha influência sobre os tribunais. O absurdo lógico do veredicto de "culpado, mas louco" surgiu num outro caso completamente diferente, devido às objecções de Vitória de que qualquer que a tentasse matar, mesmo se demente, tinha que ser culpado.)

Mas, apesar dos melhores esforços de Warren e Brandeis, a *common law* inglesa não sustentaria o direito à privacidade ou o conceito de "inviolabili-

³⁹Reprinted in A. Breckenridge, *The Right to Privacy* (Lincoln University of Nebraska Press, 1970), pp 132ff.



dade da personalidade". O manual sobre os delitos que tive de estudar quando fui estudante de Direito parece divertir-se positivamente com a ideia.

"Um ponto muito discutido é se a lei sobre delitos reconhece um "direito à privacidade." Pode haver circunstâncias em que invasões de privacidade não constituem difamação ou qualquer outro delito já discutido. Por exemplo, o amante rejeitado que oferece ao seu antigo amor um fato de banho que se dissolve em água clorada, o agricultor que ofende as solteironas que passam na rua, incentivando os seus animais a copular nas manhãs de Domingo num recinto sob os olhos das velhinhas; o gerente do hotel que corre para o quarto do reclamante e diz: "Saíam daqui, isto é um hotel respeitável"(e os reclamantes são homem e mulher), o jornal que, na véspera de uma eleição, vasculha o passado esquecido de um dos candidatos;... repórteres de jornal, que, infelizmente, por vezes não param perante qualquer invasão de privacidade, a fim de "conseguir uma história". Nenhuma decisão inglesa reconheceu até agora que a violação da vida privada é um delito, salvo se couber dentro de uns capítulos da responsabilidade."⁴⁰

Parece-me que toda esta área passou para além do "arrependimento" de advogados. Na Grã-Bretanha o direito à privacidade não existe. Nos Estados Unidos, excepto contra o governo e, no caso de publicidade não autorizada, é extremamente incerto. Não podemos deixar de concordar com o juiz Sheintag do Supremo Tribunal de Nova Iorque, que afirmou há quase meio século: "Uma imprensa livre está tão intimamente ligada às instituições democráticas fundamentais que, se o direito à privacidade fosse estendido a peças noticiosas e artigos de interesse público geral, educacional e informativo, deveria resultar numa política legislativa clara."⁴¹

A legislação nunca esteve próxima e nas décadas que passaram as águas tornaram-se consideravelmente mais turvas. Mais importante, os tribunais têm sido lentos a compreender as implicações das novas tecnologias. Em 1927, em *Olmstead v. United States*, o Supremo Tribunal decidiu que as escutas telefónicas pelo governo não infringiam a proibição da Quarta Emenda contra "o direito do povo à inviolabilidade das suas pessoas, casas, documentos e haveres, contra buscas e apreensões arbitrárias". Isto porque não havia coisas

⁴⁰Harry Street, *The Law of Torts* (London Butlerworth, 1959), p. 411.

⁴¹Pember, *Privacy and the Press*, p. 112.



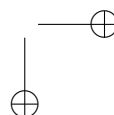
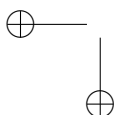
apreendidas, apenas se tinham escutado conversas. Demorou exactamente quarenta anos para o tribunal rever a sua própria doutrina.⁴²

A linha de *Olmstead v. United States* para o Privacy Act de 1974 (que protege os cidadãos contra a utilização abusiva pelo governo de dados acerca deles) tem repercussões importantes sobre a cadeia de vitórias da imprensa acima documentadas. Por agora, com o surgimento do computador, bases de dados e a convergência dos meios de comunicação, há uma considerável e generalizada preocupação com os abusos ao direito à privacidade que a nova configuração tecnológica poderia acarretar. Embora a tirania tenha funcionado muito bem sem o computador, a maioria parece sentir que ela poderia funcionar muito melhor com ele, e em todo o Ocidente, está a ser implementada legislação para combater essa possibilidade. É provável que, nas sociedades democráticas, tais preocupações também possam manifestar-se no estabelecimento de forma mais agressiva do delito de invasão da privacidade do que até agora tem sido possível. Também poderia ser o caso que tais extensões começassem a quebrar as protecções da Primeira Emenda e que, no meio da crescente preocupação com a informação em geral, se pudessem comprometer liberdades importantes dos meios de comunicação.

A situação não é diferente daquela dos britânicos em Singapura, em 1941. Com os canhões virados para o mar, a guarnição estava confiante que não poderia ser atacada a partir da selva, na sua retaguarda. Mas foi exactamente isso que os japoneses fizeram e os canhões britânicos foram capturados sem disparar, apontando para o lado errado.

Podemos compreender e simpatizar com as emoções agitadas pela Primeira Emenda, mas é um dispositivo do séc. XVIII que aborda situações do séc. XVIII. Insistir que aquilo que foi concebido como um direito privado virtual deve vincular qualquer entidade jurídica numa outra sociedade; insistir que nenhum avanço tecnológico no sector das comunicações afectou a base essencial da privacidade e reputação, insistir que estas liberdades são tão frágeis, que apenas uma abordagem de teoria dominó pode protegê-las, todas estas posições deverão ser abandonadas se os perigos reais de finais do século XX tiverem que ser enfrentados. O ponto é que os meios de comunicação têm sido tradicionalmente considerados não apenas como representantes do público em geral, mas como o público em geral em si. Este ponto de vista, embora com-

⁴²Snyder, *The Right to Be Left Alone*, pp. 148ff.





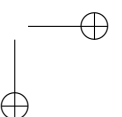
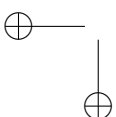
preensível em termos do séc. XVIII, falha em distinguir a realidade dos dias de hoje, onde os meios de comunicação social não são, de todo, o público em geral, mas são um interesse especial dominado por um grupo organizado em oligopólio de conglomerados internacionais. O ponto de vista comumente defendido de que as liberdades de expressão exigidas por tais entidades têm que ser protegidas porque as liberdades individuais idênticas vão estar em risco se tal não acontecer é, na minha opinião, simplesmente falso. O direito do indivíduo à liberdade de expressão está agora separado do direito dos meios de comunicação social por um abismo de tecnologia. Eles podem e devem ser tratados de forma diferente.

V

Os direitos são normalmente acompanhados por deveres. Os direitos da imprensa são acompanhados por deveres mínimos de não blasfemar, difamar ou incitar à sedição. O desuso caracteriza o primeiro e último deles e a difamação é uma solução disponível apenas para aqueles com recursos suficientes, emocionais e financeiros, para enfrentar uma grande empresa, que é, actualmente, o difamador mais comum.

Para os realizadores de filmes presos na tradição griersoniana de procura de melhoria social através da documentação das vítimas da sociedade, a lei, tendo em conta a possível amplificação da mensagem com as actuais tecnologias, permite demasiada latitude. Os documentaristas, em grande medida, não caluniam e, em geral, não "roubam" imagens. No entanto, eles trabalham com pessoas que, em matéria de informação, estão normalmente abaixo deles, que sabem menos do que eles sobre as ramificações do processo de realização de filmes. Parece adequado que se lhes exija um adicional "dever de diligência". "A fim de proteger os interesses de terceiros contra os riscos de certos danos, a lei estabelece determinadas normas de conduta que as pessoas em circunstâncias especiais têm que obedecer, e se, por incapacidade de atingir esses padrões, ocorrerem tais danos, isto é accionável."⁴³ O "dano" resultante da invasão de privacidade não é normalmente considerado accionável se ele for emergente do exercício da liberdade de imprensa. Uma pessoa também não tem uma "inviolabilidade da personalidade" semelhante à proposta por Warren

⁴³Street, *The Law of Torts*, p. 103





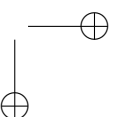
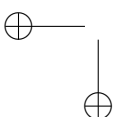
e Brandeis. Se isto tiver que mudar, então a definição do dever de diligência do cineasta em relação com o seu ou sua protagonista recai sobre o conceito de consentimento. Em vez do rudimentar "consentimento" que temos hoje, será necessária uma consideração mais refinada. Esses refinamentos já existem nos procedimentos da investigação médica e das ciências sociais, desenvolvidas principalmente sem a pressão da lei, por muitas organizações profissionais. Entre os mais abrangentes destes estava o Código de Nuremberga.

“O consentimento voluntário do ser humano é absolutamente essencial. Isto significa que a pessoa envolvida deve ter capacidade jurídica para dar consentimento, deverá estar em posição de exercer o livre direito de escolha, sem intervenção de qualquer elemento de força, fraude, mentira, coacção, astúcia ou outra forma de restrição ou coacção posterior; deve ter conhecimento e compreensão suficientes dos elementos do assunto em estudo para tomar uma decisão informada e esclarecida. Este último elemento exige que, antes da aceitação de uma decisão afirmativa pelo sujeito da experiência, deverá ser explicada a natureza, duração e propósito da experiência; o método e os meios pela qual ela será conduzida; todas as inconveniências e perigos razoavelmente esperados; e os efeitos sobre a saúde ou pessoa do participante que eventualmente possam ocorrer devido à sua participação na experiência.”⁴⁴

Substitua-se *experiência* por *filme* acima, e resulta numa justa definição do dever de diligência de um cineasta. Os cineastas argumentariam que isto iria reduzir drasticamente o acesso aos indivíduos. Assim seja. Uma vez que os cinquenta anos de desfile dos aleijadinhos fez, manifestamente, melhor aos documentaristas do que às vítimas, não vejo nenhum motivo para lamentar uma diminuição desses filmes. Para facilitar o funcionamento de um dever de diligência, gostaria de sugerir que a sociedade refine a sua opinião sobre as actividades de realização de filmes para reconhecer o seguinte:

1. *Que diferentes canais de comunicação têm efeitos diferentes.* A decisão em *Massachusetts v. Wiseman* em limitar a distribuição de *Titicut Follies* a audiências profissionais é perfeitamente correcta deste ponto de vista. É razoável sugerir que possa resultar um valor social acrescido de um filme ou gravação em circunstâncias especializadas, ao passo que poderão ocorrer danos sociais em outras situações. De igual modo,

⁴⁴Quoted in P D Reynolds. *Ethics and Social Science Research* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1982), p. 143.

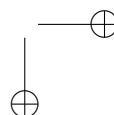
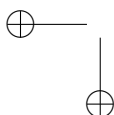




questões de *cui bono* não são inadequadas neste cenário. Os tribunais devem ser menos hesitantes em analisar o comércio dos meios de comunicação social do que têm sido até agora.

2. *Que a lei distinga entre personalidade pública e privada.* Ao nível do senso comum, a distinção entre uma figura pública e uma pessoa privada é óbvia. A lei define frequentemente fenómenos sociais muito mais complexos e não há nenhuma razão para que tal distinção não possa ser parte integrante das questões de privacidade. As personalidades públicas e privadas devem aceder a diferentes graus de protecção. Neste momento, as pessoas comuns são deixadas nuas perante o brilho da publicidade. Inversamente, por vezes, as figuras públicas usam a escassa protecção que a lei prevê para as pessoas comuns para inibir ou evitar o que seria, nos seus casos, exposições muito adequadas. (Estou consciente que isto acontece mais na Grã-Bretanha do que nos Estados Unidos.)
3. *Que a protecção atribuída ao domínio privado seja alargada a pessoas privadas em zonas públicas ou semipúblicas.* Isso permitiria uma medida de protecção para o "transeunte". Neste momento, os actos dos meios de comunicação social são como os acontecimentos de força maior, em que uma pessoa pode ser atingida por eles em quase todas as circunstâncias. É difícil ver porque é que tal deve ser considerado um requisito essencial para a liberdade de informação.
4. *Que o efeito da exposição aos meios de comunicação social de acções, por outra forma admissíveis, seja avaliado.* Eu tenho argumentado que o desvio social é um elemento essencial para a tradição da vítima. Tal desvio depende, muitas vezes, do domínio, pelo que o que é permitido em privado torna-se desvio, ou mesmo ilegal, em público. O efeito de *publicação* de acções admissíveis, ou porque as acções são em si desviantes, ou pelo facto da publicação assim as tornar, deveria ser tomado em consideração.

Tudo ou parte do acima mencionado poderia ser fatal para a tradição da vítima do documentário, mas eu não veria isso como uma perda. Na verdade, pelas preocupações manifestadas aqui e por outras razões, eu prefiro



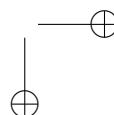
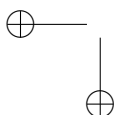


muito mais um estilo de documentário na linha da "antropologia partilhada" de Rouch; mas a verdadeira questão não é que efeito teria uma tal proposta sobre o documentário, mas antes, aboliria ela as liberdades essenciais dos meios de comunicação social?

O conceito de um dever de diligência na privacidade tem de ser equilibrado com o direito estabelecido do público à informação e dos meios de comunicação em publicar. Estes direitos seriam condicionados, tal como muitos direitos em outras áreas, mas não mais. A liberdade de comentar, o poder de investigar os publicamente poderosos, o direito de publicar factos não seriam impedidos tendo em conta o tipo de desenvolvimento que proponho. Tudo o que desapareceria era o direito sem restrições dos meios de comunicação social explorarem aqueles que na sociedade são menos capazes de se defenderem. Ao definir o que significa exploração, como e onde ela ocorre, e quem são essas pessoas indefesas, a restrição poderia ser delimitada e as funções dos meios de comunicação social, pelo contrário, mantidas.

Para muitos, especialmente nos Estados Unidos, tais propostas são um anátema, no entanto, os tempos de mudança exigem algumas respostas novas. Não é o caso de: *como a coisa funciona* não deve ser mexida. A coisa, neste caso, a privacidade, não funciona muito bem e parece estar cada vez pior. Os meios de comunicação social precisam de estabelecer uma distância da vexada área das tecnologias de informação, onde a controvérsia é susceptível de resultar numa séria redução de actividade. Os meios de comunicação social precisam de restabelecer a sua posição especial. Isso só pode ser conseguido pelo assumir das responsabilidades inerentes ao final do século XX. Caso contrário, "liberdade limitada para qualquer instrumento da sociedade ameaça sempre a estabilidade da sociedade, e a sociedade vai reagir para proteger a sua estabilidade. Meios de comunicação social sem qualquer tipo de restrições poderiam ameaçar e, na opinião de muitos, já ameaçam a estabilidade da vida americana. Os americanos reagirão para restabelecer e reforçar essa estabilidade. A lição não deve ficar perdida na imprensa, rádio e televisão... A imprensa nunca é verdadeiramente livre a menos que aceite um padrão que a proteja dos perigos da autodestruição."⁴⁵

⁴⁵W. Marshall, *The Right to Know* (New York: Seabury Press, 1973), p. 212.



Para um documentário pós-griersoniano*

Brian Winston

Como pode este salvamento resultar? Noël Carroll haveria de contra-atacar duramente. Ele demonstra (1988, pp. 114 e 97), com alguma minúcia, que os “marxistas psico-semióticos”, como ele chama aos pós-modernos, são “vítimas das suas próprias metáforas”. Assim, ele tenta manter a legitimidade do documentário num sentido clássico directo. Ele argumenta (1983, pp. 14ss) que há confusão e usos incorrectos de linguagem que nos provocaram uma confusão entre os diferentes sentidos de “objectividade”, uns com os outros e com a “verdade”.

De igual modo, fomos voluntariosos no nosso uso da palavra “ilusão” na sua relação com o realismo, implicando assim que o realismo envolve, inevitavelmente, uma “ilusão de um tipo discapacitante”. A ideia de “ilusionismo”, afirma Carroll (1988, pp. 90ss), foi transformada pelos pós-modernos, nas últimas décadas, num cognato com realismo, que, por conseguinte, foi reduzida às “ilusões de um mágico”.

Destriçar tudo isto, sugere ele, permitirá a recuperação do poder mimético da câmara segundo as linhas bazinianas. Na verdade, o que provoca algum do desprezo mais eficaz de Carroll é exactamente a hipocrisia (por assim dizer) dos seus inimigos intelectuais em negarem, para si próprios, a visão de Bazin do realismo cinematográfico, enquanto assumem que funciona tão bem para os “espectadores normais” que eles deixam de distinguir a imagem da realidade.

Na medida em que este poder mimético está geralmente sustentado na cultura, então, para Carroll, uma forma de documentário que tirasse partido disso por “ser ainda responsável por estabelecer padrões de objectividade” poderia existir sem dificuldades (Carroll, 1983, pp. 31ss).

Esta é uma brava e intrépida tentativa, mas não é provável que as antigas certezas científicas se restabeleçam de um modo pouco problemático por

*Brian Winston, “Towards a post-griersonian documentary” in Brian Winston, *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, London, BFI, British Film Institute Publishing, 1995, pp.251-258. Revisão da tradução para português: Manuela Penafria.

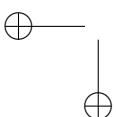


forma a permitir os padrões de objectividade de Carroll, pelo menos no que à fotografia diz respeito. Porque, afinal, a equação ilusionismo-realismo não é bem a criatura dos pós-modernos que Carroll parece sugerir. É bem mais antiga. Ela ocorre logo no início da cultura da câmara. Há, por exemplo, uma obscura referência à câmara de Alberti, se é que era uma câmara, a sugerir que os seus espectadores “questionaram se viram coisas pintadas ou naturais” (Irvin, 1973, p. 16). Ilusionismo e realismo, por muito que Carroll possa lamentá-lo, vão a par, particularmente quando estão envolvidas câmaras, e sempre o foram.¹

O cientismo da fotografia pode ter disfarçado isso durante um século e meio, mas é improvável que esta antiga ligação seja eficazmente escondida no futuro. O facto básico é que já não podemos olhar para as fotografias como janelas para o mundo, cujos vidros foram polidos para uma transparência preternatural pelo vidraceiro/fotógrafo. A nossa sofisticação actual é tal que veremos sempre as marcas no vidro. Por isso, mesmo se Norris estiver correcto e “toda a reivindicação de validade e verdade” não for destruída pelo pós-modernismo, continua a ser pouco provável que o estatuto probatório da fotografia sobreviva à batalha epistemológica. Parece que muito dificilmente os esforços de Carroll em regressar simplesmente ao *status quo ante* terão sucesso. Mas isto não significa que outras estratégias não possam ter mais sucesso.

Bill Nichols (1991, pp. 7 e 109) propõe uma tática mais complexa: procura minar o pós-modernismo acomodando as suas “intrigantes... afirmações”, mesmo que não concorde com elas. Ele faz isto, em primeiro lugar, ao admitir um mundo historicamente construído: “O documentário oferece acesso à construção histórica partilhada”. Mas, depois, ele vai privilegiar essa construção: “Em vez de *um* mundo, é-nos oferecido acesso *ao* mundo”.

¹ Um argumento semelhante pode ser feito a respeito dos modos de ver burgueses. Que o realismo seja uma característica dominante das formas de arte burguesas não é discutível – mas que seja a única característica dominante já o é. Por exemplo, como já mencionei, a perspectiva possui uma história mais longa que a burguesia. Há referências em Plínio a pinturas ilusionistas e uma tradição razoavelmente coerente desse tipo de obras pode ser discriminado intermitentemente entre os antigos e a Renascença (Doesschate, 1964, p.85). Portanto, nem todo esse ilusionismo ocorre no período burguês. A tendência para inscrever a perspectiva como uma espécie de invenção burguesa com o observador visualmente aprisionado como um sujeito explorado sob o capital é claramente, e o que mais possa ser, ahistórica.



Não é a partilha que, aqui, é essencial. Afinal, nós “partilhamos” o mundo descrito em qualquer Western, mas isso não o torna numa representação *do* mundo, a realidade histórica. O que não quer dizer que haja uma multiplicidade de mundos ficcionais, e apenas um documentário. Antes, o que é importante em Nichols é a distinção que ele estabelece entre os modos como o cinema trata essa diferença. No ecrã, encontra-se “uma *história* e o seu mundo imaginário e um *argumento* acerca do mundo histórico. . . O argumento toma o mundo histórico como o fundamento para a figura da sua representação no documentário” (ibid., pp. 11 e 126).

O resultado da distinção história/argumento é que: “A narrativa [i.e. ficção] como um mecanismo para contar histórias parece bem diferente do documentário como mecanismo para tratar de assuntos não imaginários, da vida real” (ibid., p. 6).

“Tanto a narrativa como o documentário estão organizados em relação à coerência de uma cadeia de acontecimentos que depende do relacionamento motivado entre ocorrências (assumir “motivação” no sentido formal de justificação ou causalidade). . . No documentário como na ficção, nós usamos a prova material para formar uma coerência conceptual, um argumento ou uma história, de acordo com a lógica ou economia proposta pelo filme.” (ibid., p. 125).

No entanto, as diferenças são devidas ao diferente relacionamento com o mundo. Uma história acerca de um mundo imaginário é apenas uma história. Uma história acerca do mundo real (isto é, um documentário) é um “argumento”.

Nichols sustenta isto sugerindo (1991, p. 19) que a montagem do documentário reflecte então essa diferença: “A estrutura do documentário depende da montagem probatória em que as técnicas da narrativa clássica de montagem de continuidade sofrem uma modificação significativa. Em vez de organizar cortes dentro de uma cena para apresentar um sentido de tempo e espaço único e unificado em que podemos rapidamente localizar a posição relativa das personagens centrais, o documentário organiza cortes dentro de uma cena para apresentar a impressão de um único e convincente argumento em que podemos localizar uma lógica.”

Há algo aqui pouco convincente. Na montagem, por exemplo, eu argumentaria que é a *incapacidade* em modificar a montagem da narrativa clássica que é significativa. A necessidade do realizador de documentários em intervir



ou reconstruir é impulsionada exactamente pela montagem, exigindo múltiplos pontos de vista, e por aí adiante, para permitir a continuidade – em poucas palavras, um impulso para a narrativa com, exactamente, “tempo e espaço unificado” como principal objectivo, na maioria das circunstâncias.

De igual modo, a distinção entre os mecanismos ficcionais para contar histórias e os dos documentários para tratar dos “assuntos da vida real” não pode ser analisada numa base textual como Nichols tacitamente admite – eles apenas “parecem” ser diferentes. Isto não é negar que Nichols está correcto ao apontar que os documentários como um todo precisam bem mais de organização pela voz de narração do que a ficção (onde as personagens executam a maior parte desta tarefa). Mas o seu conceito de argumento não vai muito além disto, na medida em que não é imediatamente distinguível da “história” narrativa – excepto num aspecto crucial.

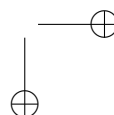
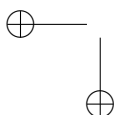
E isto é o busílis da questão – o ponto em que Nichols entra em contacto com o salvamento. Toda a questão não está, de modo algum, nessas diferenças formais no ecrã. O que impede um documentário de ser uma “ficção como qualquer outra” é antes “o que *nós fazemos* das provas que o documentário apresenta na sua representação” (Nichols, 1991, pp. 108 e 125; *itálicos meus*). São as audiências que podem dizer a diferença entre uma narrativa ficcional e um argumento documental.

Por outras palavras, é uma questão de recepção. A diferença tem de ser encontrada na mente da audiência.

A ironia é que isto sempre foi uma questão de recepção. Como eu já observei, Robert Fairthorne viu isto muito claramente há sessenta anos atrás: “Realidade” não é uma propriedade fundamental, mas a relação entre filme e audiência” (MacPherson, 1980, p. 171). Basear a ideia de documentário na recepção em vez na de representação é, precisamente, a maneira de preservar a sua validade. Permite que a audiência afirme a pretensão de verdade para o documentário em vez do documentário fazer implicitamente a afirmação por si próprio.

No entanto, para isto acontecer todo o projecto griersoniano deve ser abandonado.

A ideia griersoniana de “realidade” tem como pressuposto uma certa ingenuidade da audiência. Sem essa ingenuidade, a audiência não poderia acreditar que alguma coisa do mundo real pudesse sobreviver ao “tratamento criativo”. Para que a “realidade” ultrapasse as contradições da definição de Gri-





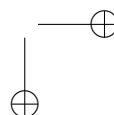
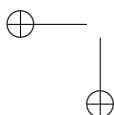
erson, exige-se que a câmara seja vista não apenas com um instrumento científico, mas mais como um termómetro, um instrumento capaz de dar uma “leitura” da realidade não mediada (ou menos mediada) que outras leituras. Mas é exactamente este forte argumento a favor dos instrumentos da ciência que agora parece ingénuo, mesmo que o cepticismo pós-modernista seja rejeitado.

Por isso, mesmo se a presença do fotógrafo é reconhecida, a câmara nas suas mãos continua a apontar para um mundo que a maioria persiste em crer que, de algum modo, é real. A câmara pode, e inevitavelmente *deve*, “mentir” – mas o mundo está “lá”, apesar de tudo. O único compromisso possível é reconhecer a presença do fotógrafo para que a relação da imagem com o retratado não dependa da qualidade intrínseca da imagem garantida pela ciência, mas da nossa recepção da imagem enquanto garantida pela (ou correspondendo à) nossa experiência.

Esta renegociação da pretensão da fotografia sobre o real significa que a relação da audiência com o documentário pode incluir uma compreensão das inevitáveis mediações do processo de realização de um filme. O que é então deixado para o documentário é uma relação com a realidade que reconhece as normais circunstâncias da produção da imagem mas é, ao mesmo tempo, consonante com a nossa experiência quotidiana do real.

O custo desta relação alterada é que a imagem do documentário representa agora nem mais nem menos “real” que a realidade apresentada pela imagem fotográfica de, digamos, Michelle Pfeiffer ou Gérard Depardieu. O benefício é que, ainda que a fotografia perca assim o que Maya Deren, há trinta anos (1960, p. 155) podia continuar a chamar “a arrogância inocente de um facto objectivo” nós, enquanto audiência, podemos ainda aceitar “a prova apresentada pela representação do documentário”.

O abandono da posição griersoniana trará, por arrastamento, outros benefícios. Se o documentário deixar cair a sua pretensão de uma representação superior da realidade, deixará de ser necessário fazer as promessas de não intervenção, porque elas estão fora de questão. A objectividade, quer baralhada no seu significado ou elegantemente redefinida, pode também ser abandonada. A realidade pode ser uma garantia de um pouco mais que a fisicalidade do material perante as câmaras. (Pelo menos, por agora). Mais importante ainda, visto que a compreensão da audiência poder ser que o que está a ser oferecido é, na verdade, uma interacção verdadeiramente subjectiva com o mundo





– uma interacção contrária ao cinema directo, sem o fardo da objectividade e da realidade – o que está a ser oferecido pode ser, realmente, “criativamente tratado”. O estilo do documentário pode então ser libertado.

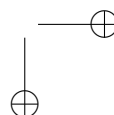
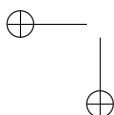
A distinção entre a subjectividade que estou a sugerir e a reivindicada pelos profissionais do cinema directo torna-se uma questão de estética. A pretensão de uma representação superior do real está profundamente codificada no estilo dominante de documentário. Portátil, luz disponível, som disponível, plano sequência, *jump-cut*, olhar directo, gráficos mínimos – tudo isto significa “provas”. Esta significação é a razão porque os cineastas do cinema directo podem *dizer* que eles estão a ser subjectivos, mas a sua prática estética *diz* que não. (A reflexividade do *cinéma vérité* não é melhor neste aspecto: esses cineastas *dizem* que estão a ser subjectivos, mas as suas práticas de significação, exactamente semelhantes às do cinema directo, também *dizem não*).

Abandonar o privilégio griersoniano reivindicado a favor de uma subjectividade honesta significa, por conseguinte, o abandono deste estilo, pelo menos nas suas formas “mais puras”. Essa “pureza” é agora tanto uma marca de duplicidade como a reconstituição o era há trinta anos atrás. O “âmago do real”, como Henri Breitrose já chamou à “realidade”, prejudicou a questão.

Em geral, se os documentaristas não estiverem interessados em reivindicar uma relação privilegiada com o real, os seus filmes ou gravações poderão começar a ficar mais parecidos, por exemplo, com *The Thin Blue Line*, de Errol Morris (com o desenvolvimento das convenções do *film noir* num documentário sobre uma injustiça) do que inevitável e rigidamente parecidos com *Near Death*, de Frederick Wiseman, uma intrusão na morte e na dor, com seis horas de duração, vencedor de prémios, voyeurístico e estupidificante, também realizado em 1989.

Este novo documentário subjectivo, estilisticamente muito mais variado, poderia procurar uma audiência mais ampla. A chave para o sucesso nesta procura é o tom. O documentário deve abandonar o seu tom limitado e sempre sério. Tem que parar de ser sempre e unicamente o “discurso da sobriedade” de Nichols (Nichols, 1991, p. 3).

Deve ser reconhecida a perpétua falta de atractividade de muitos documentários, certamente a dos menos voyeurísticos, para a audiência. Isto significa, de facto, o reconhecimento das conotações de “educação pública”. As audiências sabem muito bem que essa finalidade de educação pública de Gri-



erson, por mais polida e disfarçada que esteja, é uma total garantia de aborrecimento. Durante sessenta anos os documentários nada ganharam em ser um “discurso da sobriedade” a não ser a marginalização. É possível melhorar a observação de Metz (1974, p. 4): “Nunca se está totalmente aborrecido por um filme”, adicionando: “a menos que seja um documentário griersoniano!”²

A pretensão de educação pública, tal como a pretensão de reivindicação reforçada na realidade e a estilística limitada do cinema directo, precisam de ser abandonadas. Afinal, uma das duas formas mais populares de documentário, o filme de performance rock, possui, gratificadamente, pouca sobriedade e educação pública. O uso do *film noir* como uma fonte de estilo em *The Thin Blue Line* não desvia Morris da seriedade do seu propósito. Ele apenas não tem uma face tão soturna sobre o assunto. Além disso, o uso de um tom satírico em *Roger and Me* ou *Cane Toads* (1987) (a história de um desastre ambiental filmado como um filme de comédia de horror/ficção científica) não destrói a qualidade do seu comentário social. Pelo contrário.

Eu argumentaria que Grierson matou uma linha de sátira social mordaz para o documentário que poderia ser vista em embrião em *A propos de Nice e Land Without Bread*. *Roger and Me* ou *Cane Toads* não apenas reviveram essa tradição, como demonstraram que é possível torná-la popular. É apenas a herança de Grierson que se interpõe entre nós e uma forma de documentário que pode ser, às vezes, satírico, irreverente e cómico.

E comprometido.

Obviamente, o documentário comprometido está estabelecido mas, desde o tempo em que Grierson montou o seu ataque aos cineastas à sua esquerda, o compromisso foi visto como uma espécie de desvio, uma falha em relação à “objectividade” que era supostamente a norma do documentário griersoniano. Mas porque deveria o compromisso ser visto como um desvio? Na medida em que o documentário consistente com o jornalismo, o apoio a causas é permitido. O apoio a uma causa é uma actividade jornalística legítima. O fardo que Grierson pôs sobre o documentário foi o seguinte: pretendeu que os seus filmes fossem relatórios nas páginas noticiosas, por assim dizer, quando de facto eles eram editoriais para a ordem estabelecida. O tempo veio libertar o documentário desta posição espúria e admiti-lo com uma espécie de edi-

² Apesar disso, este polimento, não se aplica ao próprio Metz. Foi relatado que Metz “adorou” o filme *Harlan County, USA* (King, 1981, p. 7).

torialização *na sua essência*. Claramente, isto pode ser concretizado mais facilmente quando a reivindicação de “realidade”, o estilo e o tom sóbrio de “educação pública”, todos eles, forem postos de lado.

Não pode haver dúvidas de quanto a tradição é opressiva. Por exemplo, a realização radical de filmes de actualidades provocadas, nos EUA, pela guerra do Vietname no final dos anos 60 estava seriamente inibida pelo peso morto da herança griersoniana (os mais cínicos poderiam sugerir que era suposto ser assim). John Hess (1985, p. 139) aponta que a recepção de tais filmes foi cerceada em parte “devido ao contexto de educação em que viemos a conhecer [o documentário], logo desde o início”. Por outras palavras, o documentário griersoniano, apesar do filme de performance rock, introduziu-se tão eficazmente na mente do público como aborrecido que não havia um caminho fácil dentro da contracultura para afastar as pessoas dessa percepção.

O compromisso leva a outros assuntos. Os cineastas radicais, por exemplo, descobriram que algumas audiências não tinham perdido o seu gosto para outros tipos de documentários populares (à parte do filme de performance de rock) – a compilação histórica.

O uso contínuo pela televisão desta forma não matou a possibilidade de o voltar para a finalidade original de Esfir Shub. Na América, foram realizados filmes independentes que recuperam a história perdida da esquerda, quer antes da Segunda Guerra Mundial (*Seeing Red*, 1983, de Julia Reichert e James Klein e *The Good Fight*, 1984, de Noel Buckner, Mary Dore e Sam Sills) quer durante a guerra do Vietname (*The War at Home*, 1979, de Barry Brown e Glenn Silber). O arquivo dos filmes de propaganda da guerra-fria foi reciclado para um efeito satírico em *The Atomic Cafe* (1982) de Jayne Loader e Kevin e Pierce Rafferty.

Evidentemente, todos estes filmes estão sujeitos a ataque por não alcançarem os padrões griersoniano de “objectividade” e de seriedade, ou seja, por serem, *na sua essência*, comprometidos. Por que é que o empenho de outros grupos de esquerda em Espanha, não foi incluído no filme? (Georgakis, 1978, p. 47). Por que é que não se tratou a política externa soviética? (Rosenthal, 1988, p. 14). Por que é que, falhando em serem sóbrios, os realizadores de *The Atomic Cafe* (“um filme chocantemente divertido”) “pintaram uma visão parcial dos anos cinquenta na América”? (Boyle, 1982, pp. 39 e 41).

Fora deste renascimento de produção radical de filmes, especificamente fora dos filmes de actualidades, surge um movimento de documentários em

grande escala e sustentado (ainda se mais marginal do que merecia) feito por mulheres. Nas últimas duas décadas, por vezes em estilos que pouco devem ao cinema documental dominante, foi-se acumulando um corpo sólido de sucessos.

Uma parte deste movimento pode ser visto no filme anterior de Julia Reicherts e James Klein, *Union Maids* (1976), em *With Babies and Banners* (1978), de Ann Bohlen, Lyn Goldfarb e Lorraine Gray e em *The Life and Times of Rosie The Riveter* (1980), de Connie Field. Estes filmes sobre a história do trabalho, tal como aqueles que recuperam a história geral da esquerda, por vezes assemelham-se e, por vezes baseiam-se, no testemunho oral recolhido previamente (ver Lynd e Lyndo, 1973; Berger Gluck, 1987). Eles são acerca de mulheres no e à volta do movimento laboral e do mundo do trabalho e oferecem imagens novas e esquecidas da história, do trabalho das mulheres e do mundo das mulheres (Erens, 1981, p. 9).

Mas também aqui, pode ver-se a sinistra influência da tradição. Uma vez que eles estavam dentro do *mainstream*, também eram passíveis de terem falhas. Por exemplo, foi notado que *Union Maids* exhibe uma “ausência de clareza” sobre as filiações comunistas das suas personagens, o que espelha uma falsificação semelhante a *Chronique* (Gordon, 1985, p. 156). (Isto, claro, não era um problema, com *Seeing Red*, de Reichert e Klein, uma história do Partido Comunista Americano durante o seu auge).

Mas alguns irão além destes supostos pecados de omissão para reivindicar que estes filmes, em geral, “tomam uma forma humanista e historicista com uma tendência populista universalista e, surpreendentemente, cabem de um modo muito aproximado na descrição de Brecht acerca do funcionamento do teatro burguês” (King, 1981, p. 12).

Parece-me que estas críticas (mesmo após termos posto de lado a impossibilidade de alguma vez estarmos completamente à esquerda de alguns comentadores) emergem, inevitavelmente, porque os filmes estão suficientemente dentro da tradição griersoniana para serem lidos e criticados como tal. (Na verdade, *Rosie de Riveter* venceu o prémio John Grierson do American Film Festival em 1981). Os cineastas, adicionaria eu, não tinham outra opção senão trabalhar dentro desta tradição, porque era a única considerada aceitável pelos patrocinadores e pelas audiências a que se destinava. Mas os perigos desta estratégia foram bem compreendidos.

Em 1975, Eileen McGarry observou que o cinema directo tendia a perpetuar os estereótipos femininos e outros (nomeadamente, Julia Lesage) sugeriram que a forma do documentário em si própria podia ser subvertida. Mas, em vez disso, começaram as tentativas de quebrar as fronteiras entre documentário, ficção e filme experimental (McGarry, 1975, pp. 550; Lesage, 1978, pp. 507ss; Erens, 1988, p. 501).

Por exemplo, como Patrícia Erens observou (1981, p. 7), “Auto-imagem e imagem fotográfica são temas importantes nos documentários feitos por mulheres”, dando-lhes frequentemente uma reflexividade não necessariamente expressa num modo *cinéma vérité*. *Daughter Rite* (1979), de Michelle Citron é um bom exemplo. Misturou filmes domésticos de infância com uma conversa filmada num estilo cinema directo, que foi, na verdade, representada. A recepção do filme teria sido muito menos controversa caso a dominância griersoniana tivesse sido removida.

Olhando para além de Grierson, há um outro ponto a tratar. Este livro tem sido quase inteiramente limitado ao documentário do mundo anglófono. Por conseguinte, sou tão culpado como Jacobs, Barsam e Barnouw, que foram correctamente acusados por Julianne Burton de marginalizar outras obras e tradições, como as da América Latina (Burton, 1990, pp. 7ss). Pode bem ser o caso que o documentário, concebido de modo diferente, diferentemente inflectido e, acima de tudo, diferentemente posicionado politicamente possa ter uma força que, acredito, nunca teve nos países em que me concentrei.

Burton (*ibid.*, pp. 60ss) apresenta esse argumento para o documentário da América Latina: “O documentário proporciona: uma fonte de “contra-informação” para aqueles sem acesso às estruturas hegemónicas das notícias e comunicações mundiais; um meio de reconstituir eventos históricos e desafiar interpretações hegemónicas e frequentemente elitistas do passado; um modo de obtenção, preservação e utilização dos testemunhos de pessoas e grupos que, de outro modo, não teriam meios de registar as suas experiências; um instrumento para captar a diferença cultural e explorar o relacionamento complexo do eu com os outros dentro e entre as sociedades; e, por fim, um meio de consolidação da identificação cultural, clivagens sociais, sistemas de crenças políticas e agendas ideológicas.”

Faço notar que muitas destas funções são estranhas à tradição griersoniana e que nas pátrias do documentário realista elas estão assim deslegitimadas ou, como eu tenho vindo a sugerir, elas constituem um terreno de batalha

para práticas do documentário de oposição. Burton compreende isto quando escreve (ibid., p. 7): “Estas funções vão muito mais além das concepções convencionais do documentário com um meio educacional”.

Na verdade, todas as circunstâncias do documentário nesses países podem ser muito diferentes. Por exemplo, uma coisa é um realizador de cinema directo na América reivindicar, sem qualquer fundamento, que a audiência tem uma nova relação com o ecrã quando vê o seu trabalho; e é uma coisa completamente diferente Fernando Solanas e Octavio Getino fazerem uma igual reivindicação para as pessoas das suas audiências. “Esta pessoa já não é um espectador” se escolher estar presente numa sessão de *La Hora de los Hornos* (1968). Isto era verdade apenas e só se tal presença fosse ilegal e sujeita a extrema repressão (Solanas e Getino, 1976, p. 61). Dificilmente esta é a situação de uma pessoa que escolhe ver um filme de cinema directo transmitido na estação televisão americana de emissão pública.

Por outro lado, pode bem ser que tais situações políticas, ou mesmo variações ligeiramente menos extremas, permitam: “certos casos... onde o aqui e agora das filmagens se tornou não uma asserção ingénua das técnicas [de cinema directo] como uma explanação não mediada do mundo e a sua lógica profunda, mas um documento de “autenticação” inserido numa retórica mais ampla, que suporta a sua força no peso referencial legítimo do que é apresentado no ecrã.” (Xavier, 1990, p. 363).

É difícil imaginar como tal oportunidade de realização de filmes pode ocorrer em culturas onde a ordem griersoniana ainda domina; ou mesmo, sendo removida, onde ela, até recentemente, dominava.

Não obstante, ao argumentar pela mudança, é claro que o documentário pós-griersoniano deve ser aberto e receptivo a estas diferentes tradições como fonte de inspiração e revigoramento. Por isso, apesar de ter despertado tão tarde e de modo tão sumário para elas, estas alternativas às nossas convenções são outra importante fonte de enriquecimento.

Em tudo isto, eu permiti que o conceito de criatividade de Grierson mantivesse o seu lugar; mas eu já tinha indicado que, sob a influência do *cinéma vérité*, houve movimentos para renegociar a função do documentarista fora do modelo do artista griersoniano, para que ele próprio se transforme de criador a facilitador.



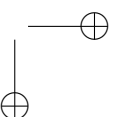
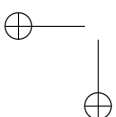
Isto é essencial para a reforma crucial mais necessária, nomeadamente que o documentário deve ir além da obsessão griersoniana com a vítima. Uma maneira fácil para o realizador efectuar isto é tornar-se nesse tal facilitador.

Até agora isto envolveu seguir a linha desses filmes e gravações de apoio a causas acima discutidas feitos sob a influência do *cinéma vérité*. As tentativas – de *Challenge for Change* no Canadá, passando pelo movimento de acesso nos Estados Unidos, até *Two Laws* na Austrália – que dão às vítimas da tradição griersoniana a câmara, obviamente transformam-nas. O apoio a causas *pela* personagem significa o fim do documentarista como artista mas, talvez de modo igualmente significativo, também significa o fim da vítima *como* personagem – um desenvolvimento necessário se a confusão ética tiver que ser esclarecida.

Por fim, o ponto mais importante. O apoio a causas garante que o realizador respeita os direitos, necessidades e aspirações das pessoas filmadas e eu diria que esse respeito é essencial para o documentário pós-griersoniano em geral. Certamente que ele não deve ser limitado apenas aos filmes de apoio a causas.

Para o documentarista pós-griersoniano trabalhar num qualquer modo, abandonando a posição onnipotente do artista é um pré-requisito necessário para uma filmagem ética. Logo que o realizador se liberte das implicações da realidade e da criatividade, então o comportamento ético torna-se ainda mais essencial do que anteriormente. Livre da necessidade de ser objectivo e com a amoralidade do artista criativo posta de lado, não há razão para que um tal documentarista não possa colocar a relação com os participantes no pedestal onde, anteriormente, outros conceitos foram colocados.

Esconder-se por detrás da ciência ou da estética não é apenas ilógico, é pouco ético. O documentário necessita de se soltar. Deste modo, quebrar a reivindicação griersoniana sobre o real traz, por arrasto, a libertação das restrições de criatividade, como a tradição normalmente a concebe, e das perigosas ilusões de realidade. O documentário pós-griersoniano deve ser tão variado nas suas formas como no cinema de ficção. O documentarista pós-griersoniano deve apenas ser constrangido pelas necessidades da relação entre o realizador e o participante.



Bibliografía:

Bibliografía:

BERGER GLUCK, Sherna (1987), *Rosie the Riveter Revisited: Women, the War and Social Change*, New York, New American Library.

BOYLE, Dreide (1982), "The Atomic Cafe" (review), *Cineaste*, vol.12, n.2.

BURTON, Julianne (1990), (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburg, Pa, University of Pittsburgh Press.

CARROLL, Noël (1983), "From real to reel: entangled in the nonfiction film" in *Philosophical Exchange*, Brockport, NY: State University of New York, Brockport.

CARROLL, Noël (1988), *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia.

DEREN, Maya (1960), "Cinematography: the creative use of reality", *Daedalus*, vol. 89, n.1, Winter.

ERENS, Patricia (1981), "Women's documentary as social history", *Film Library Quarterly*, vol. 14, n.1-2, Spring-Summer.

____ (1988), "Women's documentary filmmaking" in Rosenthal, 1988, q.v.

HESS, John (1985), "Notes on US Radical film 1967-80" in Peter Steven, (ed.), *Jump cut: Hollywood, Politics and Counter-Cinema*, Toronto, Between the Lines.

GEORGAKIS, Dan (1978), "Malpractice in the Radical American Documentary", *Cineaste*, vol. 8, n.4.

GORDON, Lynda (1985), "*Union Maids: working class heroines*", in Steven, q.v.

IRVINS, William Jr. (1973), *On the Rationalization of Sight*, New York, Da Capo.

KING, Noel (1981), "Recent 'Political' Documentary: Notes on *Union Maids* and *Harlan County, USA*", *Screen*, vol. 22, n.2, summer.

LESAGE, Julia (1978), "The political aesthetic of the feminist documentary film", *Quarterly Review of film Studies*, Fall.

LYND, Alice e LYND, Staughton (1973), *Rank and File: Personal histories of Working Class Organizers*, Boston, Mass., Beacon Press.



MCGARRY, Eileen (1975), “Documentary, realism and women’s cinema”, *Women and Film*, vol.2, n.7.

MACPHERSON, Don (1980), (ed. em colaboração com Paul Willemen), *Traditions of Independence*, London, BFI.

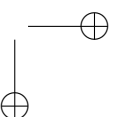
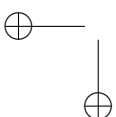
METZ, Christian (1974), *Film Language: a Semiotics of Cinema*, New York, OUP.

NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.

ROSENTHAL, Alan (1988), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press.

STEVEN, Peter (ed.), *Jump cut: Hollywood, Politics and Counter-Cinema*, Toronto, Between the Lines.

XAVIER, Ismail (1990), “*Iracema*: Transcending cinema verité” in Burton, q.v.





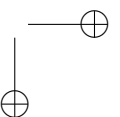
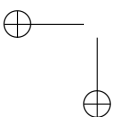
Documental: me parece que tenemos problemas *

Brian Winston

Todo comienza con: “El valor documental de *Moana*, al tratarse de una crónica visual de los avatares de la vida diaria de un joven polinesio y de su familia, es indiscutible”. Esto es lo que escribió Grierson en una crítica del segundo clásico de Flaherty que se publicó en el *New York Sun* el 8 de febrero de 1926. Normalmente se acepta que esta es la primera vez que se utilizó el término “documental” referido al cine. Naturalmente, el significado que nos transmite el término es anterior a la aplicación del mismo al cine por parte de Grierson. El cine se inició con material documental, pero las audiencias se cansaron rápidamente de ver desayunar a bebés, llegar trenes a estaciones y salir obreros de sus fábricas. En la última década del siglo XIX, las audiencias exigían al nuevo medio lo mismo que esperaban de otros más antiguos: historias, narrativas con comienzos, episodios intermedios, momentos de clímax, desenlaces y finales. Y era el cine de ficción el llamado a colmar este viejo anhelo. Sólo cuando Flaherty comenzó a estructurar su material tomado de la realidad para satisfacer estas necesidades pudieron Grierson y otros detectar una nueva forma y denominarla “documental”. Pero la necesidad de estructurar contradice implícitamente la noción de realidad no estructurada. La idea del documental, entonces y ahora, se apoya simplemente en ignorar esta contradicción. Así, Paul Rotha pudo resumir: “La esencia del documental es la dramatización del material real”.

Durante medio siglo nos ha bastado con aceptar esto. Pero, posteriormente, el grado de sofisticación que hemos alcanzado ha hecho que comencemos a cuestionar la base misma sobre la que se apoya la idea de documental. Ante asuntos como el decidir si la cámara debe estar presente o no; los acuerdos con las personas a las que se va a filmar; el efecto de la presencia de la cámara; la decisión de cuándo filmar y cuándo no hacerlo; la iluminación que se empleará, qué lente utilizar y dónde situar la cámara; dónde colocar los

*Brian Winston, "Documentary, I think we are in trouble" in Alan Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988, pp. 21-33. Revisión de la traducción al castellano: Julio Montero.





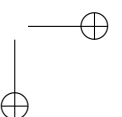
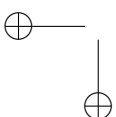
micrófonos; etc.; hace que la pregunta sobre qué es realmente “real” en el “material real” de Rotha se abra camino con toda legitimidad.

Y luego al realizar la labor crucial de moldear los materiales hasta darles una forma culturalmente satisfactoria -la necesidad de ignorar la secuencia de los fragmentos de cada toma [*rushes*], de efectuar costes transversales [(*cross-cuts*)], de construir momentos de clímax, de eliminar o añadir sonido, música, títulos- plantea nuevas preguntas sobre qué realidad queda de la “realidad” una vez finalizado el proceso de “dramatización”.

Estas cuestiones no son oscuras dudas académicas sin relevancia para el cineasta o su audiencia. Partiendo de la noción de Grierson de un género independiente, hemos establecido una jerarquía de autenticidad en el cine en la que el documental (en su sentido más estricto, pero también los temas y las noticias de actualidad) ocupa una posición más elevada que la ficción. Si esta jerarquía se estableciera sobre una base inestable, la legitimidad de áreas de trabajo completas se vendría abajo; y, además, los problemas éticos y morales a los que se enfrenta el cineasta se agudizarían.

A finales de los años 40 del siglo XX, la idea de separar claramente el documental de la ficción había recibido muchas críticas. Ya desde un primer momento, se habían cuestionado los métodos de trabajo de estos cineastas. ¿Era correcto dejar que Nanook se congelara dentro de su iglú sin techo para poder filmar el interior con iluminación natural? ¿Seguían pescando tiburones los hombres de las islas de Arán? Pero, lo más importante, era la presión que imponía la adopción de una tecnología pensada para los estudios, tan diferente de los modos habituales de trabajo documental. Como consecuencia se hizo habitual recurrir a prácticas de reconstrucción. Así pues, los clasificadores de correo lo hicieron en una reconstrucción modesta de un vagón de ferrocarril; porque los medios técnicos no permitían la filmación *in situ* de *Night Mail*. Harry Watt recuerda que “no nos podíamos permitir los medios de los que se disponía para los largometrajes, es decir, un escenario oscilante... así que efectuamos los desplazamientos manualmente, fuera de la imagen, colgando rollos de cuerda y haciendo que se balancearan regularmente para dar la impresión de movimiento en el tren, y pedimos a los participantes en la escena que también se balancearan un poco.”

Los temas exóticos de los primeros documentales (nómadas persas, esquimales, polinesios y el resto) dieron paso a una intención política consciente en gran medida de documentar las sociedades de los propios cineastas. Temas



como el de *Night Mail* requerían constantemente soluciones tomadas del cine de ficción. Ya en 1948 era preciso un reajuste drástico de la noción de “material real”. Una definición del cine documental de ese año afirmaba que lo constituían “todos los métodos de grabación en celuloide de cualquier aspecto de la realidad interpretado bien mediante filmación factual o mediante una reconstrucción sincera y justificable, para apelar a la razón o a la emoción con el fin de estimular el afán de consecución, ampliar el conocimiento y la perspectiva del hombre y plantear problemas y sus soluciones en los campos de la economía, la cultura y las relaciones humanas”. *Brief Encounter*, ¿Cualquiera?

Lo que había ocurrido, en efecto, era que puesto que los documentales requerían la misma tecnología que los largometrajes, la confusión resultante sólo podía aclararse con un cierto equilibrio entre las intenciones de los cineastas y las respuestas de la audiencia. No era cuestión de cómo y qué cosas aparecían en la pantalla, sino de porqué estaban allí. Así lo afirmó Arthur Schlesinger Junior, “La línea entre el documental y la ficción es verdaderamente tenue. Ambos son elaboraciones artificiales; ambos son invenciones. Ambos utilizan la edición y la selección. Ambos, consciente o inconscientemente, encarnan un punto de vista. El que uno evite la aparición de actores profesionales y el otro los utilice acaba siendo un detalle de carácter económico”. Y ni siquiera esta última pequeña distinción puede mantenerse. Kurosawa realizó un documental sobre mujeres trabajadoras de una fábrica de material óptico, durante la guerra, *The Most Beautiful*, en la que las trabajadoras eran representadas por actrices, aunque no se les permitió maquillarse.

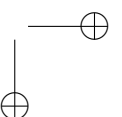
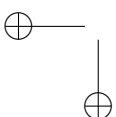
Para algunos la solución al problema de redescubrir las raíces del documental se encontraba en los avances tecnológicos. Leacock, que había sido el cámara de Flaherty en *Louisiana Story*, se afanó durante la década de los 50 en conseguir un nuevo equipo de grabación de sonido sincronizada de 16 mm portátil basado en las Auricon utilizadas habitualmente. Al mismo tiempo, en Francia, el brillante diseñador Coutant se dedicaba al desarrollo de la primera cámara de mano insonorizada con diseño personalizado. También se desarrollaban los primeros magnetófonos portátiles que ofrecieron un sonido profesionalmente aceptable y sin requerir cuatro personas para transportarlos y los equipos cinematográficos no sólo incrementaban su sensibilidad, sino también su tolerancia para adaptarse a los avances tecnológicos. Para 1960 ya se disponía de la tecnología precisa para superar las limitaciones



del uso de equipos de largometraje para realizar documentales. Gracias a ello, Leacock pudo pedir, por primera vez, que los acontecimientos filmados siguieran siendo más importantes que los requisitos de rodaje. Por fin era posible “observar”, sin elaboradas puestas en escena previamente acordadas, sin instrucciones y sin luces.

La aceptación a nivel general de esta tecnología en el mundo de la televisión es algo que muchos de nosotros recordamos nítidamente. Recuerdo haber visto en 1963, en las oficinas de “World in Action”, *Jane*, una película realizada por Pennebaker en Nueva York el año anterior. Se había filmado en Ilford y forzado a 1.000 ASA, hechos que los representantes de la empresa fabricante y de los laboratorios simplemente negaron cuando se les pidió que lo volvieran a hacer en Inglaterra. Era una época en la que los cámaras te preguntaban si querías que algo se filmara “debidamente” o en “*wobblyscope*” y los grabadores de sonido cuestionaban de manera audible la aceptabilidad de los balbucesos. Pero esta época feliz pronto llegó a su fin y los técnicos dominaron las nuevas máquinas. Así lo *vérité* se convirtió en un estilo de filmación entre muchos otros, si bien éste no fue el caso en los Estados Unidos y en Francia.

Los partidarios del desarrollo tecnológico de los equipos construyeron una filosofía de la pureza del documental. En América esto significaba el cine directo. Los cineastas debían limitar al mínimo absoluto sus contactos con los personajes; resultar lo menos visibles posible; nunca, en ningún caso, pedir a nadie que hiciera algo para la cámara. Y las películas finales debían adherirse en la mayor medida posible al orden real de los acontecimientos filmados; las tomas eran largas y los saltos de acción [(*jump-cuts*)] constituían una señal de viril autenticidad de la edición; y, prácticamente por encima de todo, no había comentarios, ninguna tercera voz imponía un marco entre los personajes y la audiencia. No hace falta decir que las entrevistas también estaban *verboten*; irónicamente, tal como señala Colin Young, esto ocurría “más o menos al mismo tiempo en que Jean-Luc Godard comenzó a utilizar “entrevistas” en su ficción”. Con el fervor de los auténticos creyentes, el grupo del cine directo mostró todo su desprecio y desdén por aquellos que realizaban películas con propósito documental distintas a las suyas. Se había encontrado la característica esencial – el “material real” tal como este se tomaba de la vida, fresco y vívido ante nuestros mismos ojos. Y, sin embargo, la necesidad



de “dramatización”, enraizada en milenios de narración de historias, seguía presente.

Hay que lamentar que, por compartir el mismo idioma, nos familiarizáramos con los métodos americanos antes de aprender lo que hacían los franceses con las nuevas tecnologías. En la obra de Chris Marker y, más particularmente, en la del antropólogo Jean Rouch, se cuestionaba de manera directa la naturaleza del nuevo santo grial. Creo, desde una mirada retrospectiva, que la película que tiene una importancia más crucial en todo esto es *Chronique d'un été*, realizada por Rouch y Edgar Morin, un sociólogo, en el verano de 1960. Quizás por efecto de su formación, de tipo más académico, eran más conscientes de las dificultades intrínsecas de la observación de lo que podían serlo los americanos. Comprendieron mejor el efecto del observador sobre lo observado y, obedeciendo a sus propias nociones de qué “verdades” eran posibles en el proceso de la realización de películas, llegaron a la conclusión de que la honestidad requería que fueran visibles en la película final.

Chronique trata en parte de la “extraña tribu que vive en París”, una reacción por parte de Rouch frente a la crítica radical al papel de los antropólogos en otras culturas que no sean la propia. Más aún es una película que se enfrenta directamente a la dificultad de preservar lo “real”, incluso con los nuevos equipos. Al comienzo, Morin y Rouch hablan a cámara sobre su intento de conseguir “un tipo de *cinéma vérité*” – la primera vez, por lo que sé, que se grabó el término. El clímax de la película, al igual que la mayor parte de sus secuencias, está manipulado, creado por los cineastas. Han invitado a todos los participantes a contemplar un corte directo/seco (un detalle de cortesía, por cierto, que no forma parte de la práctica del cine directo). A continuación se filman las reacciones ante el corte y la conclusión consiste en Morin y Rouch paseando por las salas del Musée de l'Homme embarcados en una discusión de las polémicas cuestiones de la legitimidad de explorar la crisis emocional de uno de los participantes o de si el recuerdo de la deportación en tiempo de guerra de otro era real o se dramatizó para la cámara. En la puerta del museo, Rouch pregunta a Morin qué es lo que piensa. Éste contesta: “Me parece que tenemos problemas”. Con esta frase termina la película.

En mi opinión Morin tenía razón. Hemos tenido problemas desde entonces. Las nuevas tecnologías de rodaje no resolvieron los problemas del documental, sino que más bien los hicieron retroceder a los aspectos básicos. La validez de la idea del documental y las dificultades de realizar documen-

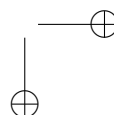
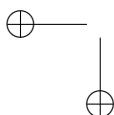


tales no estaban relacionadas de manera esencial con la reconstrucción. La nueva tecnología eliminó el problema que había representado esta cuestión durante casi quince años. Pero la tecnología dejó intactas las dificultades éticas y morales del cineasta. Si acaso, la facilidad con la que éste podía penetrar en la vida de otras personas agudizó estos problemas. Y no abordó la necesidad básica de estructurar todos los mensajes de acuerdo con los códigos culturales: para contar historias. Sustancialmente, el cine directo y el *cinéma vérité* se realizaron y se pueden evaluar como cualquier otro documental. No crearon un nuevo código.

Para Rouch y Morin la única *vérité* posible era la que incluyera al cineasta, como si el único tema posible para posible un documental fuera la realización de cine documental. Si bien esto es una *reductio ad absurdum*, puesto que la capacidad del cine para registrar acontecimientos y aportar testimonio debe servir para algo, se trata sin embargo de un absurdo más sano y honesto que algunos otros. Por ejemplo, la idea de que los equipos de filmación de los documentales pueden ser como “moscas posadas en la pared” es igual de absurda, por mucho que se piensa en Gran Bretaña que eso es el *cinéma vérité*.

Las nuevas tecnologías permitieron - de diversos modos y en distintos países - que se desarrollaran retóricas que sostenían una idea del documental. Sigue vigente por tanto la afirmación de que documental, en palabras de Arthur Schlesinger Junior: “parece una palabra honesta, bruñida por el tiempo, que transmite la sensación de que, aquí, al menos, no hay absurdo, no hay falsificación, sólo los hechos mismos”. El realizador de documentales está atrapado por la aceptación de la noción pública de documental. Se han institucionalizado departamentos específicos con emisiones diferenciadas, hay acuerdos sindicales propios y demás. La “crisis”, si es que la hay, está relacionada con este dilema. Al establecerse que algunas películas son mas verdaderas y al haberlo hecho sobre bases poco sólidas, ahora no puede fundamentarse de manera sólida.

En Gran Bretaña, lo *vérité* se ha convertido en una cuestión de tomas manuales largas, sonido de la realidad y una cierta relajación en las reglas clásicas sobre la continuidad en los cortes. Así se ha incorporado a la panoplia de técnicas ya existentes: comentario, entrevistas, gráficos, reconstrucción y todas las demás. Pero las ha perjudicado a todas. Actualmente, los cineastas descuidan las reconstrucciones en demasiadas ocasiones. A menos que la forma esté dictada en términos de un intervalo de tiempo específico, el docu-



mental televisivo medio de cada semana salta con frecuencia de una cuestión a otra como una cabra sobresaltada. Para mantener la unidad del conjunto se emplea un comentario manido (hay-mucha-distancia-de-esto-a-esto). La necesidad de utilizar tomas *vérité* largas no es, en mi opinión, la principal causa de esta incoherencia. Lo que ocurre es que las nuevas posibilidades técnicas de rodaje en conjunto han constituido una revolución en la realización de documentales. Los documentales ya no se escriben, como solía hacerse al igual que los largometrajes. En estos momentos, la investigación se limita en muchos casos a llegar a un acuerdo para cruzar una puerta con el fin de meterse en cualquier sitio al que haya que llegar. La retórica del cine directo se utiliza para limitar la manipulación que una vez se consideró necesaria para presentar una declaración coherente y dramática (con una “d” lo más pequeña posible). El resultado es que la estructura desaparece y gran parte del trabajo resulta confuso y mal concebido. Cuando un documentalista de la experiencia e importancia de, por ejemplo, David Attenborough, es capaz de convertir una mirada directa al Zoo de Londres en un desastre, resulta evidente que se han perdido algunos estándares anticuados. Y es poco lo que han ofrecido las maravillas del *vérité* para compensar esta pérdida de rigor.

El cine directo, en sus mejores ejemplos, nunca ha caído en esta trampa. *Hospital* de Wiseman, por ejemplo, muestra que las normas de la narración de historias no han cambiado. La película se estructura alrededor de secuencias de actividades normales, carentes de carga emocional, con cortes transversales de secuencias angustiosas, de manera que las primeras se van haciendo más cortas y las segundas más largas y más angustiosas a medida que va avanzando la película. La dependencia de la mano del editor cinematográfico es similar a la de un Hitchcock. Se desarrolla dentro de un marco cultural claramente definido. Comienza con personal hospitalario iniciando una operación. Finaliza con el personal acabando una operación y con el paciente muerto. Y cierra con un anciano no admitido que camina por un pasillo como un Chaplin al que le hayan robado el ocaso.

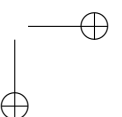
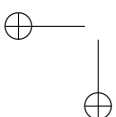
En términos británicos, cuando lo *vérité* se utiliza más o menos (en realidad, normalmente, menos) como el cine directo pretendía (como en *Casualty* de Tim King en la serie “Hospital” o en *¿Best Days?* de Angela Pope), se presta una atención similar a la estructura. *¿Best Days?* comienza con una asamblea y finaliza con las limpiadoras de la escuela. *Casualty* se ajusta a un estricto patrón temporal reforzado constantemente mediante tomas y comen-



tarios. Pero a muchos otros trabajos les falta el rigor de la gran tradición del documental porque los realizadores se han dejado embaucar por la aparente aleatoriedad de mucho cine directo.

En las películas que combinan técnicas, lo normal en la mayoría de los casos, es que se presente un peligro aún mayor al utilizar aspectos del *vérité*. Pongamos un ejemplo (aunque haya muchos otros disponibles): el informe de James Cameron sobre Israel o la “Inside Story” de las tropas británicas en Belice. Un episodio que se capturado fácilmente es la excusa que desdibuja o destruye la forma general de la película. En “Inside Story”, se entrevista brevemente a un soldado sobre la falta de disponibilidad de materiales básicos y, a continuación se le ve mientras no consigue encontrar en el almacén general la masilla que necesita. Una secuencia como esta, mostrada como se muestra en medio de un inteligente comentario - y en una película que salta de base a base y de actividad a actividad por todo Belice - sólo incrementa la confusión. Se utiliza la casualidad para cubrir lo que de otro modo sería un elemento real de la historia. Las dificultades del ejército en lo relativo al material, a las provisiones, al entretenimiento, se tratan con técnicas diferentes, enlazadas aparentemente de manera aleatoria. Cameron utiliza un incidente (la avería del autobús de un grupo de mujeres orientales) para decir todo lo que quiere sobre la posición de los judíos orientales en Israel. Muchos documentales actuales se desmoronan, literalmente rotos por las juntas, por este uso de la casualidad.

La casualidad sigue siendo un problema para una película incluso cuando el *vérité* se utiliza de manera más consistente. El *vérité* invita, esencialmente, a la audiencia a considerar lo material como evidencia. Se pretende que la cámara es tan invisible como una “mosca posada en la pared” y eso incrementa esa identificación. En el extremo tenemos la cinta hecha pública por la policía para *The Case of Yolande McShane*. (A pesar de que John Willis utilizó una combinación de técnicas y una forma bien construida, es el elemento de vídeo del que nos vamos a ocupar fundamentalmente). La cinta, que se obtuvo mediante una cámara de vídeo incrustada en la pared, literalmente como una mosca posada, se presentó - tanto ante el tribunal como en la televisión - como prueba. Era una prueba bastante reveladora de un único acontecimiento particular: una reunión entre la Sra. McShane y su madre. En esto difería de la mayor parte de los rodajes de lo *vérité*, que reivindica su posición no sólo como casos específicos, sino también como ejemplos de casos generales. Esto



es cierto para *¿Best Days?* y *Casualty*, y en consecuencia la impresión de que estamos sólo un día en la escuela (o de hecho están realmente siempre en la escuela) o de que los acontecimientos se están produciendo simultáneamente debido al montaje hacen que el material resulte mucho más sospechoso. La casualidad comienza a desempeñar un papel demasiado importante. La mosca empieza a parecer una editora.

Todo esto estaría bien si la retórica de este tipo de programas fuera diferente, pero no lo es. Y la retórica, casi siempre, atrae la cólera de los participantes y de otros, no el programa mismo. Si se presenta algo como la “visión de una mosca en la pared” de un tema, y así fue como David Dimbleby presentó *¿Best Days?*, entonces, incluso si se es la mujer del César para conseguir el material, es probable que se sigan los problemas.

No quiero dar la impresión de que todos estos problemas son simplemente el resultado de lo *vérité*. La mayoría de ellos los han producido, o exacerbado, la introducción de equipos ligeros, pero otros no tienen nada que ver con ello. Vayamos a otro ejemplo, ahora de lo que podría denominarse reconstrucción oculta, un uso muy habitual en trabajos tanto de investigación como generales. Aunque en la actualidad programas completos, o secuencias de ellos, se identifican como reconstrucciones, esto no se aplica a la toma única (como cuando se ve al cuñado de la Sra. McShane entrando en una comisaría y recogiendo una carta que en realidad, tal como puede deducirse del comentario, ya había recogido en otra ocasión anterior). Tampoco impide ambigüedades más generales como cuando, en la primera “South African Experience”, se muestra a los miembros de la junta escolar hoy, sentados discutiendo dios sabe qué, mientras en el comentario Anthony Thomas explica que estos mismo hombres ya habían mantenido la discusión y adoptado una decisión muchos años antes.

Se pueden evitar muchos de estos problemas y limitarse simplemente a tomar testimonio, como en *Jimmy*. En este caso, al menos, sabemos inmediatamente a qué atenernos. No se pretende que el acontecimiento se hubiera producido fuera de cámara. Se deja a la audiencia con el problema de evaluar el testimonio que se ofrece. ¿Fue realmente Jimmy a apalear paquistaníes? En ese punto de la entrevista resulta difícil saber si la afirmación de Jimmy es auténtica o una bravuconería. La audiencia se convierte en jurado, pero puede, aunque parcialmente, evaluar también la actuación de Michael White como entrevistador. Con el *vérité* todo esto resulta más desconcertante.

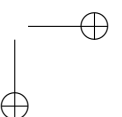
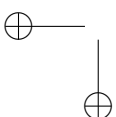


Observo el desastre educativo que hay en los institutos de segunda enseñanza en *¿Best Days?* y no estoy en absoluto preparado para entender - de repente - la conversación para ser admitidos en la universidad. Hasta ese momento, nada en la película sugiere que ningún niño pueda estar preparado para la universidad en un ambiente como ese. Comienzo a pensar que la mosca es un miembro a sueldo de la junta directiva. Podría argumentarse que esto se debe sencillamente a que la película no ha conseguido convencer como evidencia. Pero incluso cuando esa pueda aplicarse mejor, como, por ejemplo, con *Decisions: Steel*, resulta bastante evidente que el distrito portuario no se ha documentado completamente. Lo significativo es que la discusión que siguió a su emisión se centró en procesos de gestión reales, no en si la película había grabado estos procesos de manera fraudulenta o incompleta. Roger Graef cuenta con la ventaja de una ranura de tiempo ampliada y está preparado para aburrirnos hasta la muerte con el fin de asegurarse de que nos enteremos de qué es lo que ocurre, aunque no reconocerá las limitaciones de tratar la observación como hecho. El que se esconda frecuentemente debajo de la mesa o en el pasillo no significa que no esté allí.

Si uno se apoya en todo esto resulta más fácil enfrentarse a declaraciones personalizadas, como la de James Cameron sobre Israel o la de Anthony Thomas en "The South African Experience". El manifestar de dónde viene uno distinguió la mayor parte de la obra de Robert Vas. También puede encontrarse en los mejores trabajos de periodistas como Michael Cockerell y Tom Mangold. Y si se me permite añadir recuerdos de algunas otras filmaciones - como hizo Adrian Cowell con su cuidadosa descripción de cómo se filmó realmente *Opium Warlords* - mejor que mejor.

La herencia básica de los rodajes del *vérité* consiste en que los cineastas hacen reivindicaciones elaboradas para atribuirse la capacidad emocional y el intelecto de los Dípteros, en vez de reconocer los procesos reales que implica el rodaje (como en el modelo del *cinéma vérité*), la selección y la edición de las películas y cada una de sus etapas.

La legitimatización del material no se consigue afirmando que es un documental. No hay, de hecho, solución fácil. Las técnicas antiguas son tan valiosas como las nuevas si se utilizan ademadamente en cada caso. El adoptar la retórica de los más estrictos partidarios del cine directo no tiene virtualidad alguna. La manipulación y la edición siguen. No hay forma de garantizar la verdad mediante los saltos de acción o el recurso al blanco y negro. Sin



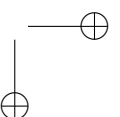
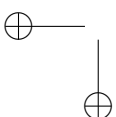


embargo sí entendieron algo: el método no resulta adecuado para todos los temas. Da igual que se aplique con la mayor pureza posible que con la perfidia propia de algunos casos de la televisión. Siempre necesita concreción y siempre que se pueda ajustarse a las unidades griegas del tiempo y el espacio. El método en sí no es capaz de resolver bien las grandes abstracciones. Tampoco tiene ventajas una declaración completa sobre las fuentes o las reconstrucciones. Son dispositivos tecnológicos o estilísticos, no son ni buenas ni malas, aunque puedan irritar o confundir. El problema real, como siempre, es ajeno a las soluciones tecnológicas. Está relacionado, como lo estaba al principio, no con cuestiones de forma, sino de propósito.

Lo referido a la narrativa es sólo uno de los aspectos que muestran la necesidad de aceptar unas normas culturales firmes. Las historias deben narrarse sí, ¿pero sobre qué deben tratar? El adagio de Dana qué es noticia puede aplicarse igual al documental. Los perros que muerden hombres pueden parecer, a primera vista, tan apropiados para un documental como los hombres que muerden a los perros. Pero, en realidad, las exigencias narrativas y las expectativas de la audiencia convierten cualquier perro mordiendo en un éxito. Por su naturaleza, la televisión, al filmar a un perro mordiendo a un hombre lo convierte en un acontecimiento igual de anormal que un hombre mordiendo a un perro.

La prueba está en los trabajos etnográficos. Sus mejores ejemplos, con su mayor pureza de la observación, sólo tienen interés para los antropólogos. La observación distante, sin cortes de la actividad cotidiana, o de algún ritual especial, requiere formación específica de la audiencia. Para un grupo general, no especializado, resulta repetitivo, aburrido e incomprensible. Y, de todas maneras, la mayor parte de los antropólogos tienden a estructurar sus trabajos de acuerdo con las normas narrativas de sus propias sociedades más que el resto de nosotros. El resultado de ello es que el cine nunca ha cumplido su promesa de convertirse en una herramienta antropológica y nunca lo hará. Los antropólogos son incluso más críticos a lo que tiene que ver con la casualidad, la selección, la lente, etc. Si les muestras una toma larga de un hombre trabajando con una azada, se quejan de la manipulación que implica poner en marcha y parar la cámara.¹

¹Esto ocurrió en una reunión de antropólogos celebrada recientemente en Australia después de que vieran una escena como esta en una película de Rouch.

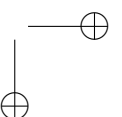
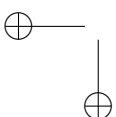




Así que “Disappearing World”, aparte de parecernos muy buenas películas al resto de nosotros, también puede obtener la aprobación de la Real Sociedad de Antropología. No pueden crear un código alternativo, así que podrían muy bien utilizar el que todos obedecemos. Los aspectos etnográficos están presentes en muchas películas realizadas sobre nuestras propias sociedades, pero pocas son tan rigurosas como la película *The Shoot* de Richard Broad, que lamentablemente ha pasado bastante inadvertida (muestra la vida de un guardabosques a lo largo del año). En este caso, como de costumbre, su valor como evidencia se vio menoscabado por su excelencia como película. Una toma exquisita del paisaje en el que el héroe guardabosques se sitúa estupendamente, seguida por un corte alineado a un primer plano de una trampa que inspecciona, revelan claramente la mano de un director hábil y cuidadoso con altas cotas de elegancia. Pero no es etnográfico. O más bien, es tan etnográfico como el Millais medio. En otras palabras, pasar el tiempo observando cosas produce primeras tomas [*rushes*]. Trabajar las primeras pruebas para convertirlas en películas hace que el material levante sospechas sobre su valor como evidencia y convierte todo el comportamiento, cuya mayor parte normalmente no se filma, en un comportamiento desviado, aunque sólo sea porque se ha filmado.

La mayor parte de los documentales apenas tienen intención etnográfica. Incluso las series documentales tan de moda hoy, centradas en el mundo laboral, abordan en cierta medida lo no corriente. Son un piloto que nunca ha aterrizado en un portaviones (*The Squadrons Are Coming* de la serie “Sailor”), o los médicos que no saben qué es lo que están haciendo (*Casualty* de la serie “Hospital”), los que añaden el *frisson* que esperamos de la pantalla. Y para los trabajos que no forman parte de series, es *60 Seconds of Hatred*, el hombre del bote salvavidas que no subió al bote, el delincuente juvenil, el sin techo. Es el hombre que muerde al perro - en dos palabras - anormalidad o rarezas.

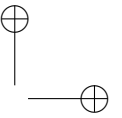
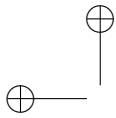
Vendrá bien recordar que no sólo Dennis Potter y Phillip Purser están cada vez más hartos de este presuntamente interminable desfile de tullidos y ciegos, enfermos mentales y desfavorecidos en nuestras pantallas. La justificación de este trabajo se basa en dos pilares. Uno es que la película narra algo más o menos verdadero de un tema (lo que, como ya he indicado, plantea no pocas preguntas). El otro es un batiburrillo de ideas que incluyen nociones de derecho del público, la retórica del cuarto estado, etc. y que a todas ellas juntas se les añade a un elemento consagrado en la filosofía liberal del estado. Sin



embargo, no debe olvidarse que este corpus de ideas surgió en circunstancias muy diferentes hace dos siglos y se justifica por la enorme diferencia que hay entre los medios de comunicación de entonces y los de hoy.

Respecto al derecho público, por supuesto, no hay problema, aunque en muchos casos éste parece honrarse más en los casos de infracción que en los de cumplimiento. Pero, esencialmente, no es (y nunca lo ha sido) el derecho del público a saber lo que se está cuestionando. Se trata más bien de qué miembros del público tienen el derecho a contar, a hacer públicas las cosas. Liebling señaló una vez que “Cualquiera perteneciente a la categoría de los diez millones de dólares tiene total libertad para comprar o encontrar un periódico en una gran ciudad como Nueva York o Chicago, y cualquiera que disponga de aproximadamente un millón (además de una gran cantidad de pura sangre en sus venas) puede intentarlo en un lugar de tamaño medio como Worcester, Massachussets”. Esto es cierto también en el caso de las emisiones: más cierto en realidad, debido a las regulaciones gubernamentales sobre las ondas. Los límites de los derechos de publicación requieren mucha circunspección por parte de los emisores. El cuidado necesario es de la mayor importancia. No es posible eximirse de él basándose en obviedades del siglo XIX entendidas a medias cuando las cosas se ponen difíciles. Y la cosa se complica aún más cuando realizadores de documentales o ejecutivos de las cadenas consideran la desviación como un contenido apetitoso.

Sucede que la mayoría de los documentales tratan de cuestiones sociales y normalmente se concentran en los miembros de la sociedad que no pueden valerse por sí mismos. Esta incapacidad afecta obviamente a sus relaciones con los medios. Éstos, por lo tanto, están obligados a comportarse con rectitud ética con aquellos, sin los cuales no podrían trabajar. Esta obligación, en mi opinión, no se respeta en demasiadas ocasiones. Tomemos *Goodbye, Longfellow Road*. El inicio era una saludable demostración de la brutalidad ocasional del funcionariado público. La investigación de los Consorcios de Vivienda y sus relaciones, posiblemente inadecuadas, con algunos funcionarios del gobierno local era igualmente justificable en términos del derecho del público a saber. ¿Pero qué pasa con el corazón de la película? ¿Cuál es la posición moral del equipo de rodaje que sigue los pasos de una mujer -día tras día- mientras busca un techo y a la que finalmente llevan urgentemente al hospital, enferma como resultado de sus condiciones de vida? Sugerir que intervengan (algo más que su presencia) le recuerda a uno a Buñuel. Cuando

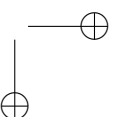
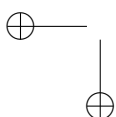


Viridiana se detiene para poder desatar a un perro exhausto del eje de un carro, detrás de ella, justo mientras se afana en soltar al animal y sin que lo vea, otro carro arrastra un perro igual de exhausto en dirección opuesta. La función de los equipos de rodaje no consiste en aliviar el trabajo de los servicios de asistencia social. Y sin embargo, también su uso de las vivencias de otros para crear espectáculo, aunque tenga carácter edificante, no deja de afectarlos (o no debiera, en los términos del ser humano normal).

Edificante es la palabra crucial aquí, ya que el derecho del público a saber implica asumir consecuencias sobre la respuesta de la audiencia. Esto sugiere que si se muestra una situación a la audiencia, la concienciación pública resultante hará algo por corregirla. Incluso si esto fuera así, que no lo es, seguiría siendo difícil justificarlo en los términos de la audiencia de masas de la televisión. Además la superficialidad de la mayoría de los documentales, alentada por el estilo *vérité*, hace difícil que la información ofrecida llegue a tener el efecto de un cambio de opinión.

La mayor parte de las películas no hay análisis causal alguno. Esto constituye una parte de la gran tradición británica del documental y ha estado presente desde los mismos comienzos. De *Drifters*, un crítico contemporáneo especialmente perspicaz escribió: “Recuerde el desprecio que Grierson sentía realmente por la comercialización del pescado, el pesar que parecía expresar el que el pescado, el fruto de la gloriosa aventura, se comprara y vendiera por dinero... Grierson se ocupó de la industria o ocupación real, pero eludió su significado social”. Hoy parece que inhibiciones similares se han incorporado a la agenda en casi todos los documentales sociales. Esto es más cierto en temas nacionales que en extranjeros (con “Hong Kong Beat” como una deshonrosa excepción). El examen de Anthony Thomas del caso de Sandra en la primera “South African Experience” intenta explicar la sociedad en la que se encuadra la película de manera mucho más coherente que la mayor parte de sus equivalentes británicos, *Jimmy*, por ejemplo. Incluso Thomas, aunque sometido a una presión considerable e inadecuada por ciertos círculos, es mucho menos claro en su análisis económico de los intereses británicos en Sudáfrica en la última de la serie.

Es en este sentido en el que las películas son superficiales. Falta voluntad para abordar las causas y esto hace que se acepten como tema muchos problemas sociales aparentemente controvertidos. Lo peor que le puede ocurrir al sistema es que la audiencia rebusque en el bolsillo y haga una donación

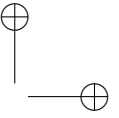


para refugios para los sin techo. (Y resulta más interesante señalar que *Cathy Come Home* era un documental comprometido y no que era un documental dramático). Así que estoy negando que el derecho a saber de la audiencia televisiva constituya una justificación automática para ir en busca de los desajustes sociales como tema. Después de todo, la que tiene algún efecto es la transmisión del Reino Unido de *Year of the Torturer* de World in Action porque, ¿lo tiene el visionado especial para el Consejo Europeo de Ministros?

Quizás esto se observe con mayor claridad cuando pasamos de los documentales de víctimas (como *Goodbye, Longfellow Road*) a otros aspectos de marginalidad mucho más jugosos que la falta de vivienda. Pensemos en los asesinos. El derecho del público a saber fue la justificación implícita de *60 Seconds of Hatred*. Así lo indicó expresamente el jefe de policía al final de *The Case of Yolande McShane*. En estos programas resulta difícil ver qué es lo edificante, o incluso cómo la opinión pública afecta a los problemas de una manera o de otra.

El policía mantuvo que el caso McShane era un ejemplo de delito oculto y que mostrarlo tendría efectos disuasorios. Yo pienso que era igual de probable lo contrario: que muchos pensarán que liquidar a un pariente senil rico era fácil. Los medios no pueden alegar ignorancia en lo que se refiere a la violencia, basándose en actitudes liberales mal concebidas con respecto a los efectos de la televisión. Sucede (y en opinión de muchos con una prevalencia abrumadora) que aquellos cuyos procesos de socialización son inadecuados pueden utilizar mal los mensajes televisivos; no como modelos, pero probablemente sí como activadores.

El que estas dos películas (unos relatos extremadamente buenos, muy bien narrados) fueran buenos ejemplos de maestría agudiza el problema. Las secuencias musicales de *60 Seconds of Hatred* podrían muy bien haber ofrecido pistas en lo relativo a la actitud mental del asesino. Pero el hecho de hacerlo de una manera tan orientada hacia la impresión debe hacer que la película pase de considerarse edificante a considerarse lasciva. ¿Y por qué se hizo tanto uso de la cinta policial en *The Case of Yolande McShane*? ¿Era necesaria la búsqueda de las monjas de la madre para justificar a los agentes de policía y a los responsables del programa? O, ¿no era simplemente degradante para la anciana? O, ¿hubiera sido una prueba admisible ante un tribunal los hechos del bebé ilegítimo en tiempo de guerra de la Sra. McShane, o incluso su apoyo a Mosley en el período anterior a eso? (E incluso si lo fuera, ¿por qué deberían



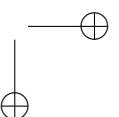
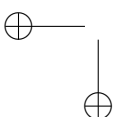
repetirse en una historia de intento de matricidio?) El hecho de que la policía dominara la tecnología del vídeo debería conocerse a nivel general. Pero la película no trataba en realidad sobre eso.

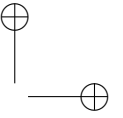
En estos programas no estamos acercando en gran medida al *News of the World*, sólo que aquí nadie se disculpa ni dimite. Con *Chance of a Lifetime*, *Lifeboat* nos sitúa justo en medio del *News of the World*. En esta película, en toma larga, con los micrófonos (¿cuidadosamente?) ocultos, el hombre que consiguió sobrevivir en solitario a la tormenta de hace cuarenta años se reúne y conversa con el hombre que decidió no irse. Era la primera vez que hablaban desde aquella noche. En una entrevista anterior de la película, se le preguntó a uno de ellos quien se había puesto en marcha antes. No me atrevería a sugerir cuál de ellos fue. Pero de una cosa estoy totalmente seguro: no fue YTV, una subsidiaria dependiente de Trident Television. ¿En qué lugar de este *ranking* puede encontrarse el más mínimo vestigio del derecho del público a saber?

Resulta significativo que las personas por las que uno se preocupa, las personas cuya indefensión o culpa se ponen ante nosotros, tiene menos posibilidades de defenderse que otros, más poderosos, cuyos derechos se protegen con mayor diligencia. Si “The London Programme” tiene cintas de audio de una conversación bastante inapropiada entre la esposa de un alto cargo de la policía y la mujer del principal sospechoso; la IBA se muestra muy preocupada por que se respete la privacidad. Sin embargo no le importa cuando se trata de la madre de la Sra. McShane, Jimmy y los marineros de Cornualles.

Es preciso distinguir entre personalidades públicas y personas privadas, una auténtica hazaña en la legislación inglesa. Las personas que desempeñan funciones oficiales (las que aparecen en la obra de Roger Graef) son personalidades públicas cuando las ejercen. Otros comportamientos, correctos o no, de estos corresponden a su faceta privada. Mucha gente carecer casi totalmente de personalidad pública excepto, por ejemplo, cuando pasean por lugares públicos.

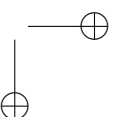
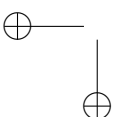
Si se aclarara esta cuestión, los cineastas sabrían en qué posición están en cada caso. Documentar a una personalidad pública podría justificarse por el derecho del público a saber. De hecho, para aplicar la libertad de información, la cobertura de los actos de una personalidad pública deberían atenderse más de lo que se hace ahora. De igual modo la privacidad de la gente normal debería llevar a conducta éticamente clara, limitadora y vinculante para los realizadores de documentales.





He intentado aclarar los puntos siguientes: el documental tiene tanto en común con la ficción que contrastar las diferencias es muy difícil y, además, no sirve para legitimarlo. El impacto del estilo *vérité* ha disminuido el rigor en la edición y montaje de los documentales; ha incrementado el elemento *ad hoc* en la cinematografía. El examen constante de problemas sociales centrados en personas y de manera invasiva (tanto como posibilita el estilo *vérité*) no puede justificarse porque el público tenga derecho a saber. Se debe distinguir entre las personalidades públicas y las personas privadas; y cuando se trate con estas últimas, el cineasta está obligado a seguir una conducta ética que asegure la protección del sujeto, incluso del realizador mismo si fuera necesario. El formulario de autorización es suficiente, a nivel legal, por el momento, pero no lo es a nivel ético. Por encima de todo, quiero resaltar que los realizadores de documentales son víctimas de una retórica heredada, pero que no quieren repudiar. Desde este punto de vista, las discusiones sobre los documentales dramáticos debe reducirse a lo esencial: tratar sobre el modo de presentar el material y no sobre el material que se presenta. Que Macbeth yazga enterrado en algún lugar de la Isla de Iona solo tendría importancia para *Macbeth* si la dirección del Globe hubiera avisado a la expectante audiencia de la obra que todo lo que estaban a punto de ver se basaba en el testimonio ocular del anciano con el que se encuentra Ross en el Segundo Acto, Escena Cuatro, que logró sacarlo a hurtadillas del castillo en trocitos de pergamino.

Este problema de la presentación es la raíz de la mayor parte de las discusiones sobre el cine documental. Pero esta cuestión no se aborda y por eso no podemos conseguir unos códigos de conducta que posibiliten de manera práctica la realización de documentales en nuestra sociedad. Los documentales son elaboraciones artificiales. Lo sabemos cuando vemos los títulos de “Hong Kong Beat” o “Sailor”. Lo sabemos cuando halagamos o denostamos a sus realizadores. Desgraciadamente lo ignoramos, como siempre, para el resto de cuestiones. Pero, el continuar haciéndolo “no sería un buen plan”.





El protagonismo de las víctimas en la tradición documental griersoniana *

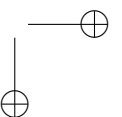
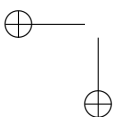
Brian Winston

Como sabes, esta película (Children at School) se realizó en 1937. La película muestra las condiciones deplorables que había en las escuelas británicas en 1937, que son idénticas a las que mostraba la televisión anteanoche: clases abarrotadas, aulas que se caen a trozos, etc. Es la misma historia. Es algo realmente terrible, ¿no le parece?
Entrevista con Basil Wright, 1974

I

A. J. Liebling señaló en una ocasión que para el joven periodista le resultaba difícil recordar que su gran tema era el devastador incendio que sufría alguien. Algo parecido podría decirse sobre el interés por la mejora de las condiciones sociales, que constituye un elemento básico de la retórica de Grierson y que, por tanto, se ha convertido a lo largo de este último medio siglo en una parte fundamental de la tradición documental. El documental encontró este tema durante la primera década del sonido y, para finales de los años 30, ya se había establecido el desfile, ahora familiar, de desfavorecidos con anomalías suficientemente interesante para atraer y retener nuestra atención. Todavía no era dominante. La guerra hizo que lo dejáramos de lado; pero estaba allí. Cada generación de cineastas, posteriores a la guerra y socialmente concienciados, ha encontrado en la vivienda y en la educación; en el trabajo y en la nutrición; en la salud y en la asistencia social una fuente inagotable de material. Tanto para el realizador más prestigioso de documentales con fondos públicos como para el peor de los equipos de informativos locales, las víctimas de la sociedad están dispuestas y a la espera de ser también las “víctimas” de los medios.

*Texto Original: Brian Winston, "The tradition of the victim in griersonian documentary" in Alan Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988, pp.269-287. Revisión de la traducción al castellano: Julio Montero.



Sin embargo esta “víctima” abstracta está poco presente en los debates teóricos o públicos sobre el documental. Éstos se centran en cuestiones de transparencia y narratología, en la moralidad de la mediación y de la reconstrucción, en el desarrollo del estilo y en los efectos de los nuevos equipos. Las personas que son cruciales con su cooperación para los realizadores de documentales no aparecen en la discusión; ni en la discusión de la realización de cintas en las que son las estrellas. De hecho, los documentalistas adoptan en términos generales un punto de vista ofendido cuando se plantea. Frederick Wiseman afirmaba: “En algunas ocasiones, finalizadas las películas, la gente [los protagonistas del documental] siente a posteriori que debería poder eliminar algo, pero no hay ningún documento escrito que apoye esta opinión. Yo no podría hacer una película que otorgara a otro el derecho a controlar el producto final”.¹ En mi opinión, la actitud de Wiseman es la típica. Las interferencias de cualquier tipo se consideran una intromisión en el derecho a la libertad de expresión del cineasta y, como tal, deben combatirse. Como los temas sociales, y sus víctimas, son tan frecuentes en los documentales, parece que los cineastas son fundamentalmente sus defensores y los de sus derechos. Sin embargo hay que recordar que los derechos de las víctimas, aunque no estén definidos con tanta precisión como los de los directores de documentales, son también importantes en una sociedad libre.

Aunque los problemas sociales persisten se supone que mejoran. Sin embargo, los problemas de vivienda no se han solucionado tras cincuenta años de denuncias documentales. Entonces ¿qué justifica continuar con este tipo de películas? El propósito de Grierson está claramente enunciado: “Dirigir, y dirigir acumulativamente, la mente de una generación . . . La película documental se concibió y desarrolló como un instrumento de uso público”.² Nada de esto exigía la exposición constante, repetitiva, y en último término, inútil de los mismos problemas sociales en la programación nocturna diaria del mundo occidental. Querer ser los mejores propagandistas de una sociedad mejor y más justa (que todo el movimiento documental comparte) no lo justificaba; por mucho que se asumiera la influencia directa de Grierson sobre los realizadores de documentales, incluso en Estados Unidos, y que fuera ésta la que hubiera fijado las claves de los trabajos subsiguientes, tanto de cine como de

¹ Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1971), p. 71

² Forsyth Hardy, ed., *Grierson on Documentary* (Londres: Faber, 1979), pp. 48, 188



televisión para la totalidad del mundo de habla inglesa y parte del resto.

II

Entre 1929 y 1937, Grierson sintetizó dos elementos diferentes. En primer lugar, encauzó la preocupación social, general de su época, hacia un programa de realización de películas con financiación estatal. Las condiciones durante la Gran Depresión eran tales que incluso la derecha de Gran Bretaña aceptó medidas de intervención estatal en muchos campos. De hecho, se perfiló una generación de jóvenes conservadores cuya filosofía política llevó a que en la posguerra acordaran la construcción del estado del bienestar, en un consenso que sólo ahora empieza a destruirse. Menciono esto simplemente porque es fácil tratar de diletantes al grupo de cineastas que primero trabajó con Grierson. (Wright habla de sus “ajustados ingresos privados”;³ Rotha se refiere a sus padres en un escrito como “en absoluto acomodados”, a pesar de que, sin embargo, consiguieran enviarle a trece instituciones de enseñanza privadas durante el mismo número de años;⁴ Watt señala: “Mis orígenes se sitúan en una familia de clase media normal. Mi padre era miembro del Parlamento”).⁵ Desde una perspectiva moderna, la práctica totalidad de sus películas eran artificiales y condescendientes; reforzaban la desgraciada impresión de que, como grupo, eran pura pose y afectación desplegada al recoger sus matrículas de honor en Cambridge. Sin embargo no hay razón alguna para dudar de su sincero deseo de “llevar a los trabajadores británicos a la pantalla” o de ayudar a la clase trabajadora de otras maneras.⁶ “Para empezar, nos encuadrábamos en la izquierda. No muchos de nosotros éramos comunistas, pero todos éramos socialistas”.⁷ El primer trabajo de Grierson, como profesor de filosofía en la Universidad de Durham en Newcastle-upon-Tyne, le permitió trabajar, y trabajar en serio, en las barriadas de aquella ciudad.⁸

³Elizabeth Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*(Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1975), p. 21

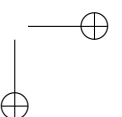
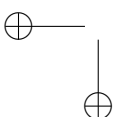
⁴Paul Rotha, *Documentary Diary* (New York: Hill and Wang, 1973) p. 1.

⁵Sussex, *British Documentary*, p. 29.

⁶Rotha, *Documentary Diary*, p. 49.

⁷Sussex, *British Documentary*, p 77.

⁸Forsyth Hardy, *John Grierson* (London: Faber, 1979), p. 29.



En su día, la actitud social de los colegas de Grierson era genuina y previsible y sus logros en el cine significativos. Grierson afirma que “los retratos de trabajadores de *Industrial Britain* fueron aclamados en el West End londinense. Lo extraño era que allí nunca se habían visto antes retratos de trabajadores, desde luego no en las pantallas”.⁹ Las películas “eran revolucionarias porque llevaban a la pantalla por vez primera en la historia del cine británico - y quizás también en la de todo el mundo - la cara de un obrero y las manos de un obrero y la manera en que el obrero vivía y trabajaba. Hoy día, con la televisión y todo lo demás, resulta difícil comprender lo revolucionario del hecho, pero las películas británicas de entonces eran comedias fotografiadas, y cualquier obrero que apareciera en ellas solo podía tener un papel cómico.”¹⁰ Esta iconografía emergente, un contraste frente al normal desfile de criados de Noel Coward, no se centró, sin embargo y en un primer momento, en presentar las clases inferiores como víctimas.

Por el contrario, el segundo elemento que influyó sobre el movimiento aseguró que esto no ocurriera. El poderoso ejemplo de Flaherty trasladó el deseo de documentar las realidades de la vida laboral al ámbito de lo poético. Flaherty fue el responsable de *Industrial Britain*, aunque Grierson acabara la película (y el distribuidor la echara definitivamente a perder al añadir la voz “West End” y una locución pretenciosa). El grupo de Grierson admiraba mucho el enfoque de Flaherty. Aunque su mayor influencia estética proviniera del cine mudo soviético, que se ajustaba mejor a su retórica socialista, también estaban abiertos al sentido poético de Flaherty, a pesar de éste eludiera los enfoques sociales que ellos asumía como fundamentales. Grierson no ocultó su desdén respecto a lo que denominaba el énfasis de Flaherty en el “hombre frente al cielo”. Él prefería las películas “de propósito industrial y social”, en las que era más fácil encontrar al hombre en las entrañas de la tierra.¹¹ “No se produjo ningún intento serio de caracterización a la manera de Flaherty. Lo considerábamos un poco romántico. Todos éramos chicos de mente bastante seria y creíamos, igual que los rusos, que teníamos que utilizar a los individuos de nuestras películas no exactamente de una manera deshumanizada, pero sí de cierta manera simbólica.”¹² Edgar Anstey resume la visión del grupo;

⁹Hardy, ed., *Grierson on Documentary*, p. 77.

¹⁰Sussex, *British Documentary*, p. 76.

¹¹Hardy, ed., *Grierson on Documentary*, p. 64.

¹²Sussex, *British Documentary*, p. 18.



pero a pesar de esta tendencia colectivista, la insistencia de Flaherty en hacer del individuo la pieza central de su narrativa resultó ser tan seductor como el estilo poético de su cámara. La contribución de Flaherty a la noción del documental (el individuo como tema y el estilo romántico), cuando se combina con la de Grierson (preocupación social y propaganda), nos lleva directamente a privilegiar a las “víctimas” como tema, ya que los integrantes de la clase trabajadora sólo pueden ser héroes en el sentido abstracto que describe Anstey: “La primera escuela del documental se divorció de las personas. Mostraba gentes con problemas, pero nunca llegabas a conocerlas y nunca sentías que hablaban entre sí. Nunca escuchabas sus sentimientos y pensamientos, ni cómo hablaban entre ellos y se relajaban. Los observabas desde un punto de vista situado en lo alto”.¹³ Examinar al trabajador individual, si se tiene en cuenta lo que estos cineastas preferían, significaba centrar el tema no en la heroicidad sino en la alineación. De ahí surgieron las víctimas, y emergió una subescuela que pretendía determinar cuáles eran los problemas de Gran Bretaña y así investigar, aprender y hacer algo al respecto. Pero no se puede hacer algo si no se siente empatía y preocupación por el problema y la fría voz en off, realmente, no despierta pasión”.¹⁴ El enfrentamiento entre la línea de Grierson y la del grupo escindido fue breve. El intento de Grierson de reconstruir el paisaje de la Gran Bretaña industrial en los exóticos términos de Flaherty (y los métodos de edición de Eisenstein) no se supo aprovechar.

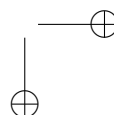
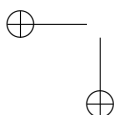
“Trabajamos juntos (explica Grierson) y produjimos un tipo de película que prometía un gran nivel de desarrollo del documental poético. Pero por alguna razón, en los últimos tiempos no se ha producido un gran desarrollo del mismo. Creo que se debe en parte a que nos vimos atrapados en la propaganda social. Nos vimos atrapados a nosotros mismos en los problemas de vivienda y salud, el problema de la contaminación (ya nos preocupaba hace tanto tiempo). Nos sumergimos en los problemas sociales del mundo y nosotros mismos nos desviamos de la línea poética.”¹⁵

Grierson barre aquí para casa, ya que el grupo en conjunto no se “embarcó en los problemas del momento”; en realidad, se desintegró ante esta cuestión. Arthur Calder-Marshall, el más perspicaz de todos los críticos contemporáneos de Grierson, resumió el problema. Al comentar el fracaso de la unidad

¹³Ibid., p. 76.

¹⁴Ibid.

¹⁵Ibid., p. 79.



de cine de la GPO (Oficina General de Correos) para documentar el malestar de los trabajadores de correos, escribió: “Al Sr. Grierson no se le paga para contar la verdad, sino para hacer que un mayor número de personas utilicen el servicio postal. Es posible que al Sr. Grierson le guste hablar de educación social convencido de su propia importancia y revestido de benignidad social. Es posible que haya otras personas a las que les guste escucharlo. Pero aunque suene como un sermón, una conversación de ventas es una conversación de ventas”.¹⁶ El dominio autocrático de Grierson sobre la producción de documentales en Gran Bretaña se aflojó y los “chicos de mente seria” marcaron una cierta distancia e independencia con respecto a él. Más significativo es que establecieron también el camino a seguir, un camino que los mismos “poetas” siguieron al cabo de algunos años.

Paul Rotha, en parte por cuestiones personales pero sobre todo por principios, había abandonado la unidad para formar la suya propia. Anstey y Arthur Elton, aunque siguieron siendo discípulos, también se fueron. En sus películas de mediados de los años treinta ya se puede observar la transición del trabajador como héroe al trabajador como víctima.

En *Shipyard*, un proyecto griersoniano típico sobre la construcción de un barco, Rotha (comisionado por la línea marítima y trabajando para una subsidiaria de Gaumont-British) introdujo elementos en la película que permitían comprender que los trabajadores del astillero volverían al paro al terminar el proyecto. A partir del material recopilado durante sus viajes de ida y vuelta al astillero, también realizó, para la industria eléctrica, *Face of Britain*, que, entre otras cosas, contenía el primer material cinematográfico sobre las barriadas del corazón industrial. Ese mismo año, 1935, Elton filmaba *Workers and Jobs*, una película con sonido sincrónico sobre las oficinas de empleo, para el Ministerio de Trabajo. Trabajó con Ashley en la crucial *Housing Problems* para la industria del gas. Aquí también utilizó sonido sincrónico.

En *Housing Problems*, los vecinos de las barriadas de este de Londres se dirigen directamente a cámara para explicar las condiciones de vida que refleja la película. Era la primera vez que la clase obrera intervenía en una película *in situ*. El hecho de darles voz mediante sonido directo, con los voluminosos sistemas de grabación óptica de estudio de la época, constituye un ejemplo de audacia tecnológica sin parangón en la historia del cine. El sonido había

¹⁶Arthur Calder-Marshall, *The Changing Scene* (London Chapman and Hall, 1937).

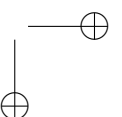
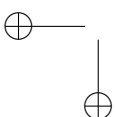


llegado lentamente. En 1934, Grierson ya decía lo siguiente: “Si mostramos obreros trabajando, dejemos que sean ellos mismos quienes hagan su propio comentario, con el acento y las expresiones que utilizan habitualmente. De esta manera se consigue intimidad y autenticidad y ninguna otra cosa que pudiéramos hacer funcionaría la mitad de bien”.¹⁷ Rotha había utilizado a un trabajador del astillero para la locución de *Shipyards*, pero grabar con sonido sincrónico exigía ir al estudio, construir escenarios y duplicar todos los procedimientos del cine de ficción. No es ninguna casualidad que la primera de sus producciones con sonido sincrónico fuera *BBC: The Voice of Britain*, ya que las localizaciones del rodaje eran estudios, aunque diseñados para la radio. En *Night Mail*, por estas limitaciones tecnológicas todos los interiores de tren se filmaron en un escenario de sonido. Añadir la voz del trabajador a una imagen filmada en escenarios auténticos era más fácil de decir que de realizar.

Pero *Housing Problems* fue mucho más que una de las primeras soluciones a un problema técnico importante. Durante la filmación de la película, Elton y Anstey reconsideraron muchos aspectos de la retórica artística que Grierson había tomado de Flaherty. Anstey lo resumió así: “Nadie había pensado en la idea que tuvimos de dejar simplemente que los habitantes de las barriadas hablaran por sí mismos, que hicieran su propia película... Creíamos que la cámara debía permanecer a aproximadamente un metro por encima del suelo y totalmente vertical, ya que no era ‘nuestra’ película”.¹⁸ Puesto que Elton y Anstey evitaron la actitud artística habitual con respecto a lo propio, todas las personas que aparecen en *Housing Problems* tienen nombre y se les permite la dignidad de lucir sus mejores ropas y el lujo de sus propias palabras (aunque con una expresión un poco forzada por la presencia de los señores de la unidad de producción). Obviamente esta reivindicación de no intervención (“no era nuestra película”) no puede tomarse demasiado a rajatabla, porque se seleccionó a los entrevistados y se los entrenó para el caso. Además, los resultados se editaron sin consultarles. Sin embargo, introdujo un nuevo tema en las concepciones del grupo sobre la función del director de documental. Desgraciadamente, no se volvió a oír nada más sobre ello durante los siguientes treinta años.

¹⁷John Grierson, “The G.P.O. Gets Sound”, *Cinema Quarterly*(Summer 1934), quoted in Sussex, *British Documentary*, p. 44.

¹⁸Sussex *British Documentary*, p. 62.



Lo que sí tuvo una influencia inmediata fue la visión de Anstey sobre sus entrevistados. En vez de heroicos representantes del proletariado, los contempló como “personajes desgraciados, sufridores”, víctimas. El tema de las películas iba cambiando: desde el trabajo bajo un prisma romántico, a las condiciones nacionales pasando por el desempleo.

Posteriormente, el trabajo de Anstey cambió: pasó de ser una persona que da la oportunidad a otros de expresarse a la de creador. Desaparecieron las pródigas atenciones a sus entrevistados. El tema central de sus documentales serían las víctimas, anónimas y patéticas. El director de documentales de víctimas se convertiría en un “artista” similar a cualquier otro cineasta.

Durante los años previos a la guerra, Anstey filmó *Enough to Eat*, sobre la malnutrición, y para “March of Time” cubriría una dura huelga de los mineros de carbón de Gales, que nada tenían que ver con el titánico personaje anterior icono de la misma industria. Harry Watt realizaría varios *exposés* para “March of Time” sobre el escándalo de los diezmos eclesiásticos y los tejemanejes de los promotores de las quinielas de fútbol. Basil Wright, el más poético de todos ellos, filmó *Children at School*.

Estos hombres afirman, y hay una cierta base en ello, que toda la práctica del documental actual se remonta a sus trabajos de los años treinta. Su legado más poderoso, sin embargo, es esta tradición de convertir los protagonistas en víctimas.

La televisión actual ha afianzado esta tradición. Permite ocuparse de un modo aparente de los problemas del mundo (tal como dijo Calder-Marshall refiriéndose a *Drifters* de Grierson) “alejándose de su significado social”, al sustituir el análisis por la empatía, se pone el efecto por delante de la causa y sólo en contadas ocasiones tiene repercusiones en el mundo real, es decir, consigue que se adopten medidas para mejorar las situaciones mostradas en el programa. En fin, a pesar de que la mayor parte de los documentales y los programas televisivos basados en noticias muestran víctimas, normalmente como resultado de malas políticas, esta presencia apenas reduce su número y posibilita que se sigan empleando como tema potencial para otras ocasiones.

En el caso de la producción de documentales independientes las cosas son bastante parecidas. El cine directo es el estilo dominante en la actualidad para el documental de “estructura de crisis”, desde los inicios de los años sesenta. Robert Drew, mantiene hoy una postura en estas cuestiones no muy diferente de la de Grierson hace treinta años. Describe así el objetivo de estos trabajos:

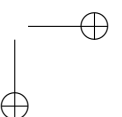
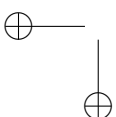


“Lo que nos diferencia de otro cine de información y documentales es que en cada una de estas historias hay un momento en el que un hombre se enfrenta a situaciones de tensión, y de presión, y de revelación y de decisión. Estos son los momentos que más nos interesan. En lo que nos diferenciamos de la televisión y de la prensa es en que defendemos nuestra presencia como testigos mientras les ocurren cosas a personas que importan”.¹⁹ Sin embargo, los cineastas del cine directo acabaron igual por escoger las personas a las que atenderían en esas situaciones. Naturalmente pudieron, y lo hicieron, presentar a presidentes y magnates del cine, pero, en los años treinta, los poderosos dejaron de ser la veta más fructífera, y los indefensos ocuparon la posición vacante. Y además, el cine directo proporcionó la tecnología precisa para un mejor tratamiento del victimismo al permitir una intrusión más intensa en la vida de la gente corriente, cosa imposible hasta aquel momento.

El cine directo y el *cinéma vérité* son el resultado de un esfuerzo concertado, que culminó a finales de los años cincuenta, para desarrollar una tecnología específica: una cámara cinematográfica de sonido sincrónico manual y ligera. Esta nueva ecuación era una necesidad que enlazaba directamente con la experiencia de Grierson. Entonces, cualquier tipo de filmación sincrónica exigía una enorme puesta en escena, si no reconstrucción, por parte de los cineastas. Tras la guerra, muchos pensaban que sin estos equipos portátiles, el cine documental nunca podría satisfacer la necesidad de ofrecer imágenes no mediadas (o mínimamente mediadas) de la realidad. Era una falsa apreciación, porque la mediación siempre existe, aunque sea bajo formas más sutiles y sin depender directamente de las técnicas que se empleen; por eso podía argüirse que la reconstrucción no era el problema real. No obstante se siguió y se desarrollaron los nuevos equipos.

La televisión ya había comenzado a utilizar la película de 16mm para filmar noticias, impulsando el desarrollo de cintas y equipos cada vez más sensibles. Este equipamiento fue la base de los experimentos del cine directo. A su vez, los medios emisores al adoptar las modificaciones de los realizadores del cine directo crearon un mercado para la fabricación de cámaras insonorizadas de diseño personalizado y las grabadoras de alta fidelidad portátiles. Por primera vez era posible que los acontecimientos fueran más im-

¹⁹Richard Drew, quoted in Stephen Mamber, *Cinéma Vérité in America*(Cambridge, Mass.: MIT Press, 1974), p. 118.

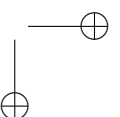
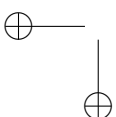




portantes que su filmación. Ninguna puerta, menos aún la que escondía a los desfavorecidos, podía cerrarse al cineasta.

Las tendencias tanto estéticas como técnicas también favorecieron el protagonismo temático de las víctimas. Suele decirse que la televisión exige primeros planos, pero, en mi experiencia, el resaltar algo así no es una exigencia profesional. La industria tiende a evitar los escenarios grandes por lo costoso de estas tomas; no porque se consideren ininteligibles para una parte importante de la audiencia. Son otros los factores que conducen al primer plano. Primero, contra los fondos iluminados, los tubos receptores (al menos durante los veinte años que siguieron a la guerra) tendían a sobremodular y convertían las áreas oscuras en siluetas. Esto se evitaba con el desplazamiento hacia la cara. Segundo, los oculares extremadamente pequeños de las cámaras reflex de 16mm (y, últimamente, de los equipos de vídeo ligeros) favorecen el uso de primeros planos porque el enfoque es más sencillo que en las tomas más largas. Tercero, en los equipos prevalecen los objetivos de foco variable 10:1. Estos solo permiten el enfoque adecuado en la zona larga (es decir, primer plano) de su campo. En fin, todas estas limitaciones técnicas hacen que el primer largo sea la toma dominante en el documental. Hubo un período inicial en el que el estilo del cine directo alentó el uso de un gran angular para simplificar los problemas de enfoque. Esta lente se ha dejado de utilizar en gran medida, porque el tamaño de toma variable que permiten los objetivos de foco variable se adapta mejor a las necesidades de la edición transparente. También evita distorsiones, lo que satisface igualmente las necesidades de transparencia. Como es mucho más difícil de utilizar que un gran angular, el *mysterium* que rodea a la pericia del cámara puede mantenerse de una manera más efectiva.

La tradición del documental comienza con un heroico esquimal “filmado contra el cielo” en toma larga. Hoy se muestran en primer plano, habitualmente, las dificultades privadas de la subclase urbana, “en las entrañas de la tierra”. Es posible remontar el curso de la historia que muestra como se llegó a eso y se pasó de los personajes exóticos de Flaherty, a través de los trabajadores heroicos y teñidos de romanticismo de Grierson, para llegar a las víctimas de Anstey atrapadas en las estructuras de crisis de Drew. El rastro es fácil de seguir porque conocemos los avances cinematográficos técnicos, los gustos periodísticos y los imperativos ideológicos que actuaron en el proceso y nos permiten recorrerlo.





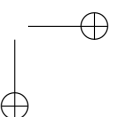
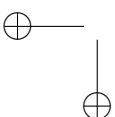
Pero hay una cuestión muy importante y paralela a éstas que se refiere a la tradición documental de centrarse en las víctimas al que nunca se ha prestado la atención que exige. Al elegir a las víctimas, los realizadores de documentales no actúan como los analistas sociales públicamente reconocidos (los perros guardianes de los guardianes del poder). A pesar de todo en la producción de cualquier documental siempre son el socio más poderoso. Las implicaciones morales y éticas de este cambio no sólo se ignoran, sino que se desestiman como ataques a la libertad de los cineastas.

III

“Una pila monstruosa de escoria, gigante e incandescente se yergue sobre una calle degradada de casas sucias, casuchas ruinosas con un baño para cincuenta personas. Pero están habitadas. El alquiler era de 25 chelines a la semana. Todas pertenecían a la empresa propietaria de la mina. Eran pocos los hombres que tenían trabajo. Observé a los cobradores del alquiler mientras desempeñaban su repugnante trabajo: recogiendo unos pocos chelines de unas mujeres cuyos hombres eran las manos y espaldas ensangrentadas que se afanaban en las entrañas de la tierra a varios cientos de metros por debajo de donde se encontraban, o apoyados en las esquinas de la calle. Con algo de dinero que llevaba en el bolsillo pagué el alquiler de algunas familias e invité a cerveza a algunos de los mineros en el pub. Me di el gusto de que los beneficios de Gaumont-British se utilizaran de esta manera. Mi justificación de gastos cuando regresé a Londres carece de importancia o de valor para el recuerdo. Esta era la Gran Bretaña de los años treinta del siglo XX.”²⁰

Rotha viajó a la localidad de East Shotton en Durham porque J. B. Priestley había escrito sobre ella en una serie de artículos de periódico (que se convertirían en el libro *English Journey*). El hecho describe perfectamente la relación habitual entre lo impreso y lo audiovisual, pero cito el diario porque es una de las pocas referencias a la relación de un cineasta con un tema que he podido encontrar en la literatura sobre el cine documental. Joris Ivens, por ejemplo, el más manifiestamente político de todos los grandes documentalistas, en sus memorias de cuatro décadas dedicadas al cine (*The Camera and*

²⁰Rotha, *Documentary Diary*, p. 104.





I), sólo detalla una relación no unidimensional.²¹ Normalmente, los cineastas consideran el contacto con sus personajes demasiado poco interesante como para darlo a conocer. Como consecuencia de ello, la literatura tiende a contener exclusivamente referencias a lo que se considera curioso o poco habitual, normalmente situaciones en las que han de recurrir a subterfugios para obtener el material necesario.

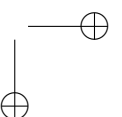
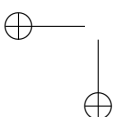
Mientras esperaba fuera con el equipo de rodaje ... un camión se nos paró justo delante y un tipo fornido se bajó de él y comenzó a gritarnos, “¿Qué demonios hacéis aquí, tíos? Estáis en mi propiedad, así que largaros inmediatamente”. Se trataba de Chudiak, el presidente de la cooperativa de agricultores, pero yo lo ignoraba en ese momento y me tuve que imaginar, primero, ¿quién es este hombre?; segundo, ¿qué puedo decir para evitar que todo el espectáculo desaparezca en un instante?; tercero, ¿cómo puedo evitar que se entere de lo que estoy haciendo realmente pero diciéndole lo justo para no tener que sentirme culpable por haber mentado?; y cuarto, ¿cómo puedo mantener la confianza de los trabajadores itinerantes, del jefe de la cuadrilla y ganarme la confianza de este tipo, todo ello al mismo tiempo?²²

Los documentalistas se encuentran muchas veces en situaciones difíciles, aunque desde luego no tan difíciles como la de los jornaleros trashumantes, precisamente el tema del documental mencionado antes. A los cineastas les preocupa mentir, explotar a los agricultores, etc. Este tipo de preocupación puede remontarse a los años treinta. Watt describió las grabaciones de los vicarios, con los que trataba mientras filmaba su “March of Time” sobre los diezmos eclesiásticos: “Nos aprovechábamos de ser gente del cine. Solíamos acudir a dulces vicarios que vivían en una casa de veinte habitaciones y cuya congregación estaba formada por diez personas, en su mayor parte ancianas. Y les decía: “¿Qué casa y que iglesia tan bonitas! ¿Puedo hacer algunas fotografías? Obviamente yo estaba mostrando que vivía en esa casa enorme y que tan sólo tenía diez parroquianos. La Iglesia se molestó mucho con todo el asunto, pero eso era justo lo que “Time of March” quería”.²³ Con el debido respeto a estos cineastas, hay que reconocer que estas preocupaciones no eran tan graves. Revelan al cineasta en un papel periodístico tradicional como protector de los indefensos y valiente adversario de los poderosos. La

²¹Jori Ivens, *The Camera and I* (New York International Publishers, 1974) pp. 193-204.

²²Rosenthal, *The New Documentary in Action*, p. 108.

²³Sussex, *British Documentary*, p. 89.





verdadera cuestión moral no es la necesidad de ocultar al propietario agrícola la verdad de su trabajo como cineasta, sino la de callarse ante los jornaleros. Lo relevante no es mostrar falsas intenciones ante el vicario, sino el asumir tranquilamente que el cineasta y la productora saben mejor que la Iglesia qué es lo mejor para la sociedad. Y esas cuestiones nunca se abordan.

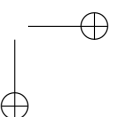
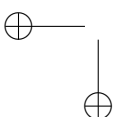
La tradición documental de hacer protagonistas a las víctimas hace extremadamente sencillo desglosar, de manera casi aleatoria, una amplia gama de problemas.

En primer lugar, cuando se trata con los indefensos, ¿qué significado tiene contar con el consentimiento que exige la ley? Para la mayoría de las personas las consecuencias de su aparición en los medios son desconocidas, ¿cómo esperar que uno las evalúe? Para algunas personas, como los enfermos mentales de *Titicut Follies* de Wiseman, que fue prohibida, se plantea la cuestión de si es posible dar realmente el consentimiento sea cual sea el caso. Lo mismo podría decirse con respecto a los niños prostitutos de la cinta de vídeo *Third Avenue, Only the Strong Survive*.

En esta cinta se plantea una segunda cuestión, la de la complicidad. Un equipo de rodaje reconstruyó el robo de un coche. Posteriormente filmó a uno de los protagonistas en la cárcel después de cometer un robo similar. Todas las películas sobre actividades al margen de la ley sitúan a los cineastas, en el mejor de los casos, en posiciones casi accesorias.

Más allá de la ilegalidad existe el peligro. Flaherty pagó cinco libras a los hombres de la Isla de Arán por arriesgar sus vidas adentrándose en canoa en un mar embravecido. (Hay ciertos comentarios estúpidos bastante exasperantes sobre esta secuencia que sugieren que los hombres no corrían peligro por las peculiaridades de las aguas que rodean la isla. Cualquiera que se lo crea es que no ha prestado atención a las imágenes). Hay peligros más patentes. Un proyecto documental de unos estudiantes llevó a un adicto compulsivo a las apuestas - que estaba en recuperación - a unas pistas de carreras para dar a la película un momento de clímax y comprobar cómo iba su recuperación.

Otros problemas son menos frecuentes. Por ejemplo, el personaje que quiere aparecer en los medios. En un documental de la BBC sobre un transexual exhibicionista se filmó de la manera más voyeurística que permitía su exhibición pública. En otra película británica para la televisión, *Sixty Seconds of Hatred*, se analiza el asesinato de una mujer por su marido. Yo mismo la visioné, la víspera de su emisión, con el asesino y el hijo adolescente del





matrimonio, que en el momento del asesinato era tan sólo un niño. No había ninguna duda de que el hombre estaba ansioso por revivir el episodio, pero más allá de una acertada decisión en el sentido de no incluir al niño en la película, nadie se había planteado cómo podría afectarle que todo se hiciera público.

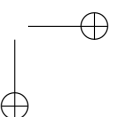
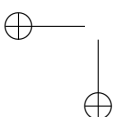
Estas no son, en mi opinión, preocupaciones abstractas que afectan sólo a los personajes de los documentales. Los problemas también deben afectar a los cineastas. En un documental televisivo británico, *Goodbye, Longfellow Road*, el equipo de rodaje documentó el proceso de la neumonía de una mujer. Se entrevistaba al médico mientras empujaba la camilla para introducirla rápidamente en la ambulancia, que concluía que la enfermedad era el resultado indudable de vivir en una chabola. Como productor de televisión, es difícil consolarse por haber cumplido con el deber de informar al público, cuando podía, por unos pocos cuartos, haber proporcionado un techo - aunque fuera provisional - a mi víctima. Por supuesto que que habría necesitado otro tema para mi película.

Otros problemas son consecuencia de que los documentales a veces alargan, quizás casi indefinidamente, las vidas de las víctimas que retratan. Paul, el marinero fracasado de la película de Maysles del mismo título, se ve constantemente retratado como tal cada vez que se imparten clases sobre el documental o se ofrecen retrospectivas de Maysles. El chico anónimo del medio oeste que vomita hasta la saciedad como resultado de una sobredosis de drogas en *Hospital* de Wiseman, lo hace cada vez que se proyecta la película. Si se pusiera en la comunidad en la que ahora, esperemos, vive como un ciudadano respetable, nada podrá hacer para evitarlo. Porque la película no es una mentira, no está diseñada maliciosamente para hacer que se le odie, desprecie o ridiculice y, por lo tanto, no hay bases para una demanda por difamación. Y la película se filmó con su consentimiento, presumiblemente obtenido después de que se recuperara.

Y este consentimiento es ciertamente el único requisito legal. La cuestión es si esto es suficiente.

IV

En 1909 dos barcos de vapor colisionaron en Long Island Sound. A bordo de uno de ellos, un radiotelegrafista, John R. Binns, utilizó con éxito (y por



primera vez en la historia) su equipo para pedir ayuda. Gracias a su señal de socorro, sólo se ahogaron seis de los 1.700 pasajeros que iban a bordo. Binns se convirtió en un héroe. La Vitalgraph Company, siguiendo la moda de la época, realizó un “documental” sobre el incidente, completamente reconstruido y utilizando un actor para encarnar a Binns. En él aparecía Binns el actor, en el momento en el que se produjo la colisión, más bien poco dedicado al trabajo e ignorando a los pasajeros. Binns el héroe recurrió a los tribunales, no sólo por calumnia, sino también por invasión de la privacidad. Ganó en ambos casos. Pero esta sentencia sobre la privacidad fue excepcional.²⁴

Según Pember en *Privacy and the Press*, a lo largo de los años los tribunales adoptaron el principio de que cualquier acontecimiento filmado, si no estaba reconstruido, quedaba protegido por la Primera Enmienda.²⁵

La única excepción a esta doctrina surgió, tanto para las películas como para la prensa, fueron unas sentencias sobre el uso no autorizado de imágenes en los anuncios. La primera la dictó el Tribunal de Equidad de Inglaterra en 1888. Para 1903, el Estado de Nueva York ya había aprobado un estatuto de privacidad para los libros que se limitaba específicamente a usos no autorizados con fines publicitarios o “propósitos comerciales”. Los tribunales se mostrarían muy restrictivos a la hora de definir los “propósitos comerciales” y las demandas por violación de la privacidad se fallaban en contra una y otra vez si el comercio implicado era simplemente el negocio de las noticias, independientemente del medio del que se tratara. En estos casos se considera que el conflicto se produce entre el derecho del público a saber y el derecho de los ciudadanos a la privacidad y, normalmente, prevalece el primero.

Para los tribunales era cómodo distinguir entre publicidad y noticias y las excepciones se basaban en esta distinción. A pesar de la terminología utilizada, los casos giran en torno a un cierto sentido de la propiedad: la idea de que otro no debe lucrarse *directamente* mediante el uso de la imagen de uno. Se han presentado otros argumentos sugiriendo que es necesario proteger a las personas contra la explotación por parte de los medios de noticias debido a que son individuos privados. Estos argumentos han tenido por lo general tan poco éxito como los intentos de ampliar el concepto de explotación comercial. La idea del “hombre público” se remonta a 1893 y se extendió durante

²⁴ *Binns v. Vitagraph Co*, 210 N.Y. 51 (1913).

²⁵ Don R. Pember, *Privacy and the Press* (Seattle University of Washington Press, 1972).

los años veinte.²⁶ Entonces se definió el derecho a la privacidad como “el derecho a vivir la vida propia en retraimiento, sin estar sometido a publicidad no autorizada y no deseada. En pocas palabras, el derecho a que lo dejen a uno en paz ... Hay veces, sin embargo, en las que uno, voluntariamente o no, se convierte en actor en un acontecimiento de interés público o general. Cuando se produce una situación como esta, la persona afectada sale de su retraimiento voluntario y la publicación de su fotografía con una crónica del acontecimiento no constituye una violación de su derecho a la privacidad”.²⁷ Uno puede convertirse en una “figura pública involuntaria” si tiene un hijo a los doce años de edad, si un hombre armado lo retiene como rehén o si una racha de viento hace que la falda se le suba por encima de la cabeza en público.²⁸ Y convertirse en una “figura pública involuntaria” no era algo temporal. Un niño prodigio no pudo evitar que la prensa le persiguiera para rasgar el manto de oscuridad bajo el que pretendía pasar inadvertido.²⁹ Tampoco pudieron evitar unos padres la publicación de imágenes de los cadáveres de sus hijos, porque el *common law* anglosajón nunca ha conceptualizado los daños morales como base para una acción judicial.³⁰ Ni las víctimas de violación, por la misma razón, pueden ocultar sus nombres a la prensa, a menos que la legislación contemple lo contrario (que es el caso en algunos estados).

Las imágenes de personas en lugares públicos, incluso si practican actividades desviadas (pero no ilegales), también están protegidas por su interés periodístico. Una pareja que se abrazó en un lugar público afirmó que un fotógrafo –nada menos que Cartier Bresson– había invadido su privacidad. Perdieron.³¹ Los lugares de acceso público sólo ofrecen una protección limitada. En Wisconsin, en un caso oscuro y extremo, se permitió al propietario de una taberna fotografiar a una mujer en el baño del establecimiento y exhibir las imágenes en la barra.³²

Hay muchos más ejemplos del celo de los tribunales en la defensa de los derechos de la prensa. Los tribunales normalmente extendieron esta protec-

²⁶ *Corliss v. E. W. Waler and Co*, Fed Rep 280(1894).

²⁷ *Jones v. Herald Post Co*, 230 Ky. 227 (1929).

²⁸ *Meetze v. AP*, 95 S.E. 2d 606 (1956).

²⁹ *Sidis v. New Yorker*, 133 Fed 2d 806 (1940).

³⁰ *Kelly v. Post Publishing Co*, 321 Mass 275(1951).

³¹ *Gill v. Hearst*, 253 Pa 2d 441 (1953).

³² *Yoeckel v. Samonig* 272 Wis. 430 (1956).



ción de la prensa, primero a los noticiarios y más tarde a la televisión. Se consideró que un hombre inocente al que se filmó mientras la policía le colocaba contra la pared y le interrogaba carecía de base para entablar acciones legales contra el canal de televisión que utilizó esas imágenes, a pesar de que éste no informó en ningún momento de su inocencia.³³ El interés periodístico es un denominador común en todos los excesos anteriores de la prensa. Se validó el derecho de una agencia de noticias a filmar mujeres con sobrepeso en una clase de reducción de peso privada. La sentencia argumenta lo siguiente: “Si bien en algunos casos podría resultar difícil encontrar el punto justo en el que finaliza el interés público, parece razonablemente claro que las imágenes de un grupo de mujeres corpulentas intentando reducir su peso con la ayuda de algún aparato novedoso y único no traspasa el límite, al menos mientras una gran parte del género femenino sigue preocupándose por el aumento de peso.”³⁴

Estos enfoques se han transferido mayoritariamente a los nuevos medios. En 1975, en el caso de Cohn contra Cox Broadcasting, el Tribunal Supremo se negó a reconocer ningún concepto de amplificación de los medios. Como el nombre de una víctima de violación había aparecido en documentos públicos, la empresa podía revelarlo.³⁵

El consentimiento tampoco se ha desarrollado como concepto, si bien se consideraba que no podía obtenerse en el caso de menores. En el caso de la Commonwealth de Massachusetts contra Wiseman se decidió que no se había obtenido el consentimiento de los participantes en la película *Titicut Follies*. La mayor parte de los sesenta y dos pacientes mentales que aparecían en la película no estaban capacitados para firmar formularios de autorización, por lo que sólo se cumplimentaron doce.³⁶ (La necesidad del consentimiento por escrito ya se había establecido en un caso: la CBS fue demandada con éxito por una persona a la que se representó en una reconstrucción dramática de un incidente de la vida real, reconstrucción que se había realizado con consentimiento y asesoría pero sin autorización por escrito).³⁷ El relato que ofrece Wiseman del caso de *Titicut Follies* se expresa en términos bastante diferen-

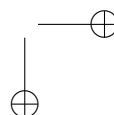
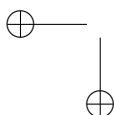
³³ *Jacova v. Southern Radio-TV Co*, 83 So 2d 34 (1955).

³⁴ *Sweenek v. Pathe News Inc*, 16 F. Supp. 746 (1936), Judge Moscowitz @ p. 747 e seg.

³⁵ G. Snyder, *The Right to Be Left Alone* (New York: Messner, 1976), p. 84.

³⁶ Pember, *Privacy and the Press*, pp. 224 ff.

³⁷ *Durgom v. CBS*, 214 N.Y 2d 1008 (1961).



tes: “Yo contaba con la autorización del superintendente. Contaba con la autorización del director del centro penitenciario. Contaba con la asesoría del fiscal general del Massachusetts y contaba con el sólido respaldo del entonces subgobernador. Sin embargo, algunos de estos hombres se volvieron contra mí cuando se acabó de filmar la película y la mayoría de los problemas comenzaron dos o tres meses después de que el superintendente y el fiscal general hubieran visto la película.”³⁸

En su entrevista, Wiseman afirma que “es la primera vez en la historia constitucional americana ... en la que se ha prohibido la exhibición pública de un material que no se considera obsceno”. Esta afirmación no es del todo precisa; se trataba más bien de la primera vez que se obtenía un interdicto judicial sobre la base de la no obtención del consentimiento *fuera del ámbito de la publicidad*. El caso, a pesar de su importancia, sigue sin reconocer la existencia de un derecho a la privacidad bien definido. Se suma al caso de Binns contra Vitagraph Company como uno de los pocos precedentes contrarios a los intereses de la prensa, casi todos ellos relacionados con el consentimiento.

El hecho es que –como mantienen quienes se oponen a que la invasión de la privacidad sea un delito– no existe ninguna base para las acciones legales de este tipo. El 15 de diciembre de 1890, dos jóvenes abogados de Boston, Warren and Brandeis (que más tarde llegarían a ser jueces del Tribunal Supremo), enunciaron por primera vez el derecho de privacidad en el *Harvard Law Review*.³⁹ Se basaron fundamentalmente en precedentes ingleses. Sugirieron que las acciones legales podrían ser admisibles, para evitar concretamente lo que consideraban excesos de los cotilleos de la prensa de Boston de entonces. Apoyaron su argumentación en la antigua doctrina de la servidumbre de vistas (que impedía abrir una ventana con vistas a la propiedad de un vecino a menos que pudiera demostrarse la existencia previa de otra ventana), una analogía con la ley de copyright. Sugirieron que el *common law* reconocía un derecho a una “personalidad intacta” y otorgaron a ese derecho el mismo grado de protección que en el caso de la propiedad intacta. Emplearon diversos precedentes para apoyar esta opinión, incluido el caso en que se habían adoptado medidas legales para impedir la publicación de los dibujos privados de la Reina Victoria y el Príncipe Alberto por parte de una editorial. (El

³⁸Rosenthal, *The New Documentary in Action*, pp. 68ff.

³⁹Reprinted in A. Breckenridge, *The Right to Privacy* (Lincoln University of Nebraska Press, 1970), pp 132ff.



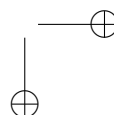
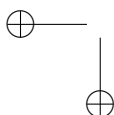
caso real, que de todas maneras podría haber girado en torno al copyright y a nociones generales de la propiedad, resulta dudoso. Victoria se salió con la suya en los tribunales, a pesar de la carta Magna y de la guerra civil inglesa, hicieron desaparecer el poder de la monarquía. En otro caso se dio el absurdo lógico de un veredicto de “trastornado mental, pero culpable”. Victoria objetaba que cualquiera que intentara matarla, independientemente de lo loco que estuviera, tenía que ser culpable).

Pero, a pesar de los esfuerzos de Warren y Brandeis, el *common law* inglés no puede apoyar un derecho de privacidad o el concepto de una “personalidad intacta”. El libro de delitos que tuve que estudiar cuando hacía derecho presentaba esta idea como algo risible.

Un punto muy discutido es si el *law of torts* (Derecho de Responsabilidad Extracontractual) reconoce un “derecho de privacidad”. Podría haber circunstancias en las que las invasiones de la privacidad no constituyan difamación o cualquier otro delito ya discutido. Por ejemplo, el amante despechado que regala a su ex-pareja un traje de baño que se disuelve en el agua clorada; el granjero que ofende a las solteras que viven frente a él alentado a sus bestias a aparearse el domingo por la mañana en un prado a plena vista de las mujeres; el gerente de hotel que entra en la habitación de unos huéspedes que se han quejado por algún motivo y les espeta: “Fuera de aquí – este es un hotel respetable” (y se trata de marido y mujer), el periódico que, la víspera de unas elecciones, airea el pasado ya olvidado de uno de los candidatos; ... los periodistas de la prensa que, lamentablemente, en ocasiones no dudan en invadir la privacidad con el fin de “obtener una historia”. Todavía no hay ninguna sentencia inglesa que haya reconocido que la violación de la privacidad es un delito a menos que las circunstancias dictaminen lo contrario”.⁴⁰

Me parece que toda esta área ya ha ido más allá del “arrepentimiento” de los abogados. En Gran Bretaña el derecho de privacidad no existe. En los Estados Unidos, excepto contra el gobierno y en el caso de la publicidad no autorizada, la situación resulta extremadamente confusa. Uno no puede sino estar totalmente de acuerdo con el Juez del Tribunal Supremo de Nueva York Sheintag que, hace medio siglo, afirmó lo siguiente: “La libertad de la prensa es un aspecto tan íntimamente relacionado con instituciones democráticas fundamentales, que si en algún momento se ampliara el derecho de privacidad

⁴⁰Harry Street, *The Law of Torts* (London Butlerworth, 1959), p. 411.



para cubrir noticias y artículos de interés público general, de carácter educacional e informativo, deberá hacerse mediante una política legislativa clara”.⁴¹

La legislación nunca ha sido clara y durante el período entre guerras las aguas han estado considerablemente turbias. Y lo que es más importante, los tribunales no se han dado prisa en comprender las implicaciones de las nuevas tecnologías. En 1927, en el caso *Olmstead contra Estados Unidos*, el Tribunal Supremo mantuvo que el pinchazo de teléfonos por parte del gobierno no infringía la prohibición de la Cuarta Enmienda relativa “al derecho de las personas a la seguridad de su persona, vivienda, documentos y efectos, a registros y confiscaciones no razonables”. Esto se debe a que no se confiscó nada, sólo se escucharon conversaciones. Hicieron falta exactamente cuarenta años para que el tribunal invirtiera esta situación.⁴²

La línea que se ha seguido desde *Olmstead contra Estados Unidos* hasta el Acta de Privacidad de 1974 (que protege a los ciudadanos contra el uso indebido de sus datos en poder del gobierno) tiene importantes repercusiones sobre la serie de victorias de la prensa que he documentado anteriormente. Ahora, con la aparición de las bases de datos informáticas y la convergencia de los medios, existe una considerable y extendida preocupación con respecto a las violaciones del derecho de privacidad que la nueva tecnología podría implicar. Si bien la tiranía ha funcionado muy bien sin ordenadores, la opinión generalizada es que lo haría mejor con ellos y en el mundo occidental se están introduciendo leyes para combatir esa posibilidad. Es probable que en las sociedades democráticas esta preocupación también se exprese mediante el establecimiento de la naturaleza delictiva de la invasión de la privacidad de manera más contundente de lo que ha sido posible hasta ahora. Podría darse el caso de que estas ampliaciones comenzaran a violar las protecciones contempladas en la Primera Enmienda y que, como resultado de la creciente preocupación sobre la información en general, se pusieran en peligro libertades importantes de los medios.

La situación no es muy diferente a la de los británicos en Singapur en 1941. Al apuntar con sus ametralladoras al mar, las tropas daban a entender que nunca se les atacaría por la espalda, por la jungla, que es exactamente lo que hicieron los japoneses. Las ametralladoras británicas cayeron en manos

⁴¹Pember, *Privacy and the Press*, p. 112.

⁴²Snyder, *The Right to Be Left Alone*, pp. 148ff.



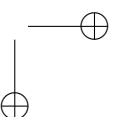
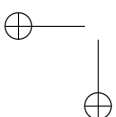
enemigas, sin haber hecho un solo disparo y apuntando en la dirección equivocada.

Las emociones que despierta la Primera Enmienda son comprensibles y somos muchos los que simpatizamos con ellas, pero se trata de un instrumento del siglo XVIII que aborda situaciones del siglo XVIII. Insistir en que lo que se concibió como un derecho privado debe aplicarse a cualquier persona jurídica, sean cuales sean sus dimensiones, es un error. También que los avances tecnológicos en el ámbito de las comunicaciones no afectan a la esencia básica de la privacidad y la reputación. Igual ocurre con la insistencia en que estas libertades son tan frágiles que sólo un enfoque basado en la teoría del dominó puede protegerlas. Estas posturas deben abandonarse si queremos hacer frente a los peligros reales de finales del siglo XX. La cuestión es que se consideraba a los medios no sólo como representantes del público general, sino como el público general en sí. Este punto de vista, comprensible en términos del siglo XVIII, no distingue las realidades de hoy en día, en las que los medios no son en absoluto el público general, sino un conjunto de intereses dominado por un oligopolio de grupos internacionales. Yo sostengo que es sencillamente falsa la idea de que la libertad de expresión requiere la protección de estas entidades, porque si no se pondrían en peligro las libertades individuales. Actualmente es tan grande el abismo tecnológico que separa el derecho individual de la libertad de expresión del mismo derecho de los medios de comunicación, que pueden y deben tratarse de manera diferente.

V

Normalmente los derechos conllevan obligaciones. Los derechos de la prensa exigen las obligaciones mínimas de evitar la blasfemia, la calumnia y la sedición. Ya apenas se emprenden acciones contra la primera y la última y la demanda por calumnia es una medida a la que tan sólo pueden recurrir quienes disponen de recursos suficientes, emocionales y económicos, para enfrentarse a las grandes corporaciones que, en estos momentos, son los calumniadores más habituales.

La ley se aplica con una enorme laxitud - teniendo en cuenta la amplificación de los mensajes que las nuevas tecnologías hacen posible - a los realizadores de vídeos y películas; incluidos los que siguen la tradición griersoniana de lograr mejoras sociales mediante la documentación de las víctimas de la



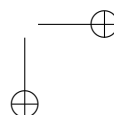
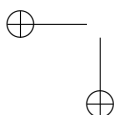


sociedad. Los documentalistas, por lo general, ni calumnian ni “roban” imágenes. Pero trabajan con personas que, en lo relativo a la información, están en una posición inferior a la suya. Los conocimientos que aquellos puedan tener sobre la complejidad del proceso cinematográfico son escasas. Habría que exigir a los realizadores de documentales un compromiso ético adicional. “Para proteger los intereses de otros contra el riesgo de sufrir ciertos daños, la ley prescribe algunas normas de conducta a las que deberían ajustarse las personas en circunstancias especiales y, en el caso de que no se respetaran y se produjeran dichos daños, deberá existir la posibilidad de recurrir a los tribunales”.⁴³ Los daños que resultan de invadir la privacidad, si son resultado del ejercicio de la libertad de expresión, no se consideran normalmente causa de acción legal. Los individuos tampoco tienen una “personalidad intacta” como proponían Warren y Brandeis. Si esto cambiara, también debería hacerlo la noción de consentimiento que emplean ahora los cineastas. En lugar del “consentimiento” sin más que tenemos ahora, sería necesaria una reelaboración más refinada del mismo. Estas reelaboraciones ya existen en los procedimientos de investigación científica social y médica desarrollados, en la mayoría de los casos sin presiones legales, por muchas entidades de carácter profesional. Una de las más completas de todas ellas fue el Código de Nuremberg.

El consentimiento voluntario del sujeto humano es absolutamente esencial.

Esto significa que la persona implicada debe disponer de la capacidad legal para otorgar el consentimiento; debe estar en una posición que le permita ejercitar la libre capacidad de elección, sin la intervención de ningún elemento de fuerza, fraude, engaño, coacción o cualquier forma ulterior de uso de fuerza o coerción; y debe tener el suficiente grado de conocimiento y comprensión de los elementos del asunto en cuestión que le permitan adoptar una decisión meditada y comprendida. Este último elemento requiere que, antes de la aceptación de una decisión afirmativa del sujeto experimental, deberá habersele informado de la naturaleza, duración y propósito del experimento; el método y los medios que se utilizarán para realizarlo; todos los inconvenientes y peligros que puedan esperarse dentro de lo razonable; y los efectos

⁴³Street, *The Law of Torts*, p. 103



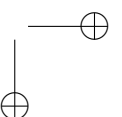
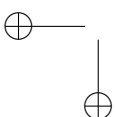


sobre su salud o persona que pudieran producirse como resultado de su participación en el experimento.⁴⁴

Reemplacemos el término *experimento* por *película* y experimental por *de la película* en el párrafo anterior y nos encontraremos con una definición apropiada de las obligaciones éticas de los cineastas. Algunos afirmarían que esta definición dificultaría enormemente el acceso a sujetos. Tendrá que ser así. Si, como es evidente, los desfiles de tullidos e inválidos que han mostrado los documentales durante los últimos cincuenta años han sido mucho más provechosos para los cineastas que para las víctimas, no hay motivo para lamentarlo. Para facilitar la identificación de una conducta ética en la realización de documentales, pongo a la consideración de la sociedad algunos elementos para tener en cuenta:

1. *Diferentes canales de comunicación tienen efectos diferentes.* La sentencia del caso Massachusetts contra Wiseman al limitar la distribución de *Titicut Follies* a audiencias profesionales resulta perfectamente adecuada desde este punto de vista. Es razonable sugerir que una cinta o película podría aportar valor social en circunstancias especializadas, mientras que en otras situaciones más generales podrían producirse daños sociales. Las cuestiones de *cui bono* tampoco son inapropiadas en este contexto. Los tribunales deben mostrar menos dudas a la hora de examinar el comercio de los medios de las que han tenido hasta ahora.
2. *La legislación debería distinguir entre persona pública y persona privada.* Desde el sentido común, la distinción entre una figura pública y una persona privada resulta evidente. Las leyes definen en muchos casos fenómenos sociales mucho más complejos. No hay por tanto ninguna razón que impida introducir esta distinción en la consideración de aspectos de privacidad. A la persona pública y a la persona privada deben concedérseles diferentes grados de protección. Hoy en día, las personas corrientes casi de medios para defenderse del oropel de la publicidad. Las figuras públicas, por el contrario, hacen uso en algunas ocasiones de la escasa protección que contempla la ley para las personas corrientes con el fin de impedir lo que, en su caso, sería una

⁴⁴Quoted in P D Reynolds, *Ethics and Social Science Research* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1982), p. 143.



exposición bastante apropiada. (Soy consciente de que esto sucede con mayor frecuencia en Gran Bretaña que en los Estados Unidos).

3. *La protección concedida al ámbito privado debería ampliarse a las personas privadas en lugares semi-públicos y públicos.* Esto protegería a “quienes se encuentran en los sitios por casualidad”. De momento, los actos de los medios son como casos de fuerza mayor en los que uno puede verse inmerso, por así decirlo, en la mayor parte de las circunstancias. Resulta difícil entender las razones por las que esto debería considerarse un prerrequisito esencial para la libertad de información.
4. *Se ha de evaluar el efecto de hacer públicos actos que en otras circunstancias serían permisibles.* He argumentado que la incorrección social es un elemento esencial de la tradición documental de dar protagonismo a las víctimas. En muchos casos, que un acto sea o no correcto depende del ámbito en el que tiene lugar; así, lo que se permite en el ámbito privado es incorrecto, o incluso delictivo, en público. El efecto de la *publicación* de actos permisibles, sean incorrectos en sí mismos o por hacerse públicos, debería tenerse en cuenta.

Cualquiera de estas consideraciones o todas ellas serían fatales para el protagonismo de las víctimas en el cine documental, pero, en mi opinión, no sería una pérdida tan grave. Por lo que señala aquí y por otros motivos, soy más partidario de un estilo de documental alineado con la “antropología participativa” de Rotha. Sin embargo, lo fundamental de mi propuesta no son sus efectos sobre la producción documental, sino si su aceptación liquidaría libertades esenciales de los medios de comunicación.

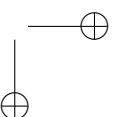
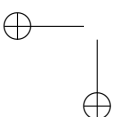
El concepto de corrección ética referido a la privacidad debe sopesarse frente al derecho reconocido del público a saber y el de los medios a publicar. Lo único que pasaría es que estos dos últimos derechos sufrirían ciertas restricciones, al igual que sucede con muchos derechos en otras áreas. La libertad de expresión, la capacidad de investigar a los poderosos a nivel público, el derecho a publicar hechos no se verían perjudicados por el tipo de desarrollo que propongo. Lo único que se pondría en cuestión sería el desbocado derecho de los medios a explotar a los miembros de la sociedad menos capaces de defenderse a sí mismos. Habría que definir qué significa explotación, cómo



y dónde se produce y quiénes son las personas indefensas para delimitar las restricciones; pero se mantendría para todo lo demás la función de los medios.

Para muchos, especialmente en los Estados Unidos, estas propuestas son simplemente un anatema; pero nuevos cambios exigen nuevas respuestas. No se trata de que como la cosa funciona no la arreglemos. La cosa en este caso, la privacidad, no funciona nada bien y parece ir a peor. Los medios necesitan distanciarse de las áreas de la tecnología de la información más confusas, en las que es probable que la controversia produzca una seria reducción de la actividad. Los medios necesitan reestablecer su posición especial. Esto sólo puede conseguirse asumiendo las responsabilidades que corresponden a nuestra época de finales del siglo XX. En caso contrario, “la limitación de la libertad para cualquier instrumento de la sociedad siempre amenaza la estabilidad de ésta y la sociedad reaccionará para proteger su estabilidad. Los medios totalmente desbocados podrían amenazar, y en opinión de muchos ya lo están haciendo, la estabilidad de la vida americana. Los americanos reaccionarán para reestablecer y reforzar esa estabilidad. La lección no debe perderse en la prensa, la radio y la televisión . . . La prensa nunca es libre a menos que acepte un patrón que la proteja de los peligros de la autodestrucción.”⁴⁵

⁴⁵W. Marshall, *The Right to Know* (New York: Seabury Press, 1973), p. 212.



Hacia un documental post-griersoniano *

Brian Winston

¿Cómo podría funcionar este rescate?

Noël Carroll contraatacaría, con contundencia. El autor demuestra (1998, pp. 114 y 97), con cierta minuciosidad, que estos “marxistas psicosemióticos”, como denomina a los posmodernistas, son “víctimas de sus propias metáforas”. Sobre esta base intenta mantener la legitimidad del documental en un sentido clásico directo. Argumenta (1983, pp. 14 y siguientes) que son las confusiones y la mala utilización del lenguaje las que nos han hecho mezclar tanto los diversos significados del término “objetividad” entre sí, como el significado de “objetividad” con el de “verdad”.

También ha sido intencionado nuestro uso de la palabra “ilusión” en relación con el realismo, implicando con ello que el realismo conlleva inevitablemente un “engaño del tipo que nos priva de potestad”. Durante las últimas décadas, los posmodernistas, afirma Carroll (1998, pp. 90 y siguientes), han vinculado la idea del “ilusionismo” al realismo, que de este modo se ha visto reducido a “los trucos de un mago”.

Desenmarañar lo anterior, sugiere, permitiría recuperar el poder mimético de la cámara de acuerdo con los principios bazinianos. De hecho, parte del desdén más efectivo de Carroll precisamente hace referencia a la hipocresía (por decirlo así) de sus enemigos intelectuales al negar la visión de Bazin del realismo cinematográfico para ellos mismos, asumiendo que es perfectamente válida para los “espectadores ordinarios” que ya no son capaces de distinguir la imagen de la realidad.

En la medida en que este poder mimético se sustenta normalmente en la cultura, entonces, para Carroll, podría existir fácilmente una forma documental que se aprovechara de ello mediante la postura de “mantener la responsabilidad con respecto a los niveles establecidos de la objetividad”. (Carroll, 1983, pp. 31 y siguientes).

*Brian Winston, “Towards a post-griersonian documentary” in Brian Winston, *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, London, BFI - British Film Institute Publishing, 1995, pp.251-258. Revisión de la traducción al castellano: Aida Vallejo.

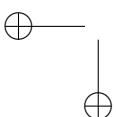


Esta es una incursión valiente y audaz, pero no es probable que se restablezcan las antiguas certidumbres científicas de una manera tan poco problemática como para permitir los niveles de objetividad de Carroll; al menos en lo que respecta a la fotografía. Por una parte, la ecuación ilusionismo-realismo no es una creación de los posmodernistas en la medida en que Carroll parece sugerir. Es mucho más antigua. Está presente desde los mismos inicios de la cultura de la lente. Hay, por ejemplo, una oscura referencia a la cámara de Alberti (si en realidad se trataba de una cámara) para sugerir que quienes contemplaban su obra “se preguntaban si estaban contemplando algo pintado o natural” (Irvin, 1973, p. 16). Ilusionismo y realismo, independientemente de la medida en que Carroll pudiera lamentarlo, van unidos, especialmente cuando entra en juego la lente, y siempre han estado unidos.¹

El cientifismo de la fotografía podría haber disfrazado esta cuestión durante una década y media, pero no es probable que esta antigua conexión pueda ocultarse a la vista de manera tan efectiva en el futuro. El hecho fundamental es que ya no podemos contemplar las fotografías como ventanas al mundo cuyos vidrios ha pulido el cristalero/fotógrafo hasta obtener una transparencia preternatural. Ahora nuestra sofisticación es tal que siempre podremos ver las marcas en el cristal. Así pues, incluso si Norris está en lo cierto y el posmodernismo no destruye “todas y cada una de las reivindicaciones de validez y verdad”, sigue siendo poco probable que el estatus evidencial de la fotografía sobreviva a la batalla epistemológica. No parece probable que los esfuerzos de Carroll simplemente para volver al *status quo ante* consigan su propósito. Pero esto no significa que otras estrategias no puedan tener más éxito.

Bill Nichols (1991, pp. 7 y 109) propone una táctica más compleja que intenta minar el posmodernismo dando cabida a sus “intrigantes... aseveraciones”, incluso a pesar de que él mismo no parezca estar de acuerdo con ellas. Lo

¹Un argumento similar puede hacerse acerca de las formas burguesas de ver. Que el realismo es una característica dominante de las formas de arte burgués no es discutible - Pero es discutible que sea la única característica dominante. Por ejemplo, como ya se mencionó, el punto de vista tiene una historia más larga que la burguesía. En Pliny hay referencias a pinturas ilusionista y una tradición bastante coherente de esas obras se puede encontrar de forma intermitente entre el antiguo y el Renacimiento (Doesschate, 1964, p.85). Por lo tanto, no todo esto ocurre dentro de ilusionismo burgués. La tendencia a aplicar la perspectiva como una especie de invención burguesa con el observador atrapado como un tema explorado por el capital es, y lo que más puede ser, ahistórica.





hace fundamentalmente admitiendo un mundo histórico elaborado en base a conceptos: “El documental permite acceder a un concepto histórico compartido”. Pero a continuación pasa a privilegiar este concepto: “En vez de a un mundo, se nos ofrece acceso al mundo”.

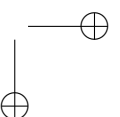
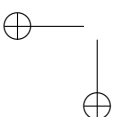
La idea de compartir no resulta crítica. Después de todo, “compartimos” el mundo mostrado en cualquier western, pero eso no lo convierte en una representación del mundo, de la realidad histórica. Ni siquiera se trata de que exista una multiplicidad de mundos ficcionales pero sólo uno documental. Lo que es importante para Nichols, en cambio, es la distinción que establece entre la manera en la que el cine trata esta diferencia. En la pantalla uno encuentra “una historia y su mundo imaginario y un argumento sobre el mundo histórico... El argumento trata el mundo histórico como la base para la figura de su representación documental” (ibídem, pp. 11 y 126).

El resultado de la distinción historia/argumento es que: “La narrativa [es decir, la ficción] como mecanismo para contar historias parece diferenciarse bastante del documental como mecanismo para abordar aspectos de la vida real no imaginarios” (ibídem, p. 6).

Tanto la narrativa como el documental se organizan en relación a la coherencia de una cadena de acontecimientos que depende de la relación motivada entre acontecimientos (tomando “motivación” en el sentido formal de justificación o causalidad)... En el documental, como en la ficción, utilizamos evidencias materiales para dar forma a una coherencia conceptual, un argumento o historia, en función de la lógica o la economía propuesta por el texto (ibídem, p. 125).

Las diferencias, no obstante, se deben a la diferente relación con el mundo. Una historia sobre un mundo imaginario sólo es una historia. Una historia sobre el mundo real (es decir, un documental) es un “argumento”. Nichols reafirma lo anterior sugiriendo (1991, p. 19) que la edición del documental refleja entonces la diferencia.

La estructura de la película documental depende normalmente de la edición evidencial en la que las técnicas narrativas clásicas de la edición de continuidad experimentan una modificación significativa. En lugar de organizar los cortes de una escena con el fin de presentar la sensación de un tiempo y un espacio únicos, unificados, en los que podamos localizar rápidamente la posición relativa de los personajes centrales, el documental organiza los cortes de





una escena con el fin de presentar la impresión de un único argumento convincente en el que podamos localizar una lógica.

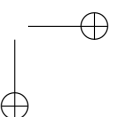
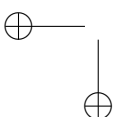
Parte de lo anterior no resulta convincente. En la edición, por ejemplo, yo argumentaría que lo significativo es el fracaso a la hora de modificar la edición narrativa clásica. La necesidad del director de documentales de intervenir o reconstruir está impulsada precisamente por el hecho de que la edición requiere múltiples puntos de vista para permitir la correlación (en pocas palabras, un interés por conseguir cobertura narrativa con, exactamente, un “tiempo y espacio unificados” como el principal objetivo en la mayor parte de las circunstancias).

Del mismo modo, la distinción entre los mecanismos ficcionales para la narración de historias y los del documental para tratar “cuestiones de la vida real” no puede analizarse partiendo de una base textual, tal como Nichols admite tácitamente; sólo “parecen ser diferentes”. No se trata de negar que Nichols esté en lo cierto al señalar que los documentales en conjunto requieren un mayor grado de organización por parte de la voz narrativa que la ficción (en la que los personajes se encargan de gran parte del trabajo). Pero su concepto del argumento no va mucho más allá de ello en el sentido de que no se distingue fácilmente de la “historia” narrativa, excepto en un aspecto crucial.

Y éste es el problema (el punto en el que Nichols entra en contacto con la columna de rescate). La cuestión no radica en absoluto en dichas diferencias formales en la pantalla. Lo que evita que un documental sea “una ficción como cualquier otra” es más bien “lo que hacemos nosotros con la representación que el documental hace de la evidencia que presenta” (Nichols, 1991, pp. 108 y 125; *mi cursiva*). Son las audiencias las que pueden establecer las diferencias entre una narrativa ficcional y un argumento documental.

En otras palabras, se trata de una cuestión de recepción. La diferencia debe encontrarse en la mente de la audiencia.

Lo irónico es que siempre se ha tratado de una cuestión de recepción. Tal como ya he señalado, Robert Fairthorne lo comprendió claramente hace sesenta años: la “realidad” no es una propiedad fundamental, sino una relación entre película y audiencia (MacPherson, 1980, p. 171). Basar la idea del documental en la recepción en vez de en la representación constituye precisamente la manera de salvaguardar su validez. Permite a la audiencia establecer la verdad del documental en lugar de que el documental lo haga por sí mismo.





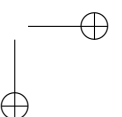
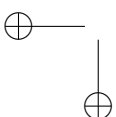
Para que esto ocurra, sin embargo, es necesario abandonar el proyecto griersoniano en su totalidad.

El concepto griersoniano de “realidad” depende de la asunción de una ingenuidad particular de la audiencia. Sin dicha ingenuidad, la audiencia no podría creer que nada del mundo real pudiera sobrevivir al “tratamiento creativo”. Para que la “realidad” supere las contradicciones de la definición de Grierson, es necesario que la cámara no sólo se considere como un instrumento científico, sino más bien como un termómetro que ofreciera una “lectura” de la realidad no mediada (o mediada en menor grado que otras lecturas). Pero es precisamente este fuerte argumento a favor de los instrumentos de la ciencia el que en estos momentos parece más ingenuo, incluso si por lo demás se rechaza el escepticismo posmodernista.

Así pues, incluso si se admite la presencia del fotógrafo, su cámara sigue enfocando un mundo que el público sigue considerando de alguna manera real. La cámara puede, e inevitablemente debe, “mentir” (pero a pesar de todo, el mundo está ahí). El único compromiso posible consiste en reconocer la presencia del fotógrafo de manera que la relación de la imagen con lo retratado no dependa de la calidad intrínseca de la imagen garantizada por la ciencia, sino de nuestra recepción de la misma como una imagen de la realidad garantizada por (o correspondiente a) nuestra experiencia.

Esta renegociación de la reivindicación de la realidad que hace la fotografía significa que la relación de la audiencia con el documental puede asumir la comprensión de la inevitable mediación en el proceso de la realización de películas. Entonces lo que queda del documental es una relación con la realidad que reconoce las circunstancias normales de la producción de imágenes, pero que es al mismo tiempo consonante con nuestra experiencia diaria de la realidad.

El precio a pagar por esta modificación de la relación es que ahora la imagen del documental representa una realidad ni más ni menos “real” que la realidad presentada por la imagen fotográfica o, por ejemplo, Michelle Pfeiffer o Gérard Depardieu. La ventaja consiste en que, incluso si de este modo la fotografía pierde lo que hace treinta años Maya Deren (1960, p. 155) todavía podía denominar “la arrogancia inocente de un hecho objetivo”, nosotros, como parte de la audiencia, podemos procesar “la representación de la evidencia que propone el documental”.



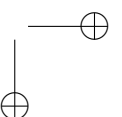
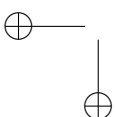


El abandono de la postura griersoniana aportaría otra serie de ventajas. Si el documental abandona su pretensión de ofrecer una representación superior de la realidad, ya no será necesario hacer promesas de no intervención, ya que éstas no vendrían al caso. La objetividad, tanto de significado confuso como elegantemente redefinida, también puede abandonarse en cualquier caso. La realidad puede ser una señal de poco más que la fisicalidad del material plástico situado frente a la lente. (Al menos por el momento). Y lo que es más importante, puesto que el hecho de que la audiencia entienda que lo que se propone se trata ciertamente de una interacción con el mundo realmente subjetiva (una interacción, a diferencia de la del cine directo, libre de las cargas de la objetividad y la realidad) lo que se propone puede efectivamente “tratarse creativamente”. Entonces el estilo documental podría liberarse.

La distinción entre la subjetividad que estoy sugiriendo y la que afirman los cineastas del cine directo se convierte en una cuestión de estética. La pretensión de una representación superior de la realidad está sólidamente codificada en el estilo documental dominante. Las tomas en mano, la iluminación disponible, el sonido disponible, la toma larga, los saltos de acción (jump-cuts), la mirada directa, los gráficos minimalistas, todos ellos significan “evidencia”. Esta significación es la razón por la que los cineastas del cine directo pueden afirmar que están siendo subjetivos, pero su práctica estética dice lo contrario. (La reflexibilidad del cinéma vérité no es mejor a este respecto: estos cineastas afirman que están siendo subjetivos, pero sus prácticas de significación, totalmente similares a las del cine directo, también dicen lo contrario).

Abandonar, por lo tanto, la reivindicación del privilegio griersoniano en favor de una subjetividad honesta implica el abandono de este estilo, al menos en sus formas “más puras”. Esta “pureza” es en estos momentos una marca de duplicidad en la misma medida en que lo fue la reconstrucción hace treinta años. El “meollo real”, tal como Henry Breitrose denominó entonces a la “realidad”, ha echado a perder las obras.

Si los documentalistas en general no reivindicaran una relación privilegiada con la realidad, entonces sus películas o cintas podrían comenzar a asemejarse más, por ejemplo, a *The Thin Blue Line*, de Errol Morris (con su despliegue de las convenciones del film noir en un documental de injusticias) en lugar de adoptar rígida e inevitablemente el aspecto de la voyeurística, atrofiante y premiada intrusión en el terreno de la muerte y el dolor de seis horas de



duración: *Near Death*, de Frederick Wiseman, que también fue realizada en 1989.

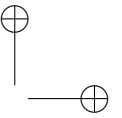
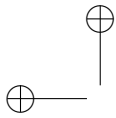
Este nuevo documental subjetivo, estilísticamente mucho más variado, podría entonces intentar captar una audiencia mucho más amplia. La clave para obtener el éxito en dicha búsqueda radica en el tono. El documental debe abandonar su tono limitado e inevitablemente serio. Debe dejar de ser, en todo momento y exclusivamente, uno de los “discursos de sobriedad” de Nichols (Nichols, 1991, p. 3).

Es necesario reconocer la falta de atractivo perenne de muchos documentales, ciertamente de muchos de ellos carentes de voyeurismo, de cara a la audiencia. Esto implica, en efecto, reconocer las connotaciones de “educación pública” existentes. Las audiencias son perfectamente conscientes de que los propósitos de educación pública de Grierson, independientemente del grado en que éstos pudieran maquillarse o disfrazarse, constituyen una garantía virtual de aburrimiento. Durante sesenta años, el documental no ha ganado nada del hecho de ser un “discurso de sobriedad”, excepto la marginalización. Es posible matizar la observación de Metz (1974, p. 4) de que “Uno casi nunca se aburre totalmente con una película”, añadiendo: “¡a menos que se trate de un documental griersoniano!”²

Es necesario abandonar la pretensión de educación pública, así como también la pretensión de una reivindicación mejorada de la realidad y la estilística limitada del cine directo. Después de todo, una de las dos formas documentales realmente populares, las películas de actuaciones de rock, apenas hacen gala de ninguna sobriedad relacionada con la educación pública. El uso del film noir como una fuente de estilo en *The Thin Blue Line* no resta ningún mérito a la seriedad de los fines de Morris. Con ello tan sólo está evitando adoptar una actitud ceñuda al respecto. Y lo que es más, el uso de un tono satírico en *Roger and Me* o *Cane Toads* (1987) (la historia de un desastre medioambiental filmada como una comedia de terror/ciencia ficción) no destruye la calidad de su comentario social, sino más bien todo lo contrario.

Yo argumentaría que Grierson eliminó por completo una línea de mordaz sátira social para el documental que podía encontrarse en estado embrionario en *À Propos de Nice* y *Land Without Bread*. *Roger and Me* y *Cane Toads* no

²Sin embargo, esto no se aplica a Metz que “Adoró”, la película *Harlan County, USA* (King, 1981, p. 7).



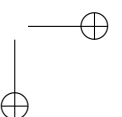
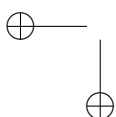
sólo reviven esa tradición, sino que demuestran que es posible popularizarla. La herencia de Grierson es lo único que se interpone entre nosotros y una forma de documental capaz de ser, en ocasiones, satírica, irreverente y cómica.

Y comprometida.

Obviamente el documental comprometido está firmemente establecido pero, desde el momento en que Grierson organizó su ataque contra los cineastas situados a su izquierda, el compromiso se ha considerado como una especie de desviación, un alejamiento de la “objetividad” que supuestamente constituía la norma del documental griersoniano. Pero, ¿por qué debería considerarse el compromiso como una desviación? El apoyo o la defensa de posturas están permitidos en la misma medida en que el documental es consistente con el labor periodístico. La defensa de posturas es una actividad periodística legítima. La carga que Grierson impuso al documental consistía en pretender que sus películas eran informes de las páginas de los noticiarios, por decirlo así, cuando en realidad se trataba de editoriales a favor del orden establecido. Ha llegado el momento de liberar al documental de esta falsa posición y admitirlo como una especie de editorialización en su esencia. Obviamente esto resulta más fácil de conseguir una vez se han dejado de lado la reivindicación de “realidad”, el estilo y el sobrio tono de “educación pública”.

No puede haber ninguna duda acerca de la carga que representa la tradición. La realización de películas para noticiarios, marcada por la radicalidad, que tuvo lugar en los Estados Unidos con motivo de la guerra de Vietnam a finales de los años 60 del siglo pasado se vio fuertemente inhibida por el peso muerto de la herencia griersoniana (tal como los más cínicos podrían sugerir que debería ser). John Hess señala (1985, p.139) que la recepción de estos trabajos se vio afectada en parte “debido al contexto educacional en el que entablamos conocimiento [con el documental] en primer lugar”. En otras palabras, el documental griersoniano se había insertado de manera tan efectiva en la mente del público como sinónimo de aburrimiento (a pesar de las películas de actuaciones de rock), que dentro de la contracultura no había ninguna manera fácil de alejar al público de dicha percepción.

El compromiso lleva a nuevos temas. Los cineastas radicales, por ejemplo, descubrieron que ciertas audiencias no habían perdido su afición por el otro tipo de documental popular (aparte de la película de actuaciones de rock) - la compilación histórica.



El uso continuado por parte de la televisión de esta forma no había eliminado la posibilidad de redirigirla al propósito original de Esfir Shub. En América se han filmado películas independientes recuperando la historia perdida de la izquierda tanto antes de la II Guerra Mundial (*Seeing Red*, 1983, de Julia Reichert y James Klein y *The Good Fight*, 1984, de Noel Buckner, Mary Dore y Sam Sills) como durante la guerra de Vietnam (*The War at Home*, 1979, de Barry Brown y Glenn Silber). El archivo de películas propagandísticas de la guerra fría se recicló con fines satíricos en *The Atomic Cafe* (1982) de Jayne Loader y Kerwin y Pierce Rafferty. Obviamente todas estas películas están sujetas a ataques por no haber alcanzado los niveles griersonianos de "objetividad" y seriedad, es decir, por no ser en su esencia comprometidas. ¿Por qué no se incluyó la situación de otros grupos izquierda en España en una de ellas? (Georgakis, 1978, p. 47). ¿Por qué no se ocupó otra de ellas de la política internacional soviética? (Rosenthal, 1988, p.14). ¿Por qué, al fracasar en lo relativo a la sobriedad, "¿los realizadores de *The Atomic Cafe* ("una película estridentemente entretenida") han reflejado una visión parcial de la América de los años cincuenta?" (Boyle, 1982, pp. 39 y 41).

A partir de este resurgimiento del cine radical, específicamente a partir de la red de los noticiarios, ha surgido un movimiento del documental de mujeres sostenido y de pleno alcance (aunque más marginal de lo que se merece). Durante las dos últimas décadas, en ocasiones en estilos cuya deuda con el cine documental dominante es escasa, se ha acumulado un sólido corpus de logro y consecución.

Las películas *Union Maids* (1976), filmada anteriormente, de Julia Reichert y James Klein, *With Babies and Banners* (1978) de Ann Bohlen, Lyn Goldfarb y Lorraine Gray y *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980) de Connie Field son un ejemplo de lo anterior. Estas películas de la historia del mundo laboral, al igual que las que recuperan la historia general de la izquierda, en ocasiones transcurren en paralelo y en ocasiones se basan en testimonios orales recopilados previamente (véase Lynd y Lynd, 1973, Berger Gluck, 1987). Tratan de mujeres inmersas en y próximas al movimiento laboral y al mundo del trabajo y "ofrecen imágenes nuevas y olvidadas de la historia, del trabajo de las mujeres y del mundo de las mujeres"(Erens, 1981, p. 9).

Pero aquí una vez más puede apreciarse la perniciosa influencia de la tradición. En la medida en que se encuadraban dentro de la corriente principal,

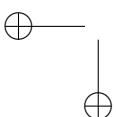


las películas también eran susceptibles de ser acusadas de fallos. Se señaló, por ejemplo, que *Union Maids* refleja una “falta de claridad” en lo relativo a las afiliaciones comunistas de sus sujetos, lo cual es un reflejo exacto de una evitación similar en *Chronique* (Gordon, 1985, p.156). (Naturalmente esto no constituía un problema con *Seeing Red* de Reichter y Klein, una historia del Partido Comunista Americano durante sus buenos tiempos).

Pero hay quien iría más allá de estos pecados por omisión para afirmar que estas películas en general “adoptan la forma de una manera historicista humanista con una tendencia populista universalizadora y, sorprendentemente, se ajustan bastante bien a la descripción de Brecht del funcionamiento del teatro burgués” (King, 1981, p.12).

Soy de la opinión de que estas críticas (incluso después de haber dejado de lado la imposibilidad de situarnos totalmente a la izquierda de algunos comentaristas) surgen inevitablemente debido a que estas películas se sitúan lo suficientemente dentro de la tradición griersoniana como para ser leídas y criticadas como tales. (De hecho, *Rosie and the Riveter* obtuvo el premio John Grierson en la edición del Festival de Cine Americano de 1981). Los cineastas, yo añadiría, no tenían otra opción que trabajar dentro de esta tradición, ya que se trataba de la única que, tanto sus patrocinadores como las audiencias a las que estaban dirigidas, consideraban aceptable. Pero los peligros de esta estrategia eran bien conocidos.

En 1975, Eileen McGarry señaló que el cine directo tendía a perpetuar los estereotipos femeninos y, a pesar de que otros (especialmente Julia Lesage) sugirieron que la forma documental misma podría subvertirse, se comenzaron a realizar intentos por eliminar las fronteras entre el documental, la ficción y el cine experimental (McGarry, 1975, pp. 50 y siguientes; Lesage, 1978, pp. 507 y siguientes; Erens, 1988, p. 561). Por ejemplo, tal como señala Patricia Erens (1981, p. 7), “La imagen propia y la imagen fotográfica son temas importantes en los documentales de mujeres”, aportándoles en muchos casos una flexibilidad no necesariamente expresada a la manera del *cinéma vérité*. *Daughter Rite* (1979) de Michelle Citron es un buen ejemplo de ello. Combinaba películas caseras de la infancia con una conversación filmada en un estilo del cine directo, aunque en realidad se trataba de una representación. La recepción de la película hubiera sido mucho menos polémica si se hubiera eliminado el predominio de lo griersoniano.



Fijando la vista más allá de Grierson, hay otro aspecto que señalar. Este libro se ha limitado casi por completo al documental del mundo de habla inglesa. Soy, por lo tanto, tan culpable como Jacobs, Barsam y Barnouw, acusados, con toda razón, por Julianne Burton de marginalizar otras películas y tradiciones, como por ejemplo las latinoamericanas (Burton, 1990, pp. 7 y siguientes). Podría muy bien ser el caso de que el documental, concebido de manera diferente, con diferentes inflexiones y, sobre todo, con diferentes posturas políticas, tuviera una fuerza que, en mi opinión, nunca ha tenido en los países en los que me he centrado. Burton (ibídem, pp. 6 y siguientes), plantea esta reivindicación para el documental latinoamericano:

El documental proporciona: una fuente de “contrainformación” para quienes carecen de acceso a las estructuras hegemónicas de los medios de comunicación y las agencias de noticias mundiales; un medio para reconstruir acontecimientos históricos y cuestionar las interpretaciones hegemónicas y, en muchos casos, elitistas del pasado; una manera de evocar, preservar y utilizar el testimonio de individuos y grupos que de otra manera carecerían de medios para dejar constancia de su experiencia; un instrumento para capturar las diferencias culturales y explorar la compleja relación de uno mismo con los demás, tanto en el seno de una sociedad como entre sociedades; y, por último, un medio para consolidar la identificación cultural, las divisiones sociales, los sistemas de creencias políticas y las agendas ideológicas.

Soy consciente de cuántas de estas funciones son ajenas a la tradición griersoniana y de como en los dominios propios del documental realista se las priva de legitimidad o, tal como acabo de sugerir, constituyen un campo de batalla para la práctica documental de la oposición. Burton es consciente de ello cuando escribe (ibídem, p. 7): “El alcance de estas funciones se extiende mucho más allá de las concepciones convencionales del documental como un medio educacional”.

De hecho, en estos países todas las circunstancias que rodean al documental pueden ser muy diferentes. Una cosa es, por ejemplo, que un cineasta del cine directo en América afirme, sin base alguna del tipo que fuere, que la audiencia establece una nueva relación con la pantalla cuando visiona su obra; otra cosa muy distinta es que Fernando Solanas y Octavio Getino efectúen una afirmación similar para los miembros de su audiencia. “Esta persona ya no era un espectador” si él o ella decidían asistir a una proyección de *La Hora de los Hornos* (1968). Esto era cierto aunque sólo fuera porque dicha asis-



tencia era ilegal y podría ser castigada con una durísima represión (Solanas y Getino, 1976, p. 61). Ésta dista mucho de ser la situación de una persona que decide ver una película de cine directo emitida por un canal de televisión público estadounidense.

Por otro lado, también podría ser que estas situaciones políticas, o incluso otras variaciones de las mismas menos extremas, permitan ciertos casos ... en los que el aquí y ahora de la filmación no se convirtió en una aserción ingenua de técnicas [del cine directo] como una explicación no mediada del mundo y de su lógica profunda, sino en una pieza de “autenticación” insertada en una retórica más amplia que sustenta su fuerza sobre el peso referencial legítimo de lo que presenta en la pantalla. (Xavier, 1990, p. 363).

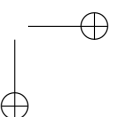
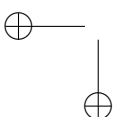
Una vez más resulta difícil imaginar cómo podrían surgir oportunidades para la realización de películas de este tipo en culturas en las que las máximas griersonianas siguen presentes; o incluso, en el caso de que ya se hubieran desestimado, en las que han estado vigentes hasta hace tan poco tiempo.

Sin embargo, al avocar por el cambio, resulta evidente que el documental post-griersoniano debería mostrarse abierto y receptivo a estas tradiciones diferentes como fuente de inspiración y revigorización. Así pues, a pesar de mi contacto tan tardío y apresurado con ellas, estas alternativas a nuestras convenciones constituyen otra fuente significativa de enriquecimiento.

Durante toda mi argumentación anterior he permitido que el concepto griersoniano de creatividad siga ocupando su lugar; pero ya he indicado que, bajo la influencia del *cinéma vérité*, se han llevado a cabo intentos de renegociar la función del documentalista con el fin de alejarla del modelo del artista griersoniano. En cierto sentido, éste es el compromiso definitivo para el documentalista post-griersoniano, transformarse uno mismo de creador en consejero.

Éste es un aspecto crítico para la reforma crucial necesaria, consistente concretamente en que el documental debe ir más allá de la obsesión griersoniana por la víctima. Una manera sencilla para el cineasta de llevar esto a la práctica consiste en convertirse en uno de estos consejeros.

Hasta ahora esto ha implicado no desmarcarse de la idea de que las películas y cintas de defensa de posturas discutidas anteriormente se han realizado bajo la influencia del *cinéma vérité*. Los intentos (desde *Challenge for Change* en Canadá al movimiento de acceso en los Estados Unidos y a *Two Laws* en Australia) que pusieron la cámara a disposición de las víctimas de la tradición griersoniana, obviamente las transforman. La defensa de posturas a través



del tema implica el fin del documentalista como artista pero, y quizás revista la misma importancia, también implica el final de la víctima como tema (un desarrollo necesario para aclarar este embrollo ético).

Éste es, para concluir, el punto más importante. La defensa o reivindicación de posturas asegura que el cineasta respete los derechos, necesidades y aspiraciones de las personas filmadas. Quisiera señalar que este respeto es un aspecto esencial para el documental post-griersoniano en general. Es indudable que no debe limitarse sólo a las películas de defensa o reivindicación.

Para el documentalista post-griersoniano, independientemente de la manera en que trabaje, el abandono de la posición omnipotente del artista es un prerequisite necesario para la realización de un cine ético. Una vez que el cineasta se libera de las implicaciones de la realidad y la creatividad, el comportamiento ético pasa a revestir una importancia más crucial que la que había revestido anteriormente. Libre de la necesidad de ser objetivo y después de haber dejado a un lado la amoralidad del artista creativo, no hay ninguna razón por la que un documentalista de este tipo no pudiera poner la relación con los participantes en el mismo pedestal en el que una vez se consagraron estos otros conceptos.

La ocultación tras la ciencia o la estética no sólo es ilógica, sino también falta de ética. El documental necesita liberarse. De este modo, rechazar la reivindicación griersoniana con respecto a la realidad ofrece una manera de liberarse de las restricciones de la creatividad, tal como las ha concebido la tradición, y del peligroso ilusionismo de la realidad. El documental post-griersoniano debe ser tan diverso en sus formas como lo es el cine de ficción. El documentalista post-griersoniano sólo debe estar sujeto a las limitaciones impuestas por las necesidades de la relación entre el cineasta y el participante.

Bibliografía:

BERGER GLUCK, Sherna (1987), *Rosie the Riveter Revisited: Women, the War and Social Change*, New York, New American Library.

BOYLE, Dreide (1982), "The Atomic Cafe" (review), *Cineaste*, vol.12, n.2.

BURTON, Julianne (1990), (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburg, Pa, University of Pittsburgh Press.

CARROLL, Noël (1983), "From real to reel: entangled in the nonfiction film" in *Philosophical Exchange*, Brockport, NY: State University of New York, Brockport.

CARROLL, Noël (1988), *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia.

DEREN, Maya (1960), "Cinematography: the creative use of reality", *Daedalus*, vol. 89, n.1, Winter.

ERENS, Patricia (1981), "Women's documentary as social history", *Film Library Quarterly*, vol. 14, n.1-2, Spring-Summer.

____ (1988), "Women's documentary filmmaking" in Rosenthal, 1988, q.v.

HESS, John (1985), "Notes on US Radical film 1967-80" in Peter Steven, (ed.), *Jump cut: Hollywood, Politics and Counter-Cinema*, Toronto, Between the Lines.

GEORGAKIS, Dan (1978), "Malpractice in the Radical American Documentary", *Cineaste*, vol. 8, n.4.

GORDON, Lynda (1985), "*Union Maids: working class heroines*", in Steven, q.v.

IRVINS, William Jr. (1973), *On the Rationalization of Sight*, New York, Da Capo.

KING, Noel (1981), "Recent 'Political' Documentary: Notes on *Union Maids* and *Harlan County, USA*", *Screen*, vol. 22, n.2, summer.

LESAGE, Julia (1978), "The political aesthetic of the feminist documentary film", *Quarterly Review of film Studies*, Fall.

LYND, Alice e LYNDON, Staughton (1973), *Rank and File: Personal histories of Working Class Organizers*, Boston, Mass., Beacon Press.

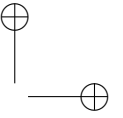
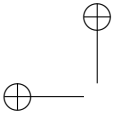
MCGARRY, Eileen (1975), "Documentary, realism and women's cinema", *Women and Film*, vol.2, n.7.

MACPHERSON, Don (1980), (ed. em colaboração com Paul Willemen), *Traditions of Independence*, London, BFI.

METZ, Christian (1974), *Film Language: a Semiotics of Cinema*, New York, OUP.

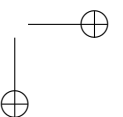
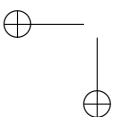
NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.

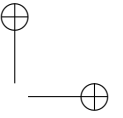
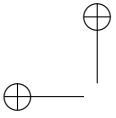
ROSENTHAL, Alan (1988), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press.



STEVEN, Peter (ed.), *Jump cut: Hollywood, Politics and Counter-Cinema*, Toronto, Between the Lines.

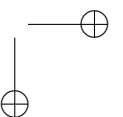
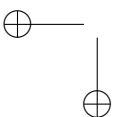
XAVIER, Ismail (1990), “*Iracema: Transcending cinema verité*” in Burton, q.v.

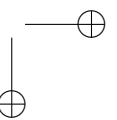
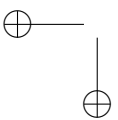
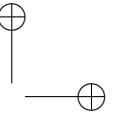
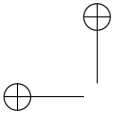




Parte III

Propostas e interrogações Propuestas y interrogaciones







Prolegômenos para um entendimento da descrição etnocinematográfica*

Marcus Freire

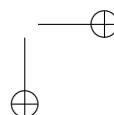
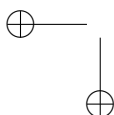
Desde que a primeira objetiva de uma câmera cinematográfica – e seria mais justo dizer, “câmera cronofotográfica” – foi apontada para um ser humano não europeu e registrou sua presença, conta a história que teria nascido o filme etnográfico. Isso significa dizer que este veio à luz com o próprio cinema.¹ Desde então, muito se tem discutido sobre os traços distintivos, sobre as especificidades desse gênero documentário que o demarcariam dos demais artefatos fílmicos, sejam eles de ficção ou de não-ficção.

A partir do agrupamento de alguns desses traços, definições e classificações foram propostas numa tentativa de atribuir-lhe uma identidade mais nítida e reconhecível dentro do universo das imagens animadas. Se por momentos essa identidade pareceu aflorar dos esforços conceituais empreendidos, ela sempre encontrou dificuldades para ser reconhecida empiricamente no campo dos estudos do homem. Dos registros de viagens e aventuras das primeiras décadas do século XX, aos filmes de ficção que tinham como cenário culturas distintas daquela do espectador a que foi destinado, quase nada escapava às tenazes classificatórias do filme etnográfico.²

*Originalmente publicado em Cadernos da Pós-Graduação - Instituto de Artes da Unicamp (ISSN 1516-0793), n. 3 (Número especial: *Cinema e Fotografia*), pp. 148 - 163, 2006.

¹ Considera-se como sendo o primeiro filme antropológico as imagens de uma oleira da etnia Oulof fabricando no torno um objeto em argila, gravadas por Félix Louis Régnault na exposição etnográfica da África Ocidental em Paris, no primeiro semestre de 1895 - ano em que, no mês de dezembro, Lumière apresentava publicamente seu cinematógrafo.

² Uma das primeiras tentativas de classificação - talvez a mais importante, tanto pela data em que foi realizada quanto pelas credenciais de seu autor - foi publicada em 1948 na *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*. Sob o título de “Cinéma et Sciences Humaines. Le film ethnologique existe-t-il?“, André Leroi-Gourhan elabora, a partir de sua participação no primeiro Congresso Internacional do Filme de Etnologia e de Geografia Humana, uma das primeiras reflexões sérias a respeito das relações nem sempre muito claras existentes entre o cinema e a Antropologia. Considerando, na ocasião, que “...parece haver uma certa confusão entre o filme etnológico e o filme de viagem ...”, ele sugeriu que “Três tipos de filmes podem ser considerados como etnológicos (...): O *Filme de pesquisa*, que é apenas um meio de registro



Nos dias de hoje, na hora das imagens digitalizadas, dos programas multimídia, dos filmes realizados em celulares e veiculados pela Internet, é mais do que legítimo nos perguntarmos qual o papel que o documentário de uma maneira geral, e o filme etnográfico em particular, representa neste novo universo imagético? Qual a sua relação com uma audiência que está ela própria transformando-se em produtora e distribuidora de imagens, sons, enfim, de informação?³ E qual é a sua relação com a disciplina que lhe empresta o nome e alguns pressupostos teóricos e metodológicos: a Etnografia? É uma pequena incursão nesse terreno pantanoso a que nos propomos nas páginas que seguem.

Descrição imagética/Descrição literária

Segundo Jean Poirier a Etnografia foi, a princípio, uma classificação de grupos humanos a partir da identificação de suas características lingüísticas; depois, o esforço de caracterização considerou os diversos elementos da cultura material; mais tarde Etnografia e Etnologia tenderam a ser os dois momentos de uma mesma pesquisa, a *análise* etnográfica reunindo os documentos de base, a *síntese* etnológica procedendo à sua interpretação.⁴

Lévi-Strauss vai ao encontro de tal definição quando distingue e hierarquiza três tipos de atividades que constituem o estudo do homem: a Etnografia (que é a escrita descritiva de uma dada cultura), a Etnologia (que consiste em

científico entre outros. O *Filme documentário público* ou “filme de exotismo”, que é uma forma do filme de viagem, e aquilo que chamarei de *filme de ambiente*, rodado sem intenção científica, mas que adquire valor etnológico pela exportação, como uma intriga sentimental em ambiente chinês ou um bom filme de gangsters nova-iorquinos tornam-se pinturas de costumes curiosos quando se muda de continente”.

³ Com muita pertinência Faye Guinsburg afirma que “o filme etnográfico neste *fin de siècle* não pode pretender (assim como não pode mais a Antropologia em geral) ocupar a mesma posição no mundo que ocupou até mesmo vinte e cinco anos atrás (...). O gênero faz parte agora de um inquietante leque de imagens provenientes de todo o planeta e de uma igualmente complexa diversidade de tecnologias para sua produção e circulação. Ginsburg, Faye, “The parallax effect: The impact of aboriginal media on ethnographic film”, in: *Visual anthropology Review*, vol. 11, n. 2, fall 1995, pp. 64-76.

⁴ Poirier, Jean, *História da Etnologia*, São Paulo, Cultrix/Editora da USP, 1981, p.15.



extrair as lógicas dessa cultura), a Antropologia, enfim (que, se situando em um nível alto de abstração, é o estudo comparado das sociedades humanas).⁵

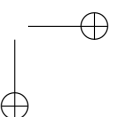
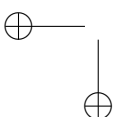
A Etnografia seria portanto o estudo de uma manifestação humana ou de um grupo humano qualquer a partir da coleta e descrição de elementos intrínsecos a esse grupo. Evidentemente, assim como nas ciências naturais, esse estudo começa com um processo de observação das manifestações sensíveis ao olhar, pois todo conhecimento científico está baseado neste jogo de observar, interpretar, comparar. Para que esse procedimento tenha lugar é necessário que os elementos presentes e selecionados durante o exame do sensível sejam organizados para serem em seguida interpretados. Ora, se as manifestações objeto da observação são de caráter fugaz, ou seja, não deixam rastro na sua passagem, é necessário que elas sejam colocadas sobre um suporte que lhes dê persistência. A linguagem escrita tem sido, ao longo dos séculos, esse suporte e a descrição o estilo utilizado.

Como diz Laplantine “A Etnografia é exatamente o contrário do conhecimento do invisível no sentido cristão ou platônico. Ela é descrição do visível, das superfícies, das imagens tal como elas aparecem. Ela é uma semiologia do visual, uma iconologia, segundo os termos do historiador da arte Panovsky, e antes de tudo, uma iconografia”.⁶

A observação e a descrição são, portanto, as primeiras atividades da investigação etnográfica. Mas, em que se traduziria a descrição etnográfica? Seria ela a transposição e organização em linguagem escrita das informações recebidas pelo pesquisador através de seus órgãos sensoriais e armazenadas em sua memória? Em assim sendo, é lícito esperar que, para obter suas credenciais científicas essa descrição esteja imbuída de “objetividade”, que corresponda exatamente àquilo que foi visto, ouvido, sentido pelo observador. Ora, será que uma tal objetividade é possível? Será que a linguagem de que vai se servir este último para se assumir como mediador entre o mundo histórico, no qual se coloca como observador, não lança mão dos mesmos recursos retóricos e semânticos utilizados pela literatura? Não seria a descrição uma forma literária que, como o romance o conto ou a poesia, se serve de tropos e figuras de linguagem para expor o ponto de vista de seu autor e, dessa forma, trazer em si as marcas da subjetividade desse autor?

⁵Apud Laplantine, François, in: *La description ethnographique*. Paris: Nathan, 1996, p. 96.

⁶Ibid. p.84.



Roland Barthes, em seu texto *De la science à la littérature* faz algumas distinções importantes entre a linguagem da ciência e a linguagem da literatura. Segundo ele “tecnicamente, segundo a definição de Roman Jakobson, a ‘poética’ (quer dizer, o literário) designa aquele tipo de mensagem que toma sua própria forma como objeto, e não seus conteúdos”. Ou seja, “... se é certo que a ciência tem necessidade da linguagem, ela não está, como a literatura, na linguagem; uma ensina, o que significa que ela se anuncia e se expõe; a outra se realiza mais do que se transmite (é somente a sua história que é ensinada)”.⁷

Isso quer dizer que a descrição se demarcaria do texto literário, que possuiria traços distintivos passíveis de serem identificáveis pelo leitor *de per se*. Mas claro que Barthes assume essa posição depois de ressaltar os atributos que a literatura e a ciência têm em comum. Dentre estes, ele distingue aquele que julga ser o mais peculiar, pois tem a característica de, também, dividi-las da forma a mais evidente: “todas as duas são discursos (...), mas a linguagem que constitui tanto uma quanto outra, a ciência e a literatura não a assumem, ou melhor, não a professam da mesma maneira. Para a ciência, a linguagem é apenas um instrumento que procuramos apresentar da forma a mais transparente, a mais neutra possível e que está sujeito à matéria científica (operações, hipóteses, resultados) que, assume-se, existe fora dela e a precede (...). Para a literatura, ao contrário, pelo menos aquela que foi extraída do classicismo e do humanismo, a linguagem não pode mais ser o instrumento cômodo ou o cenário luxuoso de uma ‘realidade’ social, passional ou poética, que lhe seria preexistente e que ela teria subsidiariamente a tarefa de exprimir pagando o preço de se submeter a algumas regras de estilo: a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda literatura está contida no ato de escrever, e não mais no ato de ‘pensar’ de ‘pintar’ de ‘contar’, de ‘sentir’”.⁸

Portanto, a descrição etnográfica se demarcaria da literatura em razão de sua submissão a ‘conteúdos’ que a precederiam e que, no final das contas, a justificariam. Quando Darcy Ribeiro descreve a travessia em canoa do rio Gurupi em 12 de dezembro de 1949 em seus “Diários índios”, está reconstituindo um evento por ele efetivamente vivido quando da expedição que o levaria, juntamente com Hans Forthmann, aos índios Urubu Kaapor:

⁷ Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 13,

⁸ Ibid. p. 12-13.



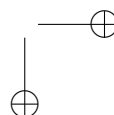
“A embarcação em que viemos (se aquilo merece esse nome pomposo) é um casco velho de quase dez metros de comprimento por quase dois de largura maior [...], já meio podre [...] que faz água por mil rachaduras [...]. Preocupa-me levar uma carga tão cara e delicada – sobretudo a cinematográfica – numa embarcação tão precária. [...] A tripulação é de seis remeiros, que nos lugares mais rasos trabalham com varas, zingando aquele mostrengo. Há ainda um piloto, que fica na popa, segurando um remo enorme, de pá redonda, preso à embarcação por um anel de arame: é o leme. Além desses sete, vínhamos nós três, Miranda, Mota, Ariuá e mais de mil quilos de carga”.

Vê-se, aqui, sem muita dificuldade, a preocupação do antropólogo em dar ao seu leitor os elementos necessários para que este represente para si a situação vivida por ele e o perigo que ela evoca. Ainda: ao se colocar no centro da ação, ao fazer o seu relato na primeira pessoa, ele imbui o seu leitor da crença naquilo que está sendo narrado, pois ele, o narrador, esteve lá.⁹

Abstraiamos agora esse último elemento e acompanhemos a seguinte passagem do romance “Maíra” do mesmo Darcy Ribeiro em que este descreve o encerramento de um funeral bororo:

“[...] o aroe se levanta, toma o cesto da ossaria emplumada e vai com ele para fora do baito [...]. Caminha lentamente debaixo do Sol da tarde, que joga para trás sua sombra alongada e a sombra do seu enorme cocar cerimonial [...]. Quando o aroe se senta bem no meio [do barco] com o patuá de ossos entre as pernas, vem Teró [nome fictício] a seu encontro, ajudado por outros homens que colocam à sua frente, atravessado em cruz sobre o ubá, um mastro de aroeira recém-cortado e descascado. Sai a florida canoa-ubá, com o patuá de ossos recamados e o mastro deitado, empurrado pelas varas [...]. Atrás, aos poucos, vão saindo todas as dezenas de ubás [...] que entram pelo rio adentro,

⁹ Não podemos deixar de pensar, aqui, nesta afirmação de Clifford Geertz quando ele diz que “A habilidade dos antropólogos em nos levar a acreditar seriamente naquilo que dizem tem menos a ver com a precisão do olhar ou uma certa aparência de elegância conceitual do que com a capacidade que têm de nos convencer de que aquilo que estão dizendo é resultado do fato de terem realmente penetrado (ou, se preferirem, terem sido penetrado por) uma outra forma de vida, de terem, de uma maneira ou de outra, ‘estado lá’. E assim, nos persuadindo que esse milagre de bastidor ocorreu, é aí que a escrita intervém”. Cf. Geertz, Clifford, *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford: Stanford University Press, 1988, p. 5.



acompanhando o funeral. Navegam devagar, rio acima, com varas e remos, até o furo que vai dar na Lagoa dos Mortos”.¹⁰

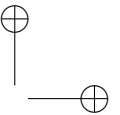
Em que a primeira descrição difere da segunda? Seria possível identificar em qual delas a linguagem é apenas um instrumento que se quer “transparente”, “neutro”, e que está sujeito a uma matéria que existe fora dele? Parece-nos que uma leitura desinformada de um e outro relatos não discerniria onde está a ficção e onde está a descrição etnográfica. É claro que a primeira remete a um fato, a um evento que precede a própria escrita, e que a segunda não é resultado de um “ato de contar”, mas se conforma no ato de escrever, ou seja, é literatura como quer Barthes. Mas não são os textos em si que nos informam sobre os seus processos criativos.

A distinção entre a descrição científica e a descrição literária não está, portanto, no próprio texto, mas em um status que lhes é dado independentemente dos fatos que as motivaram; e tal status lhes é atribuído por fatores que lhes são exteriores: o lugar de fala do autor; a crítica especializada; os especialistas em estudos literários, etc. Daí a *boutade* de Todorov, para quem “a descrição pura – a marca registrada da ciência em tanto que discurso objetivo – só pode ser aquilo que Derrida chama de ‘ficção teórica’”.¹¹

Mutatis mutandis essa relação autor/leitor é a mesma que se estabelece entre o realizador/espectador diante de um filme qualquer. Não é o seu contato com o que se passa na tela e no ambiente sonoro do cinema que vai revelar a este último se aquilo a que assiste é uma ficção ou um documentário. Não são a ação dos personagens, os cenários, a iluminação, os ângulos e enquadramentos utilizados pelo realizador que lhe trarão evidências de um registro do mundo histórico ou de um mundo criado para ser registrado. “A bruxa de Blair” é um filme de ficção que teve todo o seu aparato de divulgação calcado da idéia de fazer crer ao espectador que ele ia assistir a um documentário. Já o documentário “33”, de Kiko Goifman é todo ele construído como um filme de ficção, um filme de detetive em que o suspense tem um papel fundamental. Desprovido de qualquer informação extra-filme, o espectador tinha todos os elementos para acreditar que, efetivamente, estava diante do registro de even-

¹⁰ Ribeiro, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, pp. 121-122, apud Mendes, Marcos de Souza, “O filme Funeral Bororo, de Heinz Forthmann: a Estrutura narrativa e o rito”, in: *Cadernos da pós-graduação*, ano 8, vol. 3, n. 3, 2006, pp. 181-206.

¹¹ Apud Renov, Michael, “Toward a poetics of documentary”, in: Renov, Michael (Ed.), *Thorizing Documentary*, New York: Routledge, 1993, p. 12.



tos reais em “A bruxa de Blair” e diante de um filme *noir* em “33”. Portanto, assim como acontece na literatura, não é a linguagem que distingue a ficção do documentário.

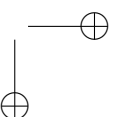
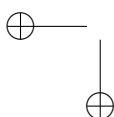
Sustentando essas evidências, Noel Carroll ressalta que os mesmos mecanismos usados no filme de ficção, como flashbacks, montagem paralela, etc., são usados no documentário. Da mesma forma, técnicas associadas ao filme documentário são usadas no filme de ficção, como nervosismo, movimentos de câmera na mão, etc. Para o autor, no entanto, essas evidências não suportam a conclusão de que não existe diferença entre os dois tipos de filmes, como quer, por exemplo, Michael Renov. Mesmo porque o aspecto formal nunca foi usado para fazer essa distinção. A distinção entre ficção e não-ficção é uma distinção entre o compromisso com o texto, não entre as estruturas de superfície do texto, da mesma forma que em literatura não se distingue um texto de ficção de um de não-ficção apenas pelas estratégias de escrita usadas pelos autores.

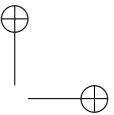
Carroll desenvolve então o conceito de *index* para entregar também ao espectador a responsabilidade de discernir em um filme o seu caráter documental ou ficcional.

“Segundo Carroll, vemos normalmente um filme sabendo que ele foi indexado, como ficção ou não ficção. A forma particular de indexação do filme mobiliza expectativas e ações por parte do espectador. Um filme indexado como não ficção leva o espectador a esperar um discurso que desenvolve argumentações ou implicações sobre a realidade. Ademais, o espectador adotará uma atitude diferente a respeito das coisas apresentadas a partir do momento que elas supostamente representam a realidade, o mundo real e não o ficcional”.¹²

Esse ponto de vista de Carroll não difere muito daquele defendido por Dudley Andrew em seu livro *Concepts in Film Theory* quando ele diz que “Todo documentário confia em nossa fé em seu assunto e, mais importante, utiliza nosso conhecimento a respeito deste.” Enquanto “Todo filme de ficção confia igualmente em algum substrato do entendimento do espectador em re-

¹²Plantinga, Carl, “Rethoric of nonfiction film”, in: Bordwell, David, and Carroll, Noël (Eds.), *Post-Theory. Reconstructiong Film Studies*, Madison-Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996, p. 310-311.





lação ao tipo de mundo que se tornou o assunto do filme”.¹³ Quer dizer, é na negociação que se estabelece entre o filme e o espectador que se define o seu caráter ficcional ou documental. Esta negociação, no entanto, não acontece apenas no momento da projeção, mas começa previamente quando, a partir de um consenso que envolve tanto produtores, quanto diretores, distribuidores e o público em geral, o filme é *indexado* em uma ou outra categoria.

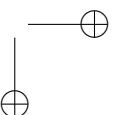
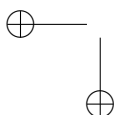
O caráter *documental* de um determinado artefato fílmico não estaria, portanto, na maneira como a sua *diegese* foi construída, mas na relação de confiança que o espectador estabelece com o sistema de indexação, de classificação de que ele foi objeto; sistema esse que se encontra “fora do filme”. Dentro desse cenário em que as fronteiras entre as formas de representação da aventura humana estão cada vez mais difusas, qual o papel da descrição fílmica em Etnografia? E o que caracterizaria um filme etnográfico?

Em busca de alguns parâmetros

Correndo o risco de, ao esboçar uma resposta à primeira pergunta, resvalar de encontro a um truísmo, diria que qualquer atividade humana se desenvolve no espaço e no tempo segundo um programa mais ou menos estabelecido. A grande maioria das atividades da cultura material obedece a programas mais rígidos, com pequena margem de imponderável. Já algumas manifestações de caráter ritual como os ritos de possessão, por exemplo, partem de uma base pré-determinada mas evoluem de forma mais ou menos imprevisível.¹⁴

¹³ Andrew, Dudley, *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press, 1984, p. 45.

¹⁴ Claudine de France sugere que todas as atividades humanas se desenrolam simultaneamente em três níveis: do corpo, da matéria e do rito. A confecção de um artefato em cerâmica, por exemplo, é uma técnica cujo objetivo precípua é a transformação da matéria - o que define uma técnica material - mas na qual está evidentemente envolvido o corpo do agente, cuja conduta obedece a algumas regras cuja aplicação redundará numa “forma de apresentação” específica, o que define um comportamento ritual. No entanto, dentre esses três aspectos da atividade o que predomina é a ação sobre a matéria, ou seja, a ação do agente, instrumentalizada ou não, sobre um objeto que deve ser colhido, transformado ou transportado. Existiria, portanto, em todo processo, a predominância de um aspecto ao qual os outros dois estariam subordinados. A este aspecto que prevalece essa autora chama de “dominante”. O aspecto dominante do processo seria então “...aquele que exprime sua finalidade principal e cujo programa comanda a *auto-mise en scène* do conjunto”. In: France, Claudine de, *Cinema e Antropologia*, Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 35.





A maneira como os agentes do processo manejam o espaço e o tempo para implementar sua atividade é chamado de *auto-mise en scène*. Por outro lado, para realizar o seu registro o cineasta deve usar os elementos específicos da linguagem cinematográfica que também concernem o espaço e o tempo, como ângulos, enquadramentos, duração dos planos, etc. Com essa manipulação estará efetuando a sua própria *mise en scène*.

Em termos cinematográficos portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer se traduz em uma interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. É da imbricação desses dois processos que nasce o documentário etnográfico. Cabe aqui então a pergunta: a partir de que critérios o cineasta mostra, sublinha, esconde os elementos que observa, uma vez que filmar significa escolher o quê, como e quando mostrar?

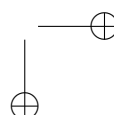
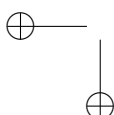
Em seu livro “Cinema e Antropologia”¹⁵ Claudine de France, cria um certo número de noções que vão definir: a) os elementos constituintes do processo observado, b) as ações levadas a efeito tanto pelo(s) agente(s) da ação quanto pelo cineasta, c) as delimitações do espaço e do tempo onde esse processo se desenvolve e aquelas operadas pelo cineasta para a realização de seu registro. A aplicação judiciosa dessas noções ao processo de apreensão fílmica tenderia a restituir da maneira mais fiel e completa o processo observado.

Quanto à segunda questão, ou seja, o que caracterizaria um filme etnográfico, Jay Ruby, em um artigo em que ataca de maneira virulenta algumas realizações de Robert Gardner, diz que “...um filme etnográfico se define pelo seu caráter antropológico e não seu valor estético. Perguntas como: O filme é resultado de uma pesquisa etnográfica? Sua realização foi comandada por alguém com autoridade para conformar o filme de acordo com os resultados da pesquisa e não com a moda em vigor no campo cinematográfico? Ou ainda: O filme tem sucesso em abordar questões de cunho antropológico? devem ser feitas e apenas um conjunto de respostas afirmativas caracterizaria o filme em questão com sendo etnográfico”.¹⁶

Em ambos os casos está-se considerando, para a construção do artefato fílmico, a existência de duas entidades autônomas numa relação de subordi-

¹⁵ Cf. nota 14.

¹⁶ Ruby, Jay, “An anthropological critique of the films of Robert Gardner”, in: *Journal of Film and Video*, Vol. 43, n. 4, Winter 1991, pp.3-17.



nação na qual o observado se submete ao sistema de representação do observador. Na maior parte das vezes, na Etnografia tradicional, essas duas entidades pertencem a sociedades diferentes com culturas, valores diferentes e, por que não, sistemas narrativos diferentes. Nesses casos, será que as formas narrativas do filme etnográfico são ainda suficientes ou pertinentes para restituir a cultura observada? Como entender e, sobretudo, dar a entender outras sociedades se, para apreendê-las, para descrever e interpretar as especificidades de sua cultura usamos os nossos próprios sistemas de representação?

Bill Nichols argumenta que existe, em muitos desses filmes, uma lacuna entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme. Para esse autor a resposta dos documentaristas em relação à atual crise de representação toma como base o questionamento de suas habilidades para “falar para” alguém e começaram a vislumbrar maneiras de “falar sobre” ou falar com”.¹⁷

De par com a crise de representação a que se refere Nichols, o avanço tecnológico tornou acessível a indivíduos, comunidades periféricas, minorias étnicas, grupos feministas, gays, etc, uma verdadeira panóplia de instrumentos de registro audiovisual. O suporte digital passou a permitir que a realização de um filme deixasse de ser apanágio de especialistas, o que trouxe como consequência o aparecimento dos mais diversos tipos de experimentações com imagens animadas sonoras. Uma revisão dos sistemas de representação se instala e tal revisão levou em conta características explícitas das sociedades pós-modernas como a transfiguração de nosso cotidiano pela pletera de imagens que passaram a coabitar conosco nas ruas, lojas e mesmo nas nossas casas.

Assim, em meio à indefinição de fronteiras entre os sistemas de representação da realidade e essa própria realidade, a representação realista não apenas deixou de ser eficaz como engendrou outras formas de representação. O compromisso com os gêneros estabelecidos começou então a se esgarçar e estes passaram a se interpenetrar sem qualquer pudor estético: a vídeo-arte incursionando nos domínios do documentário, este se confundindo com o cinema experimental... Em outras palavras, o hibridismo se instala nos modos de representação com as imagens em movimento e o cinema etnográfico não é uma exceção.

¹⁷ Nichols, Bill, “The ethnographer’s tale”, in: Peter I. Crawford & Jan K. Simonsen, *Ethnographic Film. Aesthetics and Narrative Traditions*, Aarhus: Intervention Press, 1992, pp.43-74.



Assim, a consciência de que diante da pletera de imagens em que vive a sociedade contemporânea já não basta tentar “reproduzir” ou, como queria Leroi-Gourhan, “devolver com exatidão” a realidade observada encontra, nesses instrumentos, novas possibilidades de expressão. O documentarista passa então a assumir plenamente que aquele “pedaço de vida” que está mostrando na tela é a **sua** interpretação dos fatos observados, e não os próprios fatos; e que, muitas vezes, esses fatos são criados especificamente para serem colocados diante de sua objetiva. Assim, um outro tipo de documentário adquire forças e aparece como alternativa às fórmulas já consagradas, mas cuja eficácia é atualmente questionada.

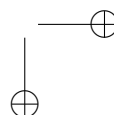
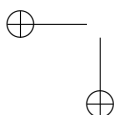
Uma etnocinematografia pós-moderna?

No caso do documentário etnográfico, aquele que nos interessa mais de perto aqui, alguns autores, como Catherine Russell, consideram que os seus limites devem ser expandidos para englobar qualquer artefato em que o “outro” seja objeto de observação, mesmo que este “outro” se confunda com o próprio sujeito do registro, como acontece nos assim denominados filmes “auto-reflexivos”. A partir desse vetor, Russell defende que a tarefa da Etnografia pós-colonial não é somente incluir o “outro” na modernidade, mas revisar os termos da representação realista.¹⁸ Ela desenvolve então algumas categorias dessas novas formas de representação que rompem com o realismo, dentre elas a alegoria, a auto-representação e a *flânerie*. Alegoria etnográfica se refere ao processo através do qual os indivíduos são abstraídos dentro de padrões sociais; sujeitos individuais se tornam representantes de práticas culturais e mesmo de princípios “humanos”.¹⁹ A auto-representação está diretamente vinculada àquilo que passou a ser conhecido como “nova autobiografia” e se torna etnográfica quando o cineasta – ou videasta – compreende que a sua história pessoal está implicada em processos históricos e formações sociais mais amplas.²⁰ E a *flânerie* é aquela ação de andar sem rumo, observando, registrando, sendo ao mesmo tempo parte integrante do processo observado e estando fora dele.

¹⁸ Russell, Catherine, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press, 1999, p. 6.

¹⁹ Ibid. P. 5.

²⁰ Ibid. p. 276.





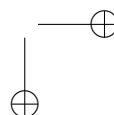
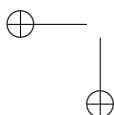
Não vamos nos estender sobre essas categorias, pois estaríamos nos distanciando do nosso propósito inicial, que era o de fazer algumas considerações sobre as relações existentes entre a descrição etnográfica e a descrição etnocinematográfica. Elas ficam aqui a título de informação quanto aos desdobramentos que, para alguns autores, configurariam uma Etnografia experimental, considerando-se aqui o papel fundamental que os instrumentos de registro audiovisual, o cinema e o vídeo desempenham nesses processos. Isso porque, diferentemente de Catherine Russel, que toma o cinema experimental e o filme etnográfico como objetos de estudo explorando suas conexões, seus pontos de contato, nossa intenção com este artigo foi expor os prolegômenos de uma reflexão sobre o filme antropológico contemporâneo – ou aquilo que assim está sendo considerado - para, em uma outra ocasião, suscitar alguns questionamentos quanto a experimentos com o cinema e o vídeo que decorrem de procedimentos efetivamente investigativos.

Em outras palavras, não nos interessa, no momento, o caráter etnográfico de filmes realizados por artistas plásticos, vídeo-artistas ou cineastas experimentais. Para levar a cabo o seu extenso trabalho, Russell trabalhou com mais de 30 filmes, de Georges Méliès a Bill Viola, passando por Jean Rouch, Maya Deren, Peter Kubelka e Chantal Akerman. Ou seja, uma plêiade de autores que inclui justamente artistas plásticos, diretores de ficção, cineastas-antropólogos, documentaristas; mas, também, pesquisadores que fizeram filmes com declarado intento científico, como Margaret Mead e Ray Birdwhistell.

Curiosamente, no entanto, o trabalho fílmico desses especialistas não pode ser considerado experimental. São, antes, simples registros das atividades humanas que tinham elegido como objeto de estudo. Os filmes realizados em Bali por Margaret Mead e Gregory Bateson nem mesmo foram montados por eles, mas por alguém especialmente recrutado para este fim.

Em razão do que foi exposto acima, somos levados a nos perguntar se existem experiências em que o rigor da pesquisa etnológica vai de par com o experimentalismo da Etnografia que a precede, no sentido que Lévi-Strauss dá a essas disciplinas e às suas relações. Se este for o caso, como uma tal Etnografia se consubstanciaria em um suporte audiovisual? Ou seja, qual seria a fatura de um “filme etnográfico experimental”?

Responder a essas perguntas exigiria uma imersão aprofundada em um universo que, corolário por certo dos prolegômenos aqui apresentados, des-



bordaria em muito os objetivos a que nos propusemos neste artigo.

Bibliografia

ANDREW, Dudley, *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press, 1984.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

FRANCE, Claudine de, *Cinema e Antropologia*, Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FRIEDBERG, Anne, *Window shopping. Cinema and the postmodern*, Berkeley: University of California Press, 1984, p.16.

GEERTZ, Clifford, *Works and lives. The anthropologist as author*, Stanford: Stanford University Press, 1988.

MAC DOUGALL, David, "Whose Story Is It?", 1992 - in: Crawford, Peter I., & Simonsen, Jan K., (eds), *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus: Intervention Press.

MENDES, Marcos de Souza, "O filme Funeral Bororo, de Heinz Forthmann: a estrutura narrativa e o rito", in: *Cadernos da pós-graduação*, ano 8, vol. 3, n. 3, 2006, pp. 181-206.

NICHOLS, Bill, "The ethnographer's tale", in: Peter I. Crawford & Jan K. Simonsen, *Ethnographic Film. Aesthetics and Narrative Traditions*, Aarhus: Intervention Press, 1992, pp.43-74.

PLANTINGA, Carl, "Rethoric of nonfiction film", in: Bordwell, David, and Carroll, Noël (Eds) *Post-Theory. Reconstructiong Film Studies*, Madison-Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996.

POIRIER, Jean, *História da etnologia*, São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1981.

RENOV, Michael, "Toward a poetics of documentary", in: Renov, Michael (Ed.), *Theorizing documentary*, New York: Routledge, 1993.

RUBY, Jay, "An anthropological critique of the films of Robert Gardner", in: *Journal of Film and Video*, vol. 43, n. 4, Winter 1991.

RUSSELL, Catherine, *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*, Durhan: Duke University Press, 1999.

A encenação documentária*

Fernão Pessoa Ramos

Alguns dos principais lugares-comuns na reflexão sobre documentário estão relacionados à questão da *encenação*. Trata-se de tema no qual grandes confusões conceituais são permitidas. Vamos começar pelo primeiro mito a ser desconstruído. Não é verdade que o documentário nasce se distinguindo do cinema ficcional que se fazia em estúdios, no modo da antiga oposição Lumière versus Méliès. O documentário surge utilizando largamente estúdios e encenação. Boa parte dos filmes que compõem o que chamamos de *tradição documentaria* utiliza formas distintas de encenação. Trabalham em ambientes fechados, preparados especificamente para a encenação documentária (os estúdios), ou utilizam locação. Roteiro prévio detalhado e *encenação* são elementos básicos para o documentário enunciar. É necessário, portanto, ao pensarmos a *encenação documentária*, distinguir em sua amplitude a modificação de atitudes que a presença da câmera provoca.

A encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários. Vamos distingui-la em três tipos:

1º tipo de encenação: a encenação-construída. O que chamo de encenação-construída é um tipo de ação inteiramente construída para a câmera. Para tal, são utilizados estúdios e, frequentemente, atores não profissionais. Na encenação-construída a circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a presença da câmera. A relação entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-decampo é de heterogeneidade radical. Como exemplo, podemos citar a encenação-construída em documentários como *Night mail* (Harry Watt; Basil Wright, 1936), *The thin blue line* ou *Walking with dinosaurs* (este último, um documentário da BBC).

A *encenação-construída* engloba um conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e a circunstância de mundo que conforma a ima-

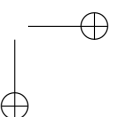
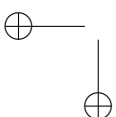
*Originalmente publicado nos Anais do XIII Encontro SOCINE-Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, 2010, pp.75-84. Consultar também: Fernão Pessoa Ramos, *Mas afinal...o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac, 2008.



gem. Denominaremos esta circunstância na presença da câmara de *tomada*. Em *Night mail*, clássico do documentário inglês, a cena em que os carteiros estão dentro do trem distribuindo cartas em boxes foi inteiramente filmada num vagão de estúdio, construído para as tomadas do filme. As condições tecnológicas da época não permitiam tomadas daquele tipo, com aquela imagem, em um vagão em movimento. A própria concepção estética do documentário griersoniano solicita fotografia sofisticada e angulações rebuscadas. A fotografia característica do documentarismo inglês faz com que a ação na tomada seja preconcebida em seu desenvolvimento. Exige preparação da ação, repetições, decupagem prévia e representação especificamente voltada para as condições de luz e sombra exigidas pela máquina câmara. Está fora de seu horizonte a dimensão estética do transcorrer do mundo em sua intensidade e indeterminação.

No *documentário cabo*, manifestação contemporânea do documentário clássico, podemos ver a dimensão que ocupa hoje a *encenação-construída*. A produção da BBC citada, *Walking with dinosaurs*, é realizada com material de ponta em manipulação digital da imagem. Tomadas são realizadas dentro e fora de estúdio, com intenso uso de trucagem. Tanto a manipulação digital, como a encenação-construída em frente à câmara, são procedimentos utilizados para obtenção da figura imagética do dinossauro. A encenação de uma reconstituição ou reconstrução histórica sempre foi um gênero forte em documentários do como *A vida de Cleópatra*. O documentário baseado em roteiro e decupagem prévia, com asserções sobre o mundo histórico, trabalha, portanto, com imagens carregadas de trucagem digitais, obtidas em estúdio. Ao analisar a amplitude da tradição documentária hoje, devemos reconhecer o lugar de destaque que é ocupado pela encenação em estúdios de documentários. A ação previamente encenada mistura-se a formas mais contemporâneas, como depoimentos para a câmara e montagens com material de arquivo.

2º tipo de encenação: a encenação-locação: A encenação neste caso é feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações e expressões com a finalidade de figurar para a câmara um ato previamente concebido. A *encenação-locação* distingue-se da *encenação-construída* ao explorar efeitos próprios à circunstância de mundo, onde o sujeito filmado vive a vida. Na *encenação-locação*, a tomada explora a tensão entre a encenação e o mundo em seu cotidiano. Existe aí um grau de



resistência entre a intensidade do mundo e a encenação propriamente dita não está presente na *encenação-construída*. Essa tensão se respira imageticamente enquanto estilo.

A *encenação-locação* envolve ações preparadas especificamente para a câmera, mas nela já sentimos em grau maior a indeterminação e intensidade do mundo em seu transcorrer. Para encenar, Flaherty viveu a dura vida de Aran, do mesmo modo que viveu com Nanook. O *encenar*, para o diretor americano, possuía um sentido distinto daquele que teve para o grupo documentarista inglês dos anos 30. Nanook era efetivamente um esquimó. As tomadas foram feitas em seu mundo, a baía de Hudson, sob condições adversas de temperatura, ainda que não exatamente aquelas que o filme representa. Não existiam condições tecnológicas, no início dos anos 20, para se filmar em locomoção pela região Ártica. O negativo, por exemplo, não tinha emulsão em baixas temperaturas. A solução encontrada por Flaherty foi preparar a ação do personagem, mantendose próximo a pequenos centros habitados onde encenou o movimento de Nanook em terras distantes. Este tipo de encenação documentária coloca questões éticas e estéticas bastante distintas da *encenação-construída*. Se o filme *Nanook, o esquimó* fosse encenado através da ação-construída, Nanook não seria o esquimó Allariak, mas um ator amador japonês, representando um esquimó dentro de um estúdio, no verão californiano, tendo acima de sua cabeça, fora de campo, um chuveiro jogando flocos de isopor. Flaherty abominava a *encenação-construída*, como fica claro em sua biografia e em diversos conflitos que teve com diretores realistas hollywoodianos. É o caso dos desentendimentos com Murnau, por exemplo, durante as filmagens do filme *Tabú*, de 1931. Na *encenação-locação* reside um grau de intensidade da tomada inteiramente distinto daquele da *encenação-construída*. O espectador não vê uma imagem de estúdio, mas vê uma imagem da baía de Hudson, e isto está bem claro para ele - embora não esteja claro que o iglu, no qual Flaherty mostra uma família abrigada do frio, não pode ter teto para permitir a entrada da luz. Como a ética que rege a fruição do documentário *Nanook, o esquimó* não é a ética centrada na demanda de interação e reflexão, o fato de a câmera não mostrar o iglu sem teto possui uma importância marginal para definirmos o campo ético deste documentário.

Também Rucker Vieira destelhou casas para filmar o interior de residências no documentário *Aruanda* (1960) e Linduarte Noronha teve problemas para encontrar o garotinho que atua como filho na família que o filme mostra.

Flaherty igualmente tivera dificuldades para obter a permissão da mãe para seu filho interpretar o menino da família nuclear em *O homem de Aran*. Como Flaherty, Noronha acabou escolhendo um líder comunitário da região, João Carneiro, para viver o protagonista Zé Bento. *Aruanda* é um documentário ligado às propostas do documentarismo clássico britânico, e tem sua ação inteiramente construída dentro dos parâmetros éticos e estéticos da *encenação-locação*. Dizer que *Aruanda* “faz ficção” é esquecer a tradição documentária da primeira metade do século. *Aruanda* é um documentário que, como tantos outros, reconstitui um fato histórico - a formação de um Quilombo na Serra do Talhado por Zé Bento. Para construir sua narrativa e estabelecer as asserções sobre esse fato histórico, utiliza moradores da região para encenarem um pedaço da História no próprio cenário em que vivem. Análises fílmicas documentárias costumam descarrilhar quando os procedimentos estilísticos da *encenação-locação* são analisados a partir do campo da ética, definido pela preparação da *encenação-construída* ou pela indeterminação da *encenação-direta*.

Há toda uma gama de filmes ficcionais que exploram a intensidade da tomada. Diretores de ficção se especializaram em lidar com este tipo de imagem e extrair o máximo efeito da intensidade da tomada em locações. Afirmar que filmes ficcionais possuem uma característica documentária por explorar a tomada em locação demonstra falta de familiaridade com a tradição documentária e com a tradição ficcional do cinema. Não só o documentário trabalha amplamente com tomadas planejadas, fechadas para a indeterminação, mas também, em toda a história do cinema de ficção, são comuns tomadas sob a influência das condições intensas de locação. Filmes de ficção, que trabalham com a intensidade da tomada são apenas ficções com traços realistas mais marcados. Nada possuem em comum com a narrativa documentária, conforme a definimos como forma de enunciação assertiva.

3º tipo de encenação: A encenação-direta, que também chamamos de encena-ação. A encenação-direta engloba uma série de ações e expressões detonadas pela própria presença da câmera. Na *encenação-direta*, ou na *encena-ação*, os comportamentos cotidianos surgem modulados pela intrusão do sujeito que sustenta a câmera. Filmes como *Entreatos* e *Nelson Freire* (João Salles), *Caixeiro Viajante* (Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwierin), *Grey Gardens* (Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde e Muffie Meyer), *High school* (Frederick Wiseman), *Santo forte* (Eduardo Coutinho),

Coração vagabundo (Fernando Grostein Andrade), e boa parte da tradição documentária que vem do Cinema Direto, podem ser citados como exemplos. Entre Maysles e Wiseman, a *encenação-direta* oscila. Os irmãos Maysles, embora sempre na posição de recuo, costumam abrir espaço maior para o adensamento da encenação, realçando personalidades que existem para a câmera. Coutinho, em *Santo forte*, e em sua produção recente, acentua esta tendência: rompe a inserção do personagem no mundo cotidiano para figurar uma personalidade, compondo-a na forma depoimento. Já Wiseman assume de modo decidido o *recuo* do sujeito-dacâmera. Sentimos em seus filmes mais o mundo em seu transcorrer e menos o *exibir-se* para a câmera.

Pierre Perrault em *Pour la suite du Monde* (1963), clássico do Cinema Direto Canadense, recria, para o documentário, uma pesca de beluga que não existe mais. A encenação dos pescadores de berluga no filme de Perrault coincide com a encenação dos pescadores de tubarão em *O homem de Aran*. Quando os pescadores falam para Perrault sobre a proposta de encenação da pesca eles não encenam. Eles estão falando sobre a ação da pesca, do mesmo modo que Lula, na encenação cotidiana de seu ser, fala para João Salles em *Entretatos*. No filme de Perrault, a *encena-ção* fica clara para o espectador, é discutida e tematizada no próprio filme e serve de motivo para o detonar da narrativa documentária em um estilo bem característico do Cinema Direto. A questão do filme não é encenar a pesca, mas filmar a *encena-ção* de uma pesca já extinta, através dos depoimentos dos pescadores. A *ação* da fala sobre a *encenação* é o tema do filme, e não a reencenação em si de uma ação extinta (a própria pesca, que não se fazia mais). Não há, portanto, a *encenação-construída* dessa pesca. Haverá sentido em chamar, pelo mesmo nome, motivações tão distintas da mesma *ação-encenar*? Haveria algo de comum entre o *encenar* da pesca de tubarão em *O homem de Aran*, a *encena-ção* dos pescadores de beluga em Perrault, e a *encena-ção* de Lula para Salles?

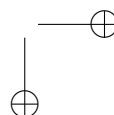
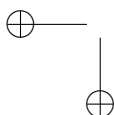
A *encenação-direta* é a franja da encenação considerada ética pelo novo documentário que surge na virada dos anos 60. Flaherty vive dois anos na ilha de Aran, se aproximando gradativamente da população e filmando usos e costumes do lugar. Apesar da convivência intensa com o mundo que filma, Flaherty pensa a representação documentária exclusivamente dentro do horizonte estilístico da *encenação-locação*. Homem de seu tempo, não está no horizonte de Flaherty a ética e a concepção estilística documentária que irá



fundamentar uma nova narrativa nos anos 60. Como exigir de alguém a consciência de uma época que não é a sua, mas nossa? O Cinema Direto/Verdade não encena, ou, ao menos, não encena dentro dos parâmetros da *encenação-construída* ou da *encenação-locação*. Pode um documentarista, que filma dentro da estilística da *encenação-direta*, pedir para o sujeito na tomada repetir duas vezes a mesma passagem por uma porta, pois a luz não estava adequada? Eticamente não pode. Não seria ética a presença de procedimentos de motivação da ação, próprios da *encenação-locação*, em filmes como *Entreatos*, *Caixeiro-viajante*, *Grey Gardens*, *Titicut follies* (Frederick Wisemen, 1967), *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda).

Em uma das passagens marcantes de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho pede ao personagem João Mariano para repetir uma cena, em função de um problema técnico com o som. A magia da tomada se quebra e a sombra de uma *encenação*, do tipo *locação*, subitamente aflora. A figuração do personagem se adensa na imagem, e sua *persona*, seu estar no mundo para o sujeito-dacâmera, se afina. Em sua ética intuitiva, curtida no cotidiano de camponês, João Mariano sente que há algo de errado no ar, e se cala. O embaraço, seguido do silêncio, é o embaraço ético pela mudança de sintonia no encenar. Coutinho percebe o tropeço e se esforça para sair da situação delicada, tentando retomar o ritmo da vida no filme. Dentro da dimensão reflexiva, própria à narrativa de *Cabra*, a quebra do código é exposta como uma dívida ao espectador, como se ele merecesse uma explicação para a presença deslocada da *encenação-locação* naquele espaço que deveria ser o da *encenação-direta*.

O conceito de *encenação* perde consistência caso seja visto de modo uniforme na história do documentário. Tudo se torna encenação, seja no documentário, seja na ficção. Colocam-se no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz, provocada pela presença da câmera. Os atos de *encenação* dos três habitantes de Aran que, sem nenhum vínculo de parentesco, interpretam uma família nuclear, surgem como equivalentes às atitudes *afetadas* de Edith e Edie Beale em *Grey Gardens*. Do mesmo modo, podemos dizer que Lula, em *Entreatos*, não *encena* seu cotidiano de campanha para a câmera de Walter Carvalho - ele vive a vida de político em campanha e a equipe de *Entreatos* o filma. Certamente, a presença da câmera e seu equipamento flexionam, em alguma medida, a atitude de Lula. Podemos vislumbrar, em diversos momentos de *Entreatos*, como também em *Grey Gardens* (1975), ou *Estamira* (Marcos Prado, 2006), a atitude *exibicionista* para a câmera, tão

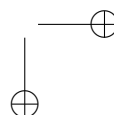
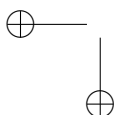




comum na circunstância de tomada, configurada pela *encenação-direta*. Mas seria a *encena-ção* uma *encenação* propriamente?

No sentido amplo, todos nós encenamos em todo momento para todos. A cada presença para nós, tentamos nos interpretar a nós para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, compomos uma *imago* e reagimos assim à sua presença: somos nós, através dos olhos de outros, agindo para nós, conforme eu, sujeito, sinto ele, outrem-nós, dentro de mim. Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada apenas a mediação fenomenológica é um pouco mais complexa. No caso da tomada, temos como alteridade não apenas a pessoa física que sustenta a câmera, mas o endereço para o qual nos lança o sujeito-da-câmera: o endereço do espectador em sua circunstância. Se Lula ou Edie Beale encenam para a câmera, encenam do mesmo modo que encenam para o mundo que compõe seus personagens, e que os define, para si, como Lula ou Edie. A câmera e seu sujeito são apenas um outro *outrem*. Outrem que possui a capacidade de flexionar meu modo de ser, mas de forma similar a outras alteridades que vêm bater em minha percepção. Este é, portanto, o campo a partir do qual define-se a *encenação-direta*, um campo que, na realidade, não pertence ao universo da *encenação*, conforme costumamos defini-la. A *encenação-direta* não existe. Por isto, podemos chamá-la de *encena-ção*: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes detonadas pela presença da câmera. Diferentemente, as *encenações construída* e *locação* envolvem procedimentos que deslocam a ação do sujeito de seu transcorrer qualquer no cotidiano.

Em *Santiago*(2007), João Salles revive fases de sua carreira, oscilando de um tipo de *encenação* para outro. O filme mapeia essa oscilação entre o período que vai de meados dos anos 90 a meados dos anos 2000. *Santiago* é, na realidade, dois filmes em um só, o segundo debruçando-se sobre o primeiro, através de um movimento reflexivo de má consciência. Salles se incrimina, e talvez isso faça com que praticamente não fale. Não é sua a voz *over* do filme. Recrimina-se por haver filmado o “primeiro” *Santiago* (os depoimentos de Santiago, propriamente) dirigindo as ações da pessoa Santiago, no modo *encenação-locação*. Isto, em si, não constitui nenhum pecado ético, mas a narrativa o sente desta forma. No documentário moderno, dentro do qual Salles situa hoje sua obra, o tipo *encenaçãolocação*, ou o tipo *encenação-construída*, são vistos de modo bastante crítico.



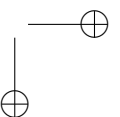
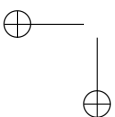
Em *Santiago*, os dilemas acerca de como o mordomo Santiago deve *encenar* na tomada são sobrepostos aos dilemas da representação de um *outro de classe*, dilemas acrescidos de um sentimento de má consciência que percorre o filme. Nas tomadas com o mordomo, à diferença ética e estilística acrescenta-se a fissura da presença de um *outro de classe* que se configura não só por meio da experiência pessoal expressa pela voz em primeira pessoa, mas, de modo ainda mais intenso, por vir embaralhada com a memória de infância. O que Salles demanda de si mesmo? Que nas tomadas do primeiro *Santiago* já tivesse a consciência crítica do documentário moderno, que então lhe faltou. Que já estivesse em sintonia com as demandas éticas da *encenação-direta* ou da *encena-ção*: em outras palavras, que estivesse em sintonia com a franja ética da *encena-ção* que o documentário moderno exige para que a figuração de outrem seja considerada ética. A má consciência de Salles quer que em meados dos anos 90, ele já estivesse sintonizado com um tipo de documentário que chega ao cinema brasileiro no final da década, pelas mãos de Coutinho: o documentário que explora, por meio da posição de recuo do sujeito-da-câmera, o tipo/personagem, fazendo girar a corda da fala. Mas o diretor consegue lidar com sua demanda em *Santiago* e, apesar da falta de perspectiva histórica e de condescendência consigo recuperando o fio da meada, produz um belo documentário de dois fôlegos. No intervalo, entre o primeiro e o segundo *Santiago*, compõe o retrato do artista quando jovem, em busca de um estilo. No primeiro documentário que aparece em *Santiago*, encontramos uma imagem ainda em sintonia com a *encenação* clássica. São nítidas as tinturas pósmodernas, como as que vemos em *América*, documentário dirigido por Salles em 1989. Em um segundo momento, já convicto da ética do Cinema Direto, o diretor centra a voz na crítica da *encenação-construída* e clama emotivamente pela ausência da *encena-ção*. O clamor e a culpa nos dão a clara medida da forte interação existente entre valores éticos e modo de encenação.

Seu colega da produtora Videofilmes, Eduardo Coutinho, leva adiante os dilemas da *encenação* em *Jogo de cena* (2007). O filme evidencia a intensa presença do tema no documentário contemporâneo brasileiro. Coutinho sobrepõe à *encenação-construída* de atrizes a *encena-ção* da fala, que ganha corpo em depoimentos de vida. O deslize no modo de encenação se aproxima de um *fake documentary*, numa forma narrativa que fascina particularmente a sensibilidade contemporânea. Em *Jogo de Cena*, por exemplo, a atriz Fer-



nanda Torres tenta, sem sucesso, encenar uma personalidade no modo construído, na forma que, enquanto atriz, está habituada. No entanto, a gravidade documental do sujeito-câmera Eduardo Coutinho a desloca para o campo da *encenação* onde seu modo de encenar gira em falso, fazendo com que a atriz desabe. Marília Pera enfrenta o mesmo problema, ressentindo-se do campo reduzido que o modo da *encenação* documental apresenta para o exercício de seu talento de atriz. O campo do documental é tradicionalmente o campo da *encenação* do sujeito no mundo ou, ainda, o campo da *encenação-locação*, ou da *encenação-construída*, do sujeito que interpreta a cena na tomada (em *O homem de Aran*, por exemplo).

Podemos concluir que a construção da ação na cena documental envolve modos de presença em que atores profissionais (e particularmente “estrelas”, que possuem tipo de presença mais marcado) têm dificuldade para levantar voo e respirar, singularizando assim uma forma narrativa dentro do universo cinematográfico.





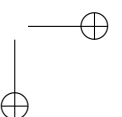
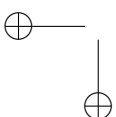
Uma hermenêutica humilde: algumas teses sobre o *making-of*

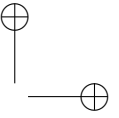
Luís Nogueira

SAbemos desde há muito que não existe uma chave ou um código hermenêutico definitivos para uma obra. O significado de um texto, qualquer que seja o seu tipo – oral, escrito, visual, musical –, permanece sempre em aberto. É certo que algumas interpretações, explicações ou descodificações assumem uma vigência e uma assertividade que as torna dominantes, aparentemente perenes, quase ortodoxas – mas mesmo essas arriscam-se à precariedade.

Cada leitura exige, inventa, impõe o seu ciclo, o seu percurso, a sua dinâmica: um ponto de partida, um itinerário, um ponto de chegada (ponto de partida de um novo ciclo, talvez). Em todo o caso, precisamos sempre de dados, de factos, de ideias, de conceitos, de teorias, de valores a partir dos quais lemos um texto. E essa leitura é também ela sempre parcial, polifónica, caleidoscópica, mosaico, puzzle, ensaio; é feita de múltiplas janelas, perspectivas, acessos, entradas e saídas. Algumas entradas são palacianas, cortesões, aristocráticas, engalanadas – intelectualmente debatidas, amadurecidas e certificadas (as garantias da academia e da cultura, da arte e da teoria). Outras são humildes, plebeias, pragmáticas, proletárias – a chamada *hands-on-approach*, o amor do labor, o amador, a obra vista por quem a produz, fabrica, cria.

O que propomos aqui é a hipótese da leitura a partir da humildade hermenêutica do *making-of*. Com algum optimismo, poderemos ver aqui um outro modo de levar a cabo o programa e o desafio deconstrutivista: se o significado do texto difere e diferencia para sempre, sem clausura ou êxtase, sem cristalização ou tautologia, então o *making-of* pode criar a sua própria dinâmica hermenêutica, tão legítima e íntegra como qualquer outra. A sua lógica simples, humilde, discreta, relegada, quase renegada pela *intelligentsia* teórica poderá constituir um trunfo de leitura: o *making-of* permitirá um olhar sem o filtro académico, mediático ou crítico. Assim, estaríamos perante premissas de descodificação que não se deveriam tanto ao cânone, à teoria, à erudição, à alta cultura, à legitimidade das artes, mas ao afecto, à proximidade, à cumplicidade, à cooperação, à comunidade de autores intervenientes.





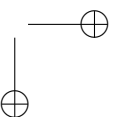
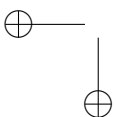
Tal não significa – apenas a ingenuidade epistemológica nos poderia levar a acreditar nisso – que esta seja uma hermenêutica pura, imaculada, ante-conceptual, porque seria feita sem a contaminação de dogmas, preconceitos e logomaquias, alheia a prodígios retóricos ou acrobacias intelectuais. Uma hermenêutica pura, essencial, quase sacra, é algo que não existe. Se na academia temos uma liturgia erudita do saber, no *making-of* encontramos uma partilha ritual, muitas vezes um discurso amoroso. Onde estará a pureza epistemológica?

1.

Não tomamos aqui o *making-of* – e a polifonia discursiva que usualmente o sustenta, ou os exemplos circunstanciados que o ilustram, ou as explicações periciais que os credibilizam – como um lugar privilegiado de onde se efectue qualquer visionamento ou leitura definitiva de um filme. É apenas um outro *ponto de vista* (lugar de onde se vê) e uma outra *perspectiva* (moldura através da qual se vê) sobre aquele.

A vulgarização e disseminação do *making-of* acaba então por propor uma nova relação do espectador (comum, profissional, crítico, teórico, jornalístico) quer com o cinema quer com os seus filmes. Não nos parece equivocado afirmar que, em certa medida, o que o *making-of* vem acrescentar aos filmes que descreve, comenta, explica ou demonstra é um conjunto de dados (e o *making-of* é sobretudo feito de *data*) e procedimentos que, de algum modo, poderão influenciar a maneira como analisamos, estudamos, interpretamos ou mesmo valorizamos os filmes. O que sucede, então, parece-nos, é que um conjunto de factos e valores informais (e, podemos dizê-lo, informes e informativos) se vêm juntar aos factos e valores formais (e, podemos dizê-lo, formalistas e formativos) que usualmente se configuram como primeira preocupação de qualquer análise teórica, crítica ou artística.

Queremos com isto dizer que há no *making-of* elementos que não devemos descurar se queremos saber o que é isso de fazer cinema e o que é isso do cinema. São dados que nos chegam muitas vezes através de fragmentos de discursos, de ilustrações apressadas, de ideias incompletas, de alusões breves, de exemplos avulsos – daí dizermos que são factos e valores informais, sem pretensões de unidade e totalidade (e por isso informes), meramente informativos (e também, por isso, humildes). Mas quando pretendemos analisar



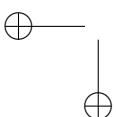


ou avaliar com solidez e com clareza uma obra (ou seja: criticar morfologicamente, discorrer pedagogicamente) não devemos ignorar esta outra perspectiva – de retaguarda, de bastidores, de operariado – que o *making-of* nos propõe. Não se trata aqui de *glamourizar* uma viagem aos bastidores, aos segredos por detrás das câmaras que os discursos mediáticos – da televisão como da imprensa – nos oferecem. Nem de exercitar a diletância intelectual ou a provocação teórica com o respectivo risco de inconsequência e esterilidade. Trata-se antes de ver no *making-of* uma espécie de viagem de estudo àquilo que uma obra tem de mais depreciado, opaco e intrínseco: o próprio processo criativo, da génese à estreia.

2.

Não só podemos tomar o *making-of* como um género (melhor será mesmo dizer: um subgénero da categoria mais abrangente do documentário) humilde, discreto, quase desapercibido em qualquer sistema de géneros, como a sua eclosão se deve a razões bem prosaicas: é com o surgimento do formato DVD que se dá a sua proliferação. A extraordinária, à época, capacidade de armazenamento de informação deste suporte acabaria por fazer com que não apenas o *making-of* (e os demais *extras* que acompanham o próprio filme) se tornasse possível, mas igualmente que quase se tornasse necessário – sobretudo por razões de *marketing*: as *special*, *ultimate*, *definitive*, *deluxe editions* tornaram-se um modo de capitalização comercial de uma obra. Mas esta cínica e dominante, mesmo se legítima, perspectiva sobre o *making-of* e os *extras* não nos deve impedir de notar o valor que é acrescentado ao objecto fílmico que estes complementam e à actividade cinematográfica de uma forma mais vasta.

Assim, se é certo que uma singela causa técnica parece estar na origem da disseminação deste subgénero documental, a verdade é que uma nova dimensão intelectual é introduzida na cinefilia por sua causa. Por um lado, é inegável que a quantidade de informação sobre uma obra aumentou de modo absolutamente espectacular: no *making-of*, os processos de concepção, criação, execução de uma obra são descritos com extremo pormenor, dessa maneira desvendando algo mais sobre um ofício tantas vezes visto como mágico e mesmo como ocultista. Por outro lado, e é por aqui que a consideração do *making-of* nos parece mais relevante, é inegável que um novo tipo de relação





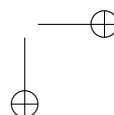
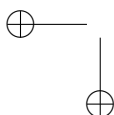
do espectador com a obra impõe igualmente uma modalidade de valorização distinta quer do autor quer do espectador: o *making-of* não é apenas uma descrição informativa, é também um local de análise e reflexão, eventualmente de avaliação e crítica, mas igualmente de problematização *poiética* sobre o cinema.

Nele cabem níveis múltiplos de abordagem de um filme e do cinema em geral. Poderíamos mesmo dizer que o objecto do discurso se estende da burocracia à epifania, do prosaico ao poético, do incipiente ao cataclísmico, do *ennui* à metáfora. Através dele percebemos muito claramente quer a complexidade do processo criativo cinematográfico (difícil, exigente, colectivo, frágil, caro, moroso) quer o fascínio do mesmo (daí a nostalgia, a ternura, o elogio, o entusiasmo, a ironia ou a paixão dos discursos). Os bastidores tornam-se lugar de afectiva auto-reflexividade.

3.

Numa arte ou actividade que, demasiadas vezes, não soube ou não conseguiu preservar as suas obras (e, muitas vezes, sequer as suas obras-primas), não nos deverá espantar que o *making-of* seja uma despreocupação generalizada. E que no que respeita aos filmes mais antigos a existência de documentação acessória seja uma realidade escassa e esparsa que, quando existe, causa o típico espanto da excepção. Uma ou outra vez lá aparece um fragmento de um ensaio, o registo de um momento, a parte de um teste, mas parece-nos inegável (e compreensível) que durante décadas uma percepção sustentada e sistemática de registo do processo criativo cinematográfico não tenha existido (em grande medida por factores financeiros). Sendo o cinema uma actividade onerosa, a história e a arqueologia do cinema não chegavam a ser hipóteses. Por isso, apenas *a posteriori* se fizeram *making-ofs* de muitos filmes, dando forma e sentido aos materiais heteróclitos recolhidos muitas vezes casualmente, aos quais se adicionam outros produzidos posterior e propositadamente (entrevistas, reconstituições, etc.).

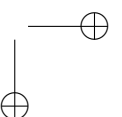
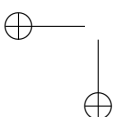
Hoje em dia, com a quantidade de informação guardada e organizada em bases de dados, arquivos, motores de busca e demais depósitos e browsers quase nos esquecemos que houve épocas em que a informação era um bem escasso. Por vezes, uma nostalgia quase atravessa a mente e o discurso daqueles que não entendem os actuais critérios de triagem entre o trivial e o fundamen-





tal ou, melhor, a sua inexistência. A certa altura também no cinema se percebeu que a escassez de informação começa sempre por ser uma lacuna: só o excedente tolera o desperdício. Daí que se tenha começado, a certo momento, a registar vorazmente todos os momentos, a guardar todas as memórias, a arquivar todas as ocorrências. Sabemos que esta tendência para a preservação, para a *memorabilia*, para o relicário, para a posteridade não é nova. Os retratos na pintura encontram aí a sua principal função. E a fotografia veio tornar exponencial este desejo de posteridade – e daí se compreenderá que, em épocas remotas, muita da memória circunstancial de um filme advenha de fotografias e não de filmagens; e é apenas quando as *handycam* e demais câmaras de vídeo e posteriormente digitais se disseminam que o *making-of* de um filme passa da imagem fotográfica para a imagem em movimento.

Ora, o desejo de posteridade é universal. Todos querem perpetuar a sua memória, a sua imagem, as suas façanhas para o futuro. E há igualmente, em sentido de algum modo complementar, uma pulsão ontológica e nostálgica que nos faz querer descobrir as origens de algo ou reviver certas situações. Seja para evocar, seja para compreender. Daí que valorizemos tanto os achados – precisamente por causa da escassez. Daí que compulsivamente registemos – daí o excesso. Como se houvesse momentos perdidos que precisam ser lamentados ou momentos preciosos que obrigam à comemoração. Tudo rastreamos e registamos para que nada de significativo se perca. Há uma busca imparável do simbólico que obriga a tudo perpetuar ou tudo restituir: um documento de época ou uma reconstituição infográfica, qualquer solução nos serve. Claro que há uma aura que se desvanece, claro que o *aqui e agora* são irrecuperáveis, claro que apenas podemos restituir impressões, tonalidades, lembranças. Claro que a vivência é o mais importante, o estar lá, o fazer. Mas não devemos desvalorizar completamente o indirecto e o diferido, o relatado e o murmurado. Em todos nós o *sépie* convida à reminiscência. Claro que o diferido possui algo de mortuário, de taxidérmico, de embalsamado: o tempo, as imagens, os corpos, mas, acima de tudo, as ideias e as emoções. O *making-of* é sempre diferido. Em sépie, grão ou pixel cabe a cada um traçar o seu itinerário.



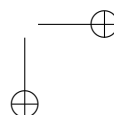
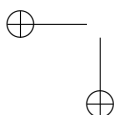


4.

Se o *making-of* é, no caso estrito do cinema, um género mais ou menos recente, a verdade é que os seus equivalentes noutras artes nos mostram, em larga medida e de forma manifesta ou subtil, toda uma tradição de doutrinas criativas que poderíamos resumir na ideia constantemente retomada ao longo da história de *artes poéticas*, ou seja, de manuais que, de algum modo, pretendiam determinar e prescrever as formas canónicas de cada género – seja na literatura, no teatro, na pintura, na escultura, na música. Ora, o que estas artes poéticas almejavam era sobretudo um destino, um propósito, uma teleologia para uma obra: aquilo que ela devia atingir, a forma que ela devia assumir, os princípios a que devia obedecer. Ou seja: a prenúnciação (prescrição e enunciação) da Ideia, na sua forma transcendente, sublimada. Este é o nível idealista da arte. O que ficava de fora eram as matérias e as aporias que colocam: os falhanços e os progressos, os abandonos e os triunfos, a impotência e a superação. O fazer artístico comporta dinâmica e polémica, movimento e luta, do fracasso à epifania.

Temos assim que quando nos confrontamos com um esboço de um pintor renascentista, com uma folha rasurada e riscada de um manuscrito, com um bloco de rocha parcialmente esculpido, com um palimpsesto indiscreto, estamos em territórios similares ao *making-of* cinematográfico. Deste modo, se sairmos do cinema para as demais artes que o precederam, podemos verificar que o *making-of* é, na realidade, um género antigo. Ou, pelo menos, tão antigo quanto a própria arte e, se quisermos ser ousados filosoficamente, quanto as tecnologias (incluindo a linguagem humana).

Se o *making-of* ganha especial relevo no cinema (e a este privilégio voltaremos adiante), a verdade é que toda a actividade criativa ou produtiva exige uma preparação prévia, comporta um processo de concretização e propicia um trabalho de apreciação. A cada passo encontramos elementos deste ciclo: as plantas na arquitectura, as provas de contacto na fotografia, os rascunhos na poesia, os esboços na pintura. Para aqueles que queiram encetar uma arqueologia ou genealogia de uma obra ou de uma ideia, quase se impõe uma teoria ou pelo menos um elogio do esboço. Quando nos confrontamos com a dicotomia inspiração/transpiração, é por aí – pelo esboço apressado, pelo estudo abandonado, pelo teste fracassado, pelo ensaio interrompido, pela tentativa falhada, e pelo erro intelectual ou colapso emocional que estes denunciam –



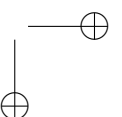
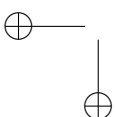


que percebemos o esforço dialéctico e a fragilidade dinâmica de todo o processo criativo. A inspiração (a acontecer) é um momento último, culminante e fugaz, de um trajecto de aporias, entraves, obstáculos, hesitações, desvios, que nos casos mais românticos podem ser fatais porque suicidários.

5.

Ao longo da história, o que andámos a ver antes ou ao lado de cada obra, em cada estudo ou esboço? Não apenas um estádio preparatório de uma peça, mas eventualmente o esquecimento de uma ideia. Porque, em potência, em cada ideia abandonada poderá estar uma obra original. O potencial de uma ideia pode revelar-se ou ficar para sempre aprisionado no abandono. O que os esboços e estudos nos permitem ver é, então, o *work-in-progress* que toda a obra exige, cujos sinais transporta (marcas do sucesso e do insucesso) e cujas escolhas indicia. Compreender uma obra deverá passar, também, pelo reconhecimento dos fracassos que a precederam. Porque a cada fracasso há-de corresponder – por mais ténue ou inconsciente que seja – uma epifania. De algum modo, em cada esboço como em cada *making-of* o que nos é dado a ver é a imanência, o calvário ou a urgência das ideias; bem como a sua posterior experimentação e depuração; e a sua concretização na transcendência material (paradoxo apenas aparente) de uma forma final que espelha – de forma imperfeita, sempre? – a forma originária, primeva.

Voltemos ao cinema. Arte técnica, actividade profundamente marcada pela tecnologia que não se cansa de exhibir e celebrar os seus avanços: nas câmaras, nos microfones, nos computadores. Arte, igualmente, de grande propensão artesanal, como veremos depois. Para já, fiquemos com uma ideia: há algo de profundamente humano, quase arcaico, porque manufacturado, no cinema, mesmo quando é de CGI que falamos (toda a tecnologia começou na mão mais desajeitada e humilde, convém não esquecer, numa mão que parece rimar com as modelagens de robots e monstros que vemos em tantos *making-ofs*). Como na agricultura, como na construção civil, como no artesanato, como em tudo, inescapavelmente, temos várias fases, diversas progressões de nível, que vão do tosco ao acabamento. Daí que afirmemos que (quase um paradoxo em aparência) mesmo onde a tecnologia é extremamente avançada, como no CGI, a lógica artesanal é indelével. Uma personagem finalizada, feita em CGI, começou algures num esboço: antes de tudo, se calhar, mental,





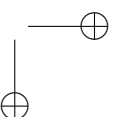
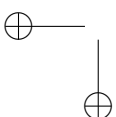
uma ideia na mente do autor (argumentista ou realizador, não interessa); depois uma descrição num guião; uma *ekphrasis* transporta a ideia das palavras para o *storyboard*; a seguir alguém modela a personagem, surge um molde; depois o *scan*, e o *rigg*; por fim, as texturas, e outra camada, e outra, e outra. Diversas fases, múltiplos acrescentos: do *template* ou da *demo* à entidade e depois à identidade, à personalidade e à personagem. E no fim, o que se pretende? Criar e transportar emoções e ideias da mente do autor para a mente do espectador. Um processo moroso, complexo e sempre em perigo.

6.

As ideias fazem uma viagem. Têm uma vida. Se quisermos ser cinematograficamente convencionais diremos que têm uma história. Se quisermos ser mais analíticos dizemos que têm uma anatomia. Não são fáceis de explicar ou descrever ou definir. Sejam elas visuais, verbais, sonoras. Elas nascem. Replicam-se, digladiam-se, transformam-se, misturam-se. Inebriam-se ou agonizam. Morrem, eventualmente.

Se nos ativermos ao nosso objecto de reflexão, o *making-of* cinematográfico, haveremos de perceber que este nos permite estar tão perto quanto possível da vida mental, isto é, dos meandros criativos do autor ou autores. Em poucos outros momentos nos podemos aproximar tanto da génese de uma ideia. Contactamos com a matriz de uma ideia, em discurso directo, em entrevistas. Observamos os esboços e as experiências levadas a cabo, os atrasos e os avanços. Se juntarmos todos os dados que nos são fornecidos, poderemos eventualmente conhecer melhor o ponto de partida, quem sabe tornar a ideia inicial tangível na sua pureza, ainda que, como todos sabemos, não existam ideias puras, originárias, virgens. Uma ideia é já uma descendente, uma derivação, uma cristalização, um desvio, uma súmula. Algo a precede, sempre. Mas podemos aproximar-nos da origem, dos seus princípios, da sua teleologia. Mesmo que ela, quando se materializa numa obra, desvaneça na sua evidência, depaupere na sua riqueza. Nenhuma ideia sobrevive intacta. Nada é perfeito. Quando muito, podemos fazer a arqueologia das ideias (ou seja, operar ideologicamente, no sentido pleno desta expressão). E nisso o *making-of* é um instrumento fundamental.

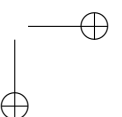
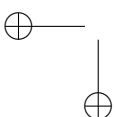
Temos então que uma ideia evolve no tempo e se organiza no espaço. Propomos aqui, a partir do *making-of*, duas teorias mínimas da compreen-





são de uma ideia: uma teoria dos tipos e uma teoria dos módulos. Com a primeira pretendemos traçar uma espécie de biografia de uma ideia. Com a segunda, pretendemos efectuar uma espécie de anatomia. A teoria dos tipos pode ser compreendida recorrendo a expressões utilizadas quotidianamente: o arquétipo, o protótipo, o tipo, o estereótipo, o atípico. Esta família de palavras deixa desde logo entender que algo as aproxima e as diferencia. Encontrar um arquétipo significaria então aproximarmo-nos tanto quanto possível da ideia na sua forma original, ainda mental, ainda antes da, ou quando muito na, sua primeira expressão. Só acedemos a essa ideia original através da descrição que é feita da mesma. Estaríamos no âmbito do puro e transcendental idealismo. Quando ouvimos um autor a falar de como surgiu a ideia, o *making-of* está-nos a levar a uma instância inaugural: o arquétipo, o princípio, o modelo primeiro. Quanto ao protótipo, ele corresponde a uma materialização deliberada de uma ideia. Aqui, a ideia já não existe apenas como uma forma hipotética, mas concretiza-se de algum modo: no caso do cinema, em maquetas, esboços, sinopses. É a partir daí que toda a equipa trabalhará. Este será o ponto de partida, o ponto de encontro e o ponto de regresso do processo criativo. Depois, quando a ideia ganha a sua forma final, a partir dos diversos contributos, ela transforma-se no tipo, ou seja, no estágio último do protótipo, a partir do qual serão criadas as versões ou derivações (*reboot* ou *remake*) ou produzidas as réplicas e cópias – e essas cópias serão os estereótipos, já que nada mudam, apenas reproduzem e perpetuam um modelo existente. Este estereótipo gasta-se e torna-se estéril. A necessidade de novidade irrompe. É então que o estereótipo caduca e irrompe o atípico, algo que será sempre uma ruptura e não uma derivação. O atípico é o novo – e o novo origina um ciclo diferente.

A teoria do módulo propõe uma visão que parece aproximar-nos da ideia de criação a partir do nada. Este tipo de criação é dominante nas tecnologias digitais. Ele permite a manipulação dos mais diversos elementos, individual ou conjuntamente, fazendo-os e refazendo-os na sua autonomia ou na sua combinatória. No cinema e na fotografia analógica, partimos da representação do mundo para nele incluir (encenar ou registar) pessoas ou fantasias. No CGI, partimos de fantasias para lhes proporcionarmos mundos e personagens. Em certa medida, parecemos criar a partir do nada na medida em não existe um referente real reconhecível. Portanto, perdemos a ligação da fotografia à realidade e estamos numa plena tábua rasa, num vazio ao qual

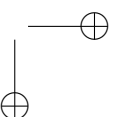
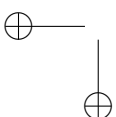




vamos acrescentando coisas, entidades, fragmentos, pedaços. Podemos introduzir ou subtrair, adicionar ou multiplicar, replicar ou combinar elementos. Dispositivos fundamentais desta nova realidade *poiética* são o *greenscreen*, a *motion capture* ou a *performance capture*. Através delas temos elementos modulares e abstractos: a mais simples estrutura de uma personagem, de um objecto, de um mundo, isto é, algo que pode ser feito e refeito, manipulado e recriado, apagado ou ampliado. Podemos assumir que as imagens analógicas permitiam operações semelhantes; mas com uma diferença: uma imagem manipulada (combinada ou rasurada) não era reversível. A imagem possuía ainda uma verdade material, uma quase sacralidade ontológica. A imagem era tendencialmente fechada na sua verdade, perene no seu significado, vulnerável na sua materialidade. Há, portanto, com o CGI, uma nova relação filosófica com as imagens e destas com a realidade. Parece-nos precisar de uma nova teoria para estas novas imagens: não apenas da sua biografia, mas também da sua anatomia.

7.

Com o advento do CGI instaura-se uma espécie de fronteira metodológica no que respeita à produção cinematográfica. Antes do CGI, o que se procurava era assegurar que a fase de pré-produção era tão completa quanto possível, de modo que no momento da rodagem toda a informação estivesse disponível para a câmara captar – segundo os termos da filmologia, pretender-se-ia que o pró-fílmico fosse denso, completo, eventualmente perfeito na sua restituição de um mundo passado, na sua invenção de um mundo futuro, na sua ilusão de um mundo imaginado. Depois, com os progressos do CGI, inverte-se a premissa de uma forma profundamente assimétrica: o que a câmara capta é um mínimo de informação (meras abstracções: pontos na *motion* e na *performance capture* e um ecrã verde). Apenas um fundo sem relevo, sem objectos, e um conjunto de pontos-referência que estruturam uma personagem ou um objecto a modelar. A assimetria desenha-se então de um modo particularmente evidente: se antes existia um primado básico da pré-produção e a pós-produção surgia como fase de acabamento, passamos a ter as fases da pós-produção, e em especial dos efeitos especiais, como momentos decisivos em que a criação vai ganhando espessura.

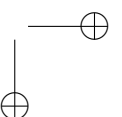
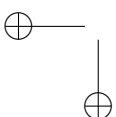




Se quisermos olhar esta nova realidade em termos de predomínio de géneros, poderíamos constatar que onde o documentário tende a ser indicial e referencial, a animação (e aqui incluímos quer a animação tradicional quer o CGI) tende a ser efabulatória e virtual. Onde o documentário tende a preservar a fidelidade como princípio epistemológico, a animação tende a valorizar e a libertar a imaginação como procedimento poiético. Nessa medida, e pelo modo como expõe estas alterações na produção e na criação cinematográficas, o *making-of* quase poderia ser uma espécie de ferramenta e impulso de uma re-ontologia do cinema. O CGI surgiria assim como uma espécie de novo nível de sofisticação dessa propensão para a ficção total que existia já na animação tradicional. Seria um novo passo num percurso pontuado por princípios muito evidentes: a sinestesia crescente do cinema, mesmo quando proporcionada por inovações discretas, pois ela permite que aquilo que antes apenas existia na mente do autor, ou em palavras escritas, ou em desenhos e pinturas, possa agora ser transformado em imagens em movimento e sons. Há, portanto, dois princípios aqui em acção. O primeiro: uma obra procura actualizar-se de um modo cada vez mais sinestésico. Segundo: quanto mais sinestésica na sua materialidade, mais próxima estará da imaterialidade com que existe previamente na mente do autor. Paradoxais em aparência apenas.

O 3D e os videojogos são duas modalidades que haverão de, com os seus sucessos e fracassos, demonstrar isto mesmo. O 3D apenas vingará se reinventar as formas cinematográficas: eventualmente substituindo a horizontalidade do cinema, típica quer do plano-sequência quer da montagem, por uma lógica de imersão e exploração em profundidade (como se a profundidade de campo ganhasse uma nova expansão, fosse um convite à penetração dos espaços). Os videojogos, porque permitem a quinética corporal e porque oferecem o espaço virtual como mundo para exploração, tenderão a assumir-se (eventualmente em conjugação com o 3D) como o mais sofisticado e completo média sinestésico disponível.

Com isto não queremos dizer que a re-ontologia do cinema exclua a condição fotográfica referida por Bazin. O digital, com a proliferação de câmaras em telemóveis e demais suportes, tem-se oferecido cada vez mais, em tempos recentes, como uma forma de contacto constante entre o cidadão e o mundo, entre o espectador e a realidade: cada um vive a realidade com a urgência do realizador, do operador de câmara, do repórter. Eis a doutrina dominante resumida: tudo acontece na sua imediaticidade; todo o instante pode ser de-



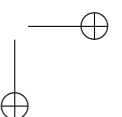
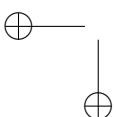


cisivo; em qualquer lugar podemos entrever uma epifania; qualquer incidente desapercibido pode ser uma perda irreversível. Todos somos Vertov, todos somos cine(?)-olho. Registrar, guardar, perpetuar, embalsamar: o digital transformou o mundo num ecrã onde cada um contribui de forma amadora (apaixonada, imperfeita) para uma espécie de omnividência partilhada. Não temos os deuses a observar-nos, mas uma espécie de *voyeurismo* devoto e panteísta que quer guardar do mundo todas as pequenas revelações que ajudem a contar a história universal ou a construir a subjectividade individual. O *making-of* não é mais do que uma variante (humilde, culturalmente quase irrelevante) desta escopofilia compulsiva. E é dessa compulsão que advém o material que permite, estamos em crer, duas novidades na nossa relação com o cinema: uma nova pedagogia e uma nova cinefilia.

8.

Qualquer obra possui um contra-campo: o que vemos, ouvimos, lemos ou tocamos é apenas o culminar, o monumento visível de um longo processo, feito de excrescências, de abandonos, de ensaios, de testes. Tudo isso deverá, por princípio, permanecer oculto, dissimulado por detrás da obra. Ainda que uma obra acabada seja o resultado de um entalhe, de uma depuração, de uma selecção, de um aperfeiçoamento, todas essas operações não devem deixar marca: por princípio, a auto-reflexividade e a auto-consciência estão ausentes da *poiética* clássica. Assim, entre a obra de arte e o mundo não há permeabilidade, entre o prosaico e o poético não há enlace. Percebemos a inspiração, descartamos a transpiração, interessa-nos o talento muito mais do que a perseverança, não queremos lembrar que toda a genialidade se faz de prantos.

No cinema, antes da proliferação do *making-of*, era como se as imagens, as histórias, os sons surgissem num passe de mágica, como um pequeno milagre que se oferece ao olhar ou ao ouvido do espectador em geração espontânea. Ora, o que o *making-of* nos vem dizer é que toda a obra é um fazer. E isso, de um ponto de vista académico e científico, quase nos convida a reelaborarmos a filosofia das imagens, dos sons e, no que nos importa como pano de fundo, do cinema. O *making-of* leva-nos para os bastidores, directamente. Os bastidores são expostos no seu prosaísmo e não, como sucede em muito cinema auto-reflexivo de ficção, como uma apropriação poética. O *making-of* é um documento apenas e, de algum modo, constituiria o *grau-zero*

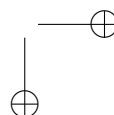
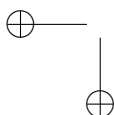


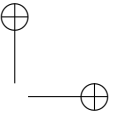


da auto-reflexividade cinematográfica: um meio de descrição, de informação, eventualmente de reflexão, dificilmente de efabulação.

Estaremos então perante uma nova pedagogia. Os últimos anos (mas poderíamos fazer recuar esta tendência a outros marcos tecnológicos como as películas de 8 e 16 mm ou o advento do vídeo e das imagens electrónicas) parecem querer dar-nos conta de uma tendência para o *do-it-yourself* globalizado. O *making-of* poderá então alinhar-se nessa tendência aparente de favorecimento do auto-didactismo. Poderíamos de algum modo falar de uma escola de cinema dispersa ou, pelo menos, de um manancial de informação que a muitos aproveitaria. Sintomático desta flexibilização das condições de produção são peças como a *Escola de Cinema em 15 Minutos* que acompanha a adaptação cinematográfica da banda desenhada *Sin City* levada a cabo por Robert Rodriguez. O que se pretende fazer crer em jeito de dócil ideologia é que tudo é possível ser feito com relativa facilidade e poucos meios, através de um saber prático feito de partilha dos princípios mais elementares e da crença nas virtudes democráticas das tecnologias digitais.

Ideologia de grande risco, pois criadora de ilusões. Por isso, essa ideologia não vem sem o seu reverso potencial: esta nova literacia contém seguramente promessas que não se podem descurar ou ignorar, mas o risco de superficialidade não pode ser menosprezado. Porque uma coisa é aprender as premissas mais imediatas, outra é construir um perfil criativo sustentado na profundidade do conhecimento, no domínio não apenas das técnicas e no reconhecimento das tendências dominantes, mas igualmente na percepção e assimilação das lições da história, da estética, da teoria ou da análise cinematográficas. O saber de superfície é apenas uma aparência de saber. Não prepara ninguém para um labor auto-consciente. Este só pode advir da persistência num trabalho muitas vezes árduo de investigação e reflexão. E, contudo, seria erro crasso não assumir que o acesso que o *making-of* permite ao pensamento dos mestres e o seu sequente estudo podem ser ferramentas de trabalho preciosas. Porque ao ser dada voz aos participantes na produção e na criação cinematográficas, num espectro tão vasto de actividades e aspectos, são contributos para a teoria ou para a história do cinema que se estão a fornecer. Assim, o *making-of* pode e deve ser visto não apenas como um acrescento ditado pelo marketing ou pela promoção de uma obra, mas mesmo como uma possibilidade de maior abrangência epistemológica na compreensão do cinema.

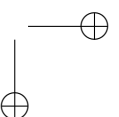


**9.**

Paralela e até convergente com esta nova pedagogia e esta nova literacia surge então a hipótese de uma nova cinefilia. Uma modalidade da paixão pelo cinema que se assume com uma dupla face, uma em negativo e outra em positivo. Em negativo: a nova relação com o cinema que o *making-of* e peças afins permitem deixa a suspeita de confirmação daquilo que parece ser um lamento devido ao ar dos tempos: a substituição aparentemente irreversível dos hábitos de leitura e de escrita pelo predomínio evidente da imagem e da ilustração, como se escasseasse o tempo e a disposição para a profundidade morosa do estudo literato. A cinefilia seria e sofreria então de défice de erudição. Mas poderíamos replicar: não é a cinefilia uma mera questão de amor, e nessa medida não estaremos todos habilitados a partilhá-la? Em positivo: cada espectador pode descobrir dimensões do labor cinematográfico que lhe estariam vedadas: pode conhecer procedimentos, exigências, obstáculos, perspectivas, preferências, métodos que são adoptados por quem faz cinema. Desse modo, há uma noção mais exacta do *modus operandi* da produção cinematográfica, tanto da mais recente como da mais remota (nos casos em que, em esforço retrospectivo, se procura refazer o processo que conduziu a uma determinada obra, em jeito de revisitações, de tributos, de homenagens). Teríamos então que aquilo que se assume como uma oportunidade segundo um determinado ponto de vista pode ser tomado como uma dificuldade segundo outro: a demonstração, a ilustração, a lógica do manual de instruções parece em certa medida apagar a tradição de reflexão e problematização que insistentemente é reivindicada para o discurso sobre qualquer arte ou actividade; e ainda assim, o amador de cinema terá sempre, se assim o desejar, no *making-of* uma esboço de guia de leitura e compreensão de um filme.

10.

Entre outras virtudes, o *making-of* poderá ajudar-nos a compreender, sem se pretender ou desejar ser extremista na dicotomia, as diferenças indeléveis entre as tradições cinematográficas americana e europeia. Tal facto pode ser constatado com clara evidência ao observarmos que os filmes da indústria americana são na sua esmagadora maioria acompanhados pelo *making-of*, ao passo que as produções europeias apenas de forma muitíssimo escassa



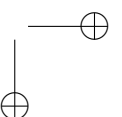
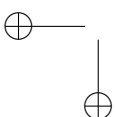


incluem esta peça nas suas edições. Verifica-se então que a relevância do *making-of* é assimétrica se contrapusermos estes dois sistemas de produção. De algum modo, quase poderíamos dizer que se a indústria americana valoriza, perante o espectador, o processo de produção desde a sua génese até ao momento de fruição, o espectador, a tradição cinematográfica europeia oferece uma maior liberdade ao espectador no contexto da recepção, solicitando-lhe ou exigindo-lhe o labor do exegeta em busca das chaves e dos códigos (bibliográficos sobretudo) de acesso à obra.

Além disso, através de *making-of*, podemos compreender também de modo mais claro as tipologias destes dois sistemas de produção. Na indústria americana encontramos uma lógica de produção coral, em que os contributos são múltiplos, em que prevalece a cooperação (mesmo se assente numa lógica de competição por vezes feroz e agonística, até dentro de uma mesma produção). Na Europa, por seu lado (mas o mesmo poderíamos dizer para o cinema independente americano ou *underground* americano, de produção mais humilde e artística), é em torno da figura do realizador que praticamente tudo se joga; daí que encontremos com grande frequência entrevistas ao realizador ou documentários sobre o mesmo na edição em DVD do filme, em vez do *making-of* típico.

Assim, há duas tradições que se contrastam. E se a valorização do saber dos mestres pode ser encontrada em ambos os contextos, ela não é coincidente: se na Europa se trata de um saber feito de erudição, de reflexão, de uma performance suportada numa solidez intelectual inexpugnável e venerada, em que a reflexão e a teorização são privilegiadas (e daí as análises, as entrevistas, os artigos ou os manifestos publicados, para não falar nos livros escritos pelos próprios realizadores), nos EUA, o saber dos mestres tem sobretudo a ver com um domínio de técnicas e convenções, com um *mastering* quase oficial, com uma lógica de grémio mais do que académica (mesmo se os Oscars são atribuídos pela denominada academia), de artesanato mais do que de elaboração. Onde na tradição americana se privilegiam os materiais e o seu domínio, na Europa parece-nos que prevalece a atenção às matérias e à sua exegese; ali é decisivo o laboratório, aqui a dialéctica, lá a manufactura, cá a erudição, lá o manual, cá o cerebral.

Quiséssemos resumir esta dicotomia e poderíamos dizer que encontramos frente a frente a prática e a teoria, o fazer e o pensar. De um lado os muitos técnicos e artesãos, do outro muitas ideias em liberdade. De um lado o fordismo

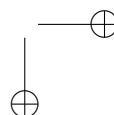
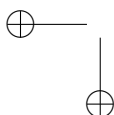




e a organização deliberada e teleológica, do outro a arte pela arte. De um lado a reflexão, do outro a execução. A esta dicotomia corresponde uma espécie de contraste doutrinal (mesmo que informal) de fundo que não deixa de possuir consequências: o claro predomínio (sob a forma de ortodoxia, quase de dogmatismo) da narrativa e do *storytelling* na indústria americana deixa muitas vezes de lado possibilidades e alteridades que mesmo se identificadas não chegam a ser experimentadas, dado o risco de fracasso económico e financeiro que acarretam. Veja-se o caso da última fé tecnológica do cinema americano, o 3D, cujas propostas nada mais fazem do que perpetuar convenções e tradições estéticas e formais. Em reverso, o constante atraso tecnológico em que a cinematografia europeia se tem encontrado, deriva precisamente da recusa de uma dimensão popular, comercial e de entretenimento que inviabiliza necessariamente a criação de obras capazes de conciliar a vanguarda e a ousadia estética com a tecnológica. Caso paradigmático: passará pela cabeça de alguém a hipótese sequer de um filme de autor sustentado tecnicamente pela estereoscopia ou pela *performance capture*? A mera hipótese soa descabida, para não dizer herética, aos ouvidos mais sensíveis. E no entanto, algo que o *making-of* nos tem demonstrado é que mesmo num contexto em que o cinema mais se assume como arte técnica, em que a tecnologia é assumida como condição fundamental de vigor criativo, há todo um vasto leque de contributos que advêm precisamente de uma espécie de artesanato; como se a ideia de que o cinema é uma tecnologia antes de tudo o mais pudesse ser rebatida pelos contributos dos mais diversos artífices, através da manufactura de artesão. O homem e a máquina imbricam-se, não se opõem.

11.

Perceber o cinema como *high* ou como *pop culture* parece-nos uma inevitabilidade quando pomos lado a lado a cinematografia europeia e a americana. Não há aqui qualquer maniqueísmo e existe em nós a consciência de que o binarismo tende sempre a empobrecer o raciocínio (mas, igualmente, a estruturá-lo...). Os indícios espalhados nas duas tradições quase nos levam à verosimilhança do padrão e este quase nos convida à sentença: onde uma busca a legitimação crítica e artística, a outra procura a celebração mediática e popular.



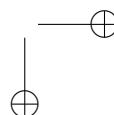
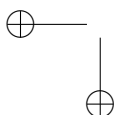


O *making-of* pode ajudar-nos a compreender esta polaridade estratégica (comunicacional, económica, artística, social, cultural, política, qual é a sua natureza?) que orienta cada caso. Encontramos então, o que não deixa de possuir reverberações filosóficas e poéticas, o cinema entre o erudito e o artífice. De um lado, o conhecimento da tradição, a sofisticação do juízo estético, a consagração académica e canónica. Do outro, a adequação aos esquemas de género, o pragmatismo do mercado, o entretenimento massivo e o escapismo. Teríamos então algo como uma aristocracia do cinema, em que os valores de uma obra se jogam aquém ou acima de qualquer ideia de mercado, em contraste com um cinema plebeu feito de uma adesão massiva e de um ritual comunitário.

Sabemos que poderá ser equívoco e mesmo abusivo querer ver no simples *making-of* (ou na sua sintomática ausência) os sinais de uma luta de classes, numa altura em que já é difícil recordar o significado desta expressão. E, no entanto, longe de qualquer demagogia ou dualismo primário, podemos constatar que a assumpção do cinema na sua dupla possibilidade (uma feita de histórias e personagens, de *pathos* e pragmática; a outra feita de *ethos* e valores, de imbricação da ética na estética) é quase indesmentível e por mais que uma vez tomada como pretexto de polémica entre as duas tradições enunciadas. Não se tratará de uma luta de classes vincadamente ideológica ou política; trata-se sim de uma concepção estética e formal mais ou menos inconciliável (e, podemos inquirir, porque haveria de o ser?).

12.

Não houvesse outras virtudes no *making-of* e o simples facto de através dele podermos assistir a uma espécie de dialéctica da revelação seria já motivo suficiente para a sua existência. Por dialéctica da revelação entendemos aqui o processo que conduz da prática à teoria e desta de novo à prática e desta de novo à teoria. Claro que se trata de um ciclo, sem um ponto de partida e de chegada definidos. É um ciclo que nos permite, a partir da lógica simultaneamente laboriosa e técnica, artesanal e fabril do cinema, colocar e demonstrar a hipótese de uma espécie de teorização do prosaico – como se valesse a pena ponderar uma espécie de teoria dos bastidores, ver a *poiesis* em acto e em acção.

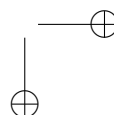
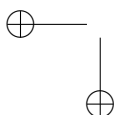




Tratar-se-á, portanto, de ver como toda a acção poiética, e o seu resultado, requer uma acção prosaica, isto é, como o sublime passa pelo braçal, quem sabe pelo fracasso. Por isso, quase poderíamos dizer que o relato da *poiesis* em acto e, conseqüentemente, o retrato do artista, é também, e sobretudo, uma história de falhas, de erros, de excedentes, de experiências, de estudos, de aproximações. É por isso que o falhanço, o fracasso e o esforço são tão propícios à auto-reflexividade – como se a falibilidade, a intermitência e a deriva contivessem em si já uma promessa dramática.

No caso do cinema, esta promessa dramática advém, como nos demonstra o *making-of*, antes de mais, de uma confluência vasta de saberes e competências. De um trabalho de equipa. Não de um labor específico, estrito e monádico, mas de uma rede de colaborações e participações. Será correcto, então, tomar o cinema como a mais complexa das artes porque a mais colectiva e plural no seu processo criativo? A ser assim, ou por causa disso, melhor se compreende a indiferenciação com que descrevemos o labor cinematográfico e a forma como o termo labor ganha aqui um sentido mais literal do que metafórico (mais do que em qualquer outra arte), em que o prosaico e o poético se imbricam: dizemos *fazer* (*making*, portanto) um filme, ao contrário do que dizemos de outras artes como a pintura (onde se *pinta*), da música (onde se *compõe*) ou da literatura (onde se *escreve*). E fazemos um filme a partir de contributos vincados ou humildes das mais diversas artes.

O cinema seria então não apenas uma arte de síntese no sentido mais sofisticado, isto é, de superação mais do que de fusão das demais artes, característica que de Canudo a Eisenstein constantemente lhe foi reivindicado, mas também uma arte de convergência das demais artes. Nele encontraríamos toda uma tradição de colaboração com os demais ofícios e artes e apropriação dos seus saberes: das artes nobres como a escultura, a literatura, a pintura, o desenho, a música ou o teatro, mas também das artes, técnicas e ofícios como a maquilhagem, a costura, a coreografia, a mecânica, a electrónica ou a robótica, inatacáveis na sua humildade. Parece-nos que isto se torna incontestável nos géneros onde o *making-of* se demonstra mais pertinente, como a animação, a ficção científica e o fantástico, onde emana muito claramente esta confluência abrangente de modalidades expressivas.



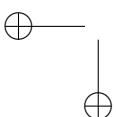


13.

Curioso será também que numa actividade tantas vezes artesanal como a animação (que poderíamos entender como uma espécie de efeito especial primevo, acepção bem ilustrada nos brinquedos ópticos que a precederam e ao cinematógrafo) surja uma dimensão de minucioso bricolage, e que nos géneros que mais recorrem aos espectaculares efeitos especiais e visuais surja uma dimensão tão manufacturada. Pensamos no fantástico e na ficção científica antes de mais, mas também nos filmes de época, de terror ou de acção. Quer isto dizer que nas quase domésticas produções de animação, como nas extravagantes superproduções, a dimensão manual está igualmente presente, em parceria com as mais requintadas tecnologias digitais. Teremos então que para aqueles que se deixam fascinar pelos processos técnicos, o *making-of* se constitui como uma espécie de ilustração notável; e daí que mesmo curtas-metragens de animação sejam muitas vezes acompanhadas de *making-ofs* que ilustram a singularidade da sua (manu)factura.

Em larga medida, olhando o *making-of* com atenção, aquilo que ele nos parece dizer é que nada é o que parece. É como se o cinema fosse uma espécie de compêndio de magias e truques que levam de uma ideia inicial do autor eventualmente (ou melhor, aparentemente) inexequível a um resultado final capaz de provocar elevado espanto. É também isso que podemos constatar numa das soluções mais comuns utilizadas no *making-of*: o *split-screen* mostra-nos paralelamente a captura de imagens e as imagens finais, como se dissesse: estão a ver a magia, estão boquiabertos? O que vemos então aí? A narrativa de uma espécie de milagre de alquimia ou de animismo, de ilusionismo ou de iluminismo, de vida a surgir a partir da arte e de arte a surgir a partir da técnica. O que vemos mais? Os truques, os segredos, quem sabe as mentiras, *frame a frame*, traço a traço, camada a camada, textura a textura: vemos a ínfima paciência da animação, a ourivesaria e a filigrana do CGI. Vemos anos de produção: preparação, execução, aperfeiçoamento. Os truques de magia que o cinema desde os primeiros anos assumiu como referência são aqui renovados.

Esta complexidade de produção que encontramos na animação ou no CGI quase nos obceca com a possibilidade de uma nova, ou de uma outra, ontologia do cinema. Podemos sempre defender que nada aqui existe de novo. Que a animação e os efeitos especiais e visuais desde sempre existem no ci-





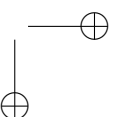
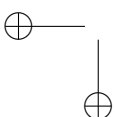
nema. Verdade. E porém, é o *making-of* que torna essas formas de cinema manifestas no seu labor, que expõe à vista de todos a perícia exigida, a competência invejável. Seria uma ontologia de novas imagens, agora para lá ou depois das imagens fotográficas, químicas, analógicas. Onde o valor fundamental da imagem fotográfica é o verídico, o valor fundamental da imagem digital é o verosímil. Esta nova ontologia mostra-nos com clareza um arco extraordinário: dos pontos-abstracção da *motion* e da *performance-capture* à expressividade das personagens. São personagens e mundos criados em minúcia, em detalhe mínimo, em microscopia. Os mundos e as personagens surgem lentamente, laboriosamente, pacientemente, com precisão de relojoaria, numa batalha extraordinária pela verosimilhança: da abstracção esquemática para a densidade do detalhe.

14.

Porque são, classicamente, um lugar vedado ao espectador, os bastidores são um objecto de fascínio, um espaço velado que convida à exploração, que se dirige à curiosidade. Mas poderão ser também o fim de uma dimensão mística do cinema quando a criação expõe o seu contra-campo, como se uma visão em *zoom* ou *raio x* tornasse translúcidos os seus procedimentos e desvendasse os seus segredos. Ou seja, como se nos desiludisse, nos tirasse do jogo. Porque nos podemos perguntar se ao penetrarmos esse mundo interdito não se tratará de um momento de perturbação irrecuperável: será que queremos ver o labor árduo, os falhanços e as imperfeições de uma ideia que se apresentou completa, perfeita, acabada, fechada? Queremos conhecer os segredos do ofício? Poderão os bastidores acrescentar algo à hermenêutica do filme? Ou inibem e empalidecem o deslumbramento? Queremos conhecer os conflitos e os ritos, os vícios e as virtudes? O bloqueio e os obstáculos criativos, as fragilidades e as dissensões? Há uma espécie de limiar para além do qual a ligação da arte à magia corre o perigo de ser quebrada. Os truques não se revelam.

15.

Será que queremos perceber que o cinema é uma actividade sempre em risco, em vias de fracassar? Talvez não. E, no entanto, há no cinema riscos de diversos tipos. Fazer um filme é expor-se ao falhanço potencial. O *making-*

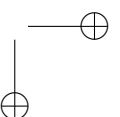
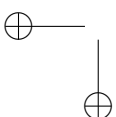




of faz-nos muito frequentemente um inventário desses riscos. Desde logo, a produção de um filme é demorada, passando por várias fases. Em cada uma destas fases, pode ocorrer o erro: na fase do guião, zona de risco máximo, porque a base de todo o processo; ou, se for um documentário, na fase de pesquisa do tema e de preparação do trabalho. Na fase da produção, porque o cinema é uma arte cara; os valores em jogo são muitas vezes da ordem do incomensurável e nenhuma integridade artística se aguenta perante a razão dos números. Na fase da rodagem, porque as equipas são, tendencialmente, vastas, cheias de frémido e fricção. Na fase da pós-produção, quando nem grandes milagres podem esconder pequenos erros ou quando falha da vida de um mundo que nasce sobre um fundo verde infinito.

O cinema é também um lugar de riscos humanos. De riscos psicológicos. Um contraste de perfis, muitas vezes. Chega mesmo a ser uma luta de vontades. Inúmeras profissões e ofícios em acção criam necessariamente argumentos contrários e campos de força. As lutas podem tornar-se lendárias. Lutas humanas, lutas com os elementos. Nos casos mais extremos, quase se pode ver algo de épico ou mesmo de sobrenatural. Temos dois exemplos de vulnerabilidades e complexidades que colocam em risco uma produção: *Hearts of Darkness*, documentário sobre a epopeia da produção de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola; *Lost in La Mancha*, onde o princípio de Peter opera sem piedade. Os homens e o mundo podem ser muitas vezes obstáculos. Nos piores casos, autenticamente intransigentes. Terry Gilliam que o diga.

Há uma longa tradição de desavenças na história do cinema. A atribuição de competências específicas a cada elemento da equipa poderia ajudar a estancar esses conflitos. Cada um com o seu papel, com a sua especialidade, com a sua responsabilidade: uma linha de montagem dinâmica, regrada, precisa, constante. Mas há algo indomável: a vontade humana por vezes, o ego muitas vezes, o ponto de vista quase sempre. Todos têm a sua visão, e nem sempre as visões são conciliáveis, harmoniosas. O resultado de uma antítese pode ser virtuoso ou desastroso. O cinema pode ser uma espécie de campo de gladiadores, de vontades incompatíveis, ou uma espécie de *come together* fraterno – basta vermos as palmas no fim da rodagem com que a equipa de presenteia. Um lugar de harmonização de intenções e esforços e de grandes triunfos, ou um lugar de vaidades e desastres. Nuns casos, uma luta de estatuto, noutros a premência da autenticidade.





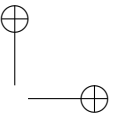
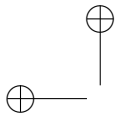
O *making-of* mostra-nos a pessoa e o artista – por vezes em luta. Mostra-nos a vida interior e os constrangimentos que a afligem, a cercam, a domesticam. De que modo seja, o cinema é uma arte (quase sempre) polifónica, como se vê pelo recurso constante às entrevistas no *making-of*. Uma arte a diversas vozes e olhares. Daí que além das entrevistas, o *making-of* se ocupe meticulosamente a expor e demonstrar as visões do realizador, do director de fotografia, do *art director*, do montador... mesmo do produtor. Daí que se ocupe dos sons, do seu *design*, da musicalidade. E dos efeitos e das tonalidades e das luminâncias. Tudo pelo *pathos* do espectador, usualmente, no cinema americano – e daí que se fale tão frequentemente do público. Tudo pelo *ethos*, do realizador, usualmente, no cinema europeu – e daí que se fale tão frequentemente da biografia do mesmo.

16.

Se quiséssemos ser exagerados e deselegantes, mas mesmo assim não menos verdadeiros, poderíamos resumir o discurso e a lição do *making-of* numa sentença muito simples: é tudo mentira! Claro que a nuance e a medida da mentira depende do quanto possamos estar avisados contra ela, e até do quanto a aceitemos. Ainda assim, o que o *making-of* nos demonstra em primeira instância (e aqui parece-nos que a sua relevância teórica descola do grau-zero) é que tudo é artificioso. Se, com razão, diga-se, muitos nos querem fazer crer que o cinema contém uma ligação ontológica à realidade por via da sua natureza fotográfica, a verdade é que, como nos mostra o *making-of*, existe sempre um dispositivo. Esse dispositivo, exposto muitas vezes com uma minúcia didáctica quase constrangedora no *making-of*, permite-nos ver e mostrar, ficcionar e testemunhar – sempre mediar.

Há, portanto, algo de inescapável: a consciência do artifício. Seja porque se trata de tomar e mostrar o meio como consciência (ou seja: o *cinema* repercute, plasma, materializa, pelo menos parcialmente, a consciência do sujeito) seja porque se trata de assumir e iluminar a consciência como meio (a consciência existe apenas quando o meio a materializa). O dispositivo cinematográfico ajudar-nos-ia, então, a perceber o que é o sujeito humano e a sua psicologia. O *making-of* seria então, também aqui, o mais humilde dos marcadores da verdade: o grau-zero da metalinguagem, simultaneamente um meta-discurso (porque nos fala a partir de uma convenção cinematográfica



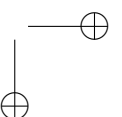
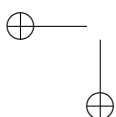


neutra, testemunhal, distante, sobre o próprio cinema) e uma meta-técnica (porque incide quase sempre sobre o modo como as imagens são construídas e mediadas pela tecnologia).

Ora, se o *making-of* nos mostra que a verdade cinematográfica é impossível porque é sempre mediada, e que toda a ontologia se desvanece e esgota logo que colocamos uma câmara perante o mundo, ele pode encontrar, de algum modo, um contraponto em dois géneros cinematográficos que parecem assumir no seu próprio discurso a denúncia da artificialidade: no cinema experimental e no cinema documental. Pode parecer-nos paradoxal que o documentário, género da verdade e do verídico por excelência, se permita uma exposição tão evidente do dispositivo sem sacrificar essa ontologia telúrica, material, biótica. Ora, a verdade é que o documentário apenas esconde as marcas da ficção, deixando sempre indisfarçada a natureza construída do discurso. E nem precisamos de pensar em casos extremos como *O Homem da Câmara de Filmar*.

O *making-of* será então uma espécie de procedimento mínimo, humilde na sua integridade de quase reportagem, onde se veria o filme a ser feito: imagem tosca, montagem simples, estrutura tópica, presença do cineasta. Aqui a ontologia parece-nos profundamente superficial porque a lógica da reportagem nunca acede aos níveis mais profundos do mundo. E daí que o *making-of* seja muitas vezes tido como objecto de recusa de um ponto de vista teórico e artístico. Compreende-se isso: a sua natureza é meramente ilustrativa e complementar. Ele ilumina o filme que descreve e complementa-o. Para que o *making-of* encontre a sua lógica artística plena, ele tende a precisar dos códigos da ficção auto-reflexiva, como se verá adiante.

Quanto ao filme experimental, ele tende, ainda mais do que o documentário, a conter em si mesmo o seu *making-of*. Será algo abstracto, ou abusivo eventualmente, colocar a questão em tais termos, mas parece-nos inteiramente justificada esta assumpção: o cinema experimental exhibe com grande frequência as marcas do seu próprio labor, dos seus materiais, dos seus suportes, mesmo dos seus autores. Dá que eles sejam quase sempre auto-reflexivos, e num duplo sentido: por um lado mostram como foram feitos (riscos na película, cortes bruscos na montagem, etc.) e por outro lado, mostram quem os fez (daí que o auto-retrato tenha aqui um papel tão evidente). Assim sendo, porque o documentário, por uma questão de franqueza epistemológica, tende a expor os seus procedimentos, e o experimental, por uma questão de espe-



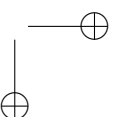
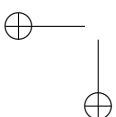


culação artística, tende a mostrar os seus materiais, estes seriam os géneros menos propensos ao *making-of*. Eles são de algum modo os seus próprios *making-of*.

Falámos sobre a importância do *making-of* para percebermos que todo o filme é artifício. Todo o cinema é dispositivo. Toda a imagem é aparato. Ora, o *making-of* permite-nos perceber também que os suportes técnicos das imagens não se equivalem. E o próprio *making-of* é disso prova: feito de imagens de vídeo, muitas vezes de qualidade diminuída, ora colhidas no local e no momento da produção, ora provenientes de arquivos históricos, esta natureza rudimentar, eventualmente depauperada, da imagem acaba por atestar a condição de mera ilustração que o *making-of* manifesta. Sabemos então que, no que respeita aos suportes, como a tudo na vida, existe o nobre e o pobre. Que a película teima em permanecer. Que o vídeo foi pouco mais do que um suporte-ponte entre a película e o digital. Que o digital, enquanto uma nova revolução técnica não se anunciar, tenderá a dominar toda a produção de imagens. Muitas vezes recorrendo ao vídeo, o *making-of* não perderá o estigma da pobreza.

17.

Se o digital toma conta progressivamente das condições de produção técnica do cinema, fá-lo em diversas dimensões. Reduzir as mais recentes novidades tecnológicas no mundo do cinema a uma panóplia de espectaculares e espantosos efeitos especiais é assumir que o império das imagens e as imagens do império dominam mais uma vez. Há filmes-ensaio prometidos nas novas tecnologias, e de diversa escala e ambição. *Blair Witch Project, Tarnation, Redacted, Afterschool, Cloverfield*. Filmes que, nestes casos, mostram as convenções com que são feitos, mostram como são feitos, mostram que foram feitos – não escondem a mediação cinematográfica na transparência narrativa, mas fazem o contrário, procurando a transparência narrativa nos códigos da mediação. Em certa medida são ficções-*making-of*. São também filmes-epítome de uma ideia recorrente: a da democratização da criação, pois são filmes que parecem feitos com meios pobres, quase filmes da plebe ou, quando muito, *pequeno-burgueses*. São filmes que falam de uma ilusão e de uma oportunidade: a tecnologia; a ilusão de que tudo é permitido a todos e a oportunidade de que todos possam fazer tudo.



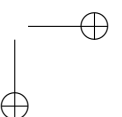
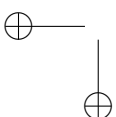


Se quisermos transportar a ilusão e a oportunidade para um campo que se tem ocupado de figurar o infigurável, os efeitos visuais, vemos que esta crença quase insana e ingénua nas possibilidades da tecnologia é praticamente ilimitada. Mais não fosse, o *making-of* haveria de nos permitir notar o quanto o ser humano é capaz de analisar, dissecar, abstrair, num grau quase metafísico, os seres e as coisas. Quem já viu o processo de criação da animação de uma personagem através de CGI, *motion capture* ou *performance capture* há-de ter percebido que a matemática e a geometria tomaram conta de muita da criação cinematográfica – e que por cima delas se texturiza a emoção. Não fosse o *making-of* e estas operações absolutamente deslumbrantes, capazes de espantar antes e aquém dos filmes que servem, ficar-nos-ia vedado.

18.

Falámos imediatamente antes de filmes-ensaio, os quais são por natureza auto-reflexivos. Falámos antes ainda que o cinema experimental tende a ser altamente auto-reflexivo. E que no que toca ao documentário, o seu estatuto de arte lhe está dificultado porque a ontologia nele se implica. Dissemos mais: que o *making-of* precisa da caução da ficção auto-reflexiva para conquistar o seu estatuto artístico. Claro que fazer documentário ou fazer ficção não é indiferente. Num caso, trata-se de manifestar uma intenção clara de não intervenção sobre o mundo – o documentário tende a neutralizar a intervenção porque existe um compromisso com a fatalidade: o que acontecer, acontecerá. O princípio da incerteza é aqui o puro imprevisível. Na ficção, o princípio da incerteza encontra o seu espelhamento: domínio, controlo, arranjo dos acontecimentos – o fenómeno não vale por si, vale pelo modo como é apresentado. O *making-of* estaria do lado da incerteza; a ficção auto-reflexiva do lado do controlo.

Documentar ficcionalmente (como fez tantas vezes a ficção) ou ficcionar documentalmente (como fez tantas vezes o documentário) são as duas modalidades da auto-reflexividade. Esta possui uma longa história que, diga-se, não se iniciou com o cinema. Retornássemos à antiguidade épica e ouviríamos a evocação da musa a abrir a Odisseia. Ou mais perto no tempo, encontraríamos D. Quixote perdido nos meandros da literatura de cavalaria e o seu autor, Cervantes, interpellando o leitor. Momentos-chave: passagem da oralidade à escrita, invenção do romance moderno. A auto-reflexividade poderá então ser





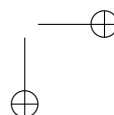
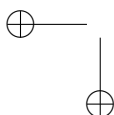
vista como um sinal de transformação ou de maturidade de uma arte ou de um meio de expressão. Surgiria em momento tardios ou de limiar. No cinema tal poderá ser igualmente atestado: *O Homem da Câmara de Filmar* e *The Cameraman* surgem no final do mudo; a avalanche de reflexão cinematográfica godardiana e da *nouvelle vague* surge no estertor do cinema clássico; as paródias descaradas de Mel Brooks e Woody Allen surgem no devaneio da nova Hollywood.

A propósito da auto-reflexividade como tendência narrativa, formal ou temática, podemos dizer que o cinema cada vez se olha mais a si mesmo. À medida que avançamos na sua história, podemos constatar que a quantidade de filmes que tomam o próprio cinema como pretexto é cada vez mais considerável. Temos filmes que são símiles de *making-of*, com a diferença de, em muitos casos, serem ficções sobre produções cinematográficas: de *Sullivan's Travels* a *The Tulse Luper Suitcases*, de *Chronique d'un Été* a *Le Mépris*, de *8 1/2* a *La Nuit Américaine*, de *Blow Out* a *Shirin*, de *C'est Arrivé Près de Chez Vous* a *Inland Empire*, de *Bom Dia Babilónia* a *Be Kind Rewind*, são inúmeras as alegorias que podemos encontrar sobre o fazer cinematográfico. Por vezes são ensaios, por vezes são romances, sempre são reflexos do próprio cinema.

19.

Se quisermos jogar com assonâncias ou aliterações, podemos dizer que três características do *making-of* são as seguintes: informativo, informal e informe. Informativo – e por isso lhe falta a certificação artística – na medida em que a sua humildade não vai usualmente além da mera ilustração, quando muito chegando à explicação. São estes os seus objectivos, e por isso a morfologia recorrente que o organiza: divisão por tópicos, temas ou áreas, com a clareza maior que se possa, e cada vez mais extensos de modo a documentar com tanto detalhe quanto justificável todo o moroso e exigente processo de criação e produção de uma obra tecnologicamente sofisticada.

Informal porque não há qualquer presunção de fazer arte. O *making-of* mostra-nos como outros fazem arte, não é arte em si. Mas informal também em dois outros sentidos: por um lado, porque recorre a imagens captadas informalmente, por vezes sem um intuito específico, quantas vezes com nítidas insuficiências técnicas, mas com grande valor informativo ou ilustrativo; por



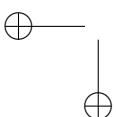


outro lado, porque capta muitas vezes os autores em depoimentos de grande espontaneidade, colocando-os a falar para a câmara mas sem uma pose excessivamente cuidada.

Informe porque ainda parece estar em busca de convenções – ou se as encontrou, a sua sofisticação e variação morfológicas tendem a ser diminutas. A mais vincada, que quase parece ser a única, das preocupações é dar uma ordem ao desordenado ambiente de bastidores. O que nos levaria a questionar se o futuro poderá trazer novidades neste subgénero: por exemplo, uma ambição formal e criativa mais elevada, uma maior profundidade na abordagem das questões, uma maior pedagogia na explicação das ideias e dos fenómenos?

20.

Por último: o *making-of* pode e parece cumprir um papel fulcral enquanto enlace ou ponte entre a génese e a posteridade de um filme, entre o passado e o futuro de uma obra. Os depoimentos dos autores durante as fases de pré-produção, produção e pós-produção de um filme vão-nos dando conta da evolução *poiética* que se verifica. E o discurso produzido *a posteriori* é como que uma retrospectiva analítica (e crítica, eventualmente) de uma obra. Ao vermos o *making-of*, percebemos que este nos diz que a obra está sempre a ser (re)feita, (re)lida, (re)interpretada. Porque cada vez que o filme é exibido, visionado, ele está ainda a ser criticado, analisado, teorizado. O *making-of* é uma das modalidades de desconstrução de um filme, de lhe encontrar sentidos escondidos, diferidos, sinuosos, esguios, latentes. E nesse sentido, cumpre um papel tão relevante como as entrevistas dos autores às revistas especializadas, os livros de análise e teoria sobre uma obra ou o juízo de valor efectuado pela crítica. Assim, o *making-of*, uma tradição americana, permite-nos conviver com maior profundidade explicativa com uma obra porque a ilustra e a demonstra (portanto: predomínio do visual, do *imago*), do mesmo modo que a análise, uma tradição europeia, permite conviver com mais detalhe hermenêutico com uma obra na medida em que a comenta e reflecte (portanto: predomínio do verbal, do *logos*). Não se pretenda aqui constatar qualquer hierarquia ou supremacia destas modalidades de intimidade com um filme. Apenas se note que na sua humildade, o *making-of* terá certamente uma legitimidade epistemológica que não pode ser desprezada quando se trata de analisar, teorizar ou julgar um filme.



O cinema-directo no período revolucionário português

Leonor Areal

EM 1974, impulsionado pela revolução, deu-se o primeiro grande surto de documentário em Portugal. Entre 74 e 80 fizeram-se dezenas de documentários politicamente engajados, ideologicamente comprometidos, socialmente activos - cujo número ultrapassou largamente o das ficções.¹

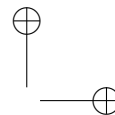
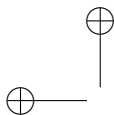
A expressão *cinema directo* refere-se a uma forma de fazer documentário que nasceu nos anos 60 com a possibilidade de usar equipamento ligeiro de captação de som e imagem - e que essencialmente se caracteriza pela filmagem à mão e pela captação de som directo e síncrono, ou seja, pela captação directa da realidade.² Desta possibilidade técnica, gerou-se um método de trabalho que se distingue pelo registo observacional dos acontecimentos do quotidiano, com os quais os operadores e o realizador interagem minimamente, conseguindo uma impressão de realidade muito forte. Assim surgiram algumas regras estilísticas como: a ausência de entrevistas, a não interferência nos acontecimentos (a recusa em pedir às pessoas filmadas para fazer coisas), a opção pela autenticidade, o uso de não-actores e ainda o evitamento da voz de narração.

A expressão *cinema verdade*, originária do francês³ teve conotações um pouco diferentes, na medida em que, enquanto o cinema directo norte-americano e canadiano tende a elidir a presença da câmara no contexto filmado,

¹ Apenas contabilizando as longas-metragens, em 1974 temos 3 documentários para 7 ficções, relação que se inverte em 1975 com 10 documentários para 5 ficções, em 1976 com 9 para 5, em 1977 com 13 para 7, em 1978 igualando-se com 5 para 5, em 1979 com 6 para 6, e finalmente em 1980 a ficção retomando fôlego com 9 produções para 3 documentais, tornando-se até 1985, o documentário cada vez menos relevante. Alguns filmes misturam realidade e ficção, como por exemplo (para só falar dos mais falados): *Trás-os-Montes* (1974-76), de António Reis e Margarida Cordeiro, *Veredas* (1975-78), de João César Monteiro ou *Nós Por Cá Todos Bem* (1976-78), de Fernando Lopes.

² Cf. Gilles Marsolais, *L'Aventure du Cinéma Direct Revisitée*. Québec: Les 400 coups, 1997: 11.

³ Num artigo de Edgar Motin em 1960, que depois se concretizou no documentário *Chronique d'un Été* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin.



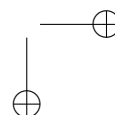
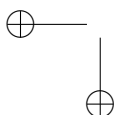
o *cinema-verdade* assume essa circunstância e explora as ambiguidades e interações daí resultantes. Na verdade essa distinção é teórica pois, na prática criativa, os dois modelos - aquele que tende à objectividade e o que assume a subjectividade - fundem-se livremente e de maneiras muito variadas consoante os filmes e os autores, nem sequer correspondendo a movimentos ou dogmas estabelecidos.

O pioneiro do cinema documental *novo*, em Portugal, foi António Campos com *Almadraba Atuneira* (1961), seguido de *Vilarinho das Furnas* (1971), dois documentários que registaram, no momento da sua quase extinção, práticas sociais e culturais arcaicas. Contudo, Campos não utiliza - porque não possui os meios técnicos - o som síncrono, e por isso, apesar da sua atitude e desejo de documentar uma realidade directa, não podemos apelidá-lo de cinema directo. Outros documentários importantes são, neste período, *O Acto da Primavera* (1962), de Manoel de Oliveira e *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, filmes que, usando meios de captação directa, têm um carácter híbrido, semi-ficcional.

Assim, o cinema documental directo, em Portugal, surge só mais tarde, logo após a revolução de 1974 - aliás no mesmíssimo dia da revolução, já que os cineastas saíram à rua para filmar os acontecimentos. O documentário dessa época, de um modo geral, denuncia as más condições de vida das populações - e pugna por elas. Simultaneamente, redescobre e valoriza a cultura popular e tradicional. Poucos foram vistos na época ou estreados, mas ficaram como um testemunho riquíssimo de uma época e retrato das suas tensões ideológicas e sociais.⁴ O cinema deste período está de tal modo impregnado de realidade e espírito documental que será difícil encaixá-lo em correntes ou estéticas - é um período de intensa experimentação e muita liberdade formal.

Enquanto alguns assumem um olhar militante e engajado - por exemplo *Liberdade para José Diogo* (1975), de Luís Galvão Teles, *Contra as Multinacionais* (1975-77), da Cinequipa, *Terra de Pão*, *Terra de Luta* (1976-77), de José Nascimento - outros tomam uma postura mais independente ou mais distanciada, apesar da cumplicidade e do activismo - o que permite designá-los como “cinema directo”. Estes filmes caracterizam-se ora por uma atitude observacional, ora por uma atitude de indagação que contudo evita juízos de

⁴ Tanto que, hoje, esses documentários se tornaram eles mesmos documentos a partir dos quais outros realizam documentários com uma perspectiva actualizada ou historicizada; como, por exemplo, *Outro País* (2000), de Sérgio Tréfaut.





valor ou explicações ideológicas, valorizando antes o aspecto complexo da realidade, as vozes múltiplas e suas ambiguidades.

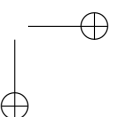
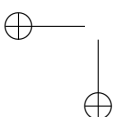
1. Os pescadores



Continuar a Viver ou Os Índios da Meia Praia (1975-77), de António da Cunha Telles, foi filmado no Algarve, na aldeia de Meia Praia onde as casas de madeira são transportadas de lugar por dezenas de pessoas, imagem inicial que provoca indiscutível admiração. A *voz off* do realizador expõe os pressupostos ideológicos da exploração de classe, mas a sua locução é rapidamente esquecida e suplantada pela força das imagens vivas, e só reaparecerá uma ou duas vezes mais, quase como que cumprindo um requisito epocal.

Começamos então por ver a construção de novas casas de tijolo, tarefa comunitária em que todos participam, como diz a canção de José Afonso que várias vezes ressurge, tornada banda musical: “eram mulheres e crianças, cada um com o seu tijolo...”. Assistimos também a reuniões entre a Associação de Moradores e a equipa técnica de arquitectos do SAAL⁵ que presta apoio para construção das casas. Discutem-se questões de financiamento: parte proveniente do Fundo de Fomento da Habitação, parte que terá que ser

⁵ Serviço de Apoio Ambulatório Local, que funcionava com brigadas locais que trabalhavam com as comissões de moradores para reinstalar as pessoas dos bairros degradados (foi extinto em 1976).





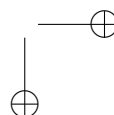
pedida (emprestada) ao banco, parte que é o que vale o trabalho dado pelos homens. A escolha das imagens procura levantar as contradições inerentes ao real, mostrando as dificuldades e tensões existentes.

Acompanhamos momentos do quotidiano dos pescadores e suas famílias - alternando com declarações para a câmara dos protagonistas populares, falando das suas vidas. Os depoimentos são feitos em pose de fotografia do conjunto da família com um deles - sempre um homem - contando de onde vieram e que problemas têm. Este dispositivo é o mesmo que o realizador também aplica ao arquitecto José Veloso, que conduz o processo junto da população; e o contraste resultante não é isento de uma atitude consciente de deixar o real falar por si, através da exposição deliberada das suas facetas: a família burguesa, um tanto envergonhada com a filmagem e com necessidade de justificar os seus passeios de veleiro, contrasta com a naturalidade dos pescadores e o relato das suas dificuldades em manter o modo de vida.

Assistimos também à faina piscatória. Os pescadores queixam-se dos intermediários que ficam com uma fatia demasiado grande do preço do peixe, não deixando ao pescador meios suficientes de subsistência; por outro lado, o peixe escasseia devido à pesca por arrasto. O realizador interpela-os sobre a possibilidade de formarem uma cooperativa para fazer face às dificuldades. Os homens pensam que mais vale ter um barco individual do que depender da vontade dos *íncamaradasz* para ir à pesca.

Os habitantes já pintam de branco as paredes das casas novas.⁶ A equipa de filmagem acompanhou o desenvolvimento da situação ao longo de mais de um ano, e pelo meio assistimos a duas eleições nacionais - em 1975 e em 1976 - que mostram a aprendizagem dos métodos democráticos e a politização da população. No final parece haver um consenso entre trabalhadores - provavelmente induzido pelos forasteiros que incentivam a organização dos populares - sobre os benefícios de criarem uma cooperativa que lhes permita competir com a pesca de arrasto e assegurar a subsistência.

⁶ Em 2005, Pedro Sena Nunes voltou a esta praia, com o documentário *Elogio ao Meio*, quando se planeava já o realojamento destes moradores num novo bairro social.



2. Os camponeses



Outro filme marcante deste período foi *Torre Bela* (1977), de Thomas Harlan, documentário filmado ao longo de 8 meses, a partir de 23 de Abril de 1975, data em que os trabalhadores locais ocuparam esta herdade ribatejana.

A especial virtude deste filme, segundo tem sido dito e redito, está numa atitude observacional que interfere o menos possível com o real a acontecer e o traduz na sua vivacidade autêntica e irrepetível. Aqui não há uma voz tutorial a explicar e a dar sentido ao que vemos. Esse olhar directo dar-nos-ia uma perspectiva da revolução popular isenta de mensagens ideológicas e substancialmente diferente dos documentários portugueses de então, demasiado militantes, onde se incluirá, suponho, um outro filme intitulado *Cooperativa Agrícola Torre Bela* (1975), de Luís Galvão Teles (que seria interessante comparar com este).

O modo revelador com que este documentário alemão nos serve a realidade a quente aproxima-nos daquelas pessoas e estabelece um ponto de vista claro - que é uma espécie de pacto de respeito por elas, mesmo por aquelas de quem não gosta, como o proprietário das quintas, o impertigado duque de Lafões. Este personagem do antigo regime apenas aparece no início, mas servirá de contraponto para os excessos da população pobre e reivindicativa ao longo do filme.

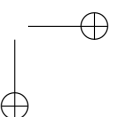
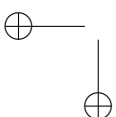
Todavia, o documentário não é assim tão objectivo como aparenta. É que se, por um lado, nos dá a ver mais do que esperávamos, por outro, não

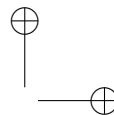
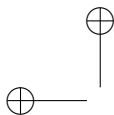


preenche uma série de lacunas que o espectador pode sentir, à medida que a ocupação das terras dura. Por exemplo, não chega a perceber-se como se organiza o trabalho das pessoas (se se organiza de facto), se ocupam o palácio e lá dormem, onde e quantos, ou que destino deram aos livros retirados das estantes e empilhados às dezenas, de onde vêm e voltam aquelas multidões que ocorrem aos comícios aparentemente improvisados, e como percorrem os quilómetros de estradas que inicialmente vimos de helicóptero, que contactos houve afinal entre os trabalhadores e os patrões, apenas referidos mas não apresentados enquanto resoluções - todas estas são algumas das dúvidas que o filme não esclarece. Podemos perguntar-nos, naturalmente, se estas lacunas, na nossa compreensão dos acontecimentos, decorrem da falta de material - é compreensível que durante ano e meio não estivesse sempre a câmara presente - ou de uma opção do realizador na mesa de montagem. As duas razões provavelmente: a montagem superando pelas suas opções ideológicas as lacunas da filmagem, como em todos os documentários, aliás.

Observando as suas opções, vemos que o documentário se centra sobretudo em situações de interacção e estas parecem escolhidas e encadeadas segundo uma curva sinusoidal que faz suceder às situações de caos, situações organizativas, a estas sucedendo de novo o conflito. No conjunto, o realizador mostra uma atenção selectiva aos processos colectivos, mais do que ao conteúdo das suas discussões. Esta opção nem é difícil de compreender se observarmos como o homem da câmara (Russel Parker) filma quase sempre em plano-sequência e tenta captar as várias acções em jogo e os vários debates simultâneos. Ele, estrangeiro, que podia não entender o que as pessoas diziam, filma segundo os gestos e as interacções físicas. Mesmo nós, espectadores lusófonos, teremos dificuldade em acompanhar o que os protagonistas dizem, mas não teremos dificuldade em seguir as emoções e as intervenções - porque a isso estava muito atento o excelente *cameraman*. Assim, este é um filme essencialmente acerca dos processos de organização e conflitualidade humanos - e sobre a aprendizagem *in loco* da democracia e da cooperação - e não sobre a selvajaria do PREC ou os atentados à propriedade privada, como alguns facilmente inferem. Dar a cada espectador a possibilidade de ler o filme à sua maneira é o mérito da realização, pois.

Porém, 30 anos passaram, e o ridículo daquele representante da aristocracia é suplantado pelo ridículo dos camponeses iletrados - que hoje, sim, fazem





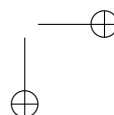
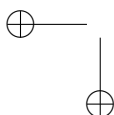
rir as plateias do cinema King,⁷ como se esconjurassem o passado rindo-se dos seus antepassados recentes ou das próprias memórias. Quando o homem da enxada não percebe o que é uma “comprativa”, dispara o riso pronto do burguês satisfeito, sem se dar à reflexão sobre as tensões entre o individual e o colectivo que ali se exprimem contraditoriamente. Quando um militar diz “ocupem primeiro, depois virá a lei”, riem-se os bem-pensantes da sala, os que superiormente sabem que isso é uma estupidez, que primeiro tem que vir a lei. A esses faltava pôr a velha pergunta: onde estavam quando foi o (pós) 25 de Abril? No escuro do seu anonimato, os cínicos rejubilam. O que era uma atitude, da parte do realizador, essencialmente de aproximação e compreensão do outro transmuda-se - para o público distante - numa espécie de afastamento satírico por intolerância.

3. O colectivismo



A Lei da Terra - Alentejo 76 (1976-77) é um filme típico do pós-revolução. É um documentário totalmente engajado, tanto pelas posições políticas veiculadas como pelo seu (aparente) modo de produção: feito por um colectivo (a cooperativa de filmes Grupo Zero) cujos membros se assinam sem diferenciação de funções, a sua realização é no entanto atribuída a Alberto Seixas

⁷ O filme esteve em cartaz em Lisboa, durante o mês de Agosto de 2007.





Santos.⁸ Concluído em 1977, incorpora o início da reforma agrária e o seu fim anunciado pela contra-ofensiva dos proprietários e a retomada das terras ocupadas pelas cooperativas. O desenlace da situação fica ainda por conhecer, terminando-se o filme no impasse desta luta frontal pelas mesmas terras.

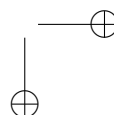
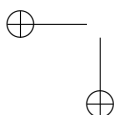
Ideologicamente empenhado e claramente apoiando a luta dos trabalhadores, o documentário opta por uma abordagem de estilo condutor: há uma narração em *voz off* que expõe os factos com (aparente) objectividade e contextualizando historicamente a luta dos trabalhadores alentejanos com recurso a fotografias e filmes mais antigos.

Pela voz de alguns entrevistados, declaram-se as condições de vida dos trabalhadores sujeitos ao emprego sazonal, ao trabalho jornaleiro incerto e árduo, às caminhadas longas, à fome e à miséria. Depois, testemunhando alguns casos, é explicado pelos próprios como as cooperativas se organizaram para trabalhar as terras abandonadas. A voz de narração reforça os exemplos, concluindo e generalizando. Neste salto do particular para o geral, o exemplo tomado como regra cumpre uma função de validação e assume uma posição partidária da luta.

A entrevista a dois rendeiros - pequenos agricultores que arrendavam e exploravam parcelas das grandes propriedades e que constituíam uma classe socio-profissional intermediária entre os latifundiários e os trabalhadores braçais - tenta mostrar a sua duplicidade insolúvel. Na procura de uma posição fora do conflito entre uns e outros, o seu juízo prefere distinguir entre os que *querem trabalhar* e os que *não querem fazer nada* (sejam proprietários ou trabalhadores). Os proprietários, por seu lado, reclamam as terras em manifestações exaltadas, com a mesma linguagem e técnica dos trabalhadores - como avisa a narração. Neste ponto do conflito, o filme acaba, prenunciando uma derrota que não será mostrada, porque talvez ainda não se acreditasse nela.

Hoje poderá fazer-nos confusão o engajamento cego deste documentário, não porque o género documental não continue a ser um território de convicções pessoais e muita subjectividade, mas mais porque tendemos a olhar para a realidade como uma matéria mais ambígua e com poucas certezas. Naquela época havia princípios políticos inquestionáveis, noções colectivas

⁸ Mostrado na Retrospectiva de Alberto Seixas Santos, organizada pelo ABC Cine-Clube de Lisboa, no cinema Quarteto de 23 de Março a 1 de Abril de 2006.





do politicamente correcto, dogmas mesmo - que hoje não conhecemos e cujos pressupostos não expressos aparecem como omissões, enquanto os corolários expressos soam a doutrinação. O recurso à narração “objectiva” é quase uma compensação para a impossível distância crítica.

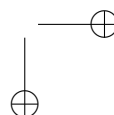
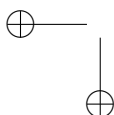
E a impressão com que ficamos é a de que nos faltam imensos dados para perceber aquele percurso. O filme não explica, não abrange, não documenta com coesão os factos. Não acompanhamos apenas uma ou duas cooperativas; pelo contrário, assistimos a um encadeamento de casos diferentes, aparentemente não relacionados, misturados com imagens de arquivo dos assaltos às sedes do Partido Comunista no norte, cujas repercussões chegam depois ao Alentejo sob a forma de retaliação dos proprietários. O filme, nesta mistura de registo do real com uma versão oficializada da história recente, mostra uma concatenação arbitrária. Os seus meios de persuasão são desadequados à expressão de uma verdade relativa. A três décadas de distância, o filme levanta mais incógnitas do que esclarece um processo. Tudo o que, na época, por ser recente e óbvio, não era equacionado, hoje levanta dúvidas e lacunas em relação às tensões presentes.

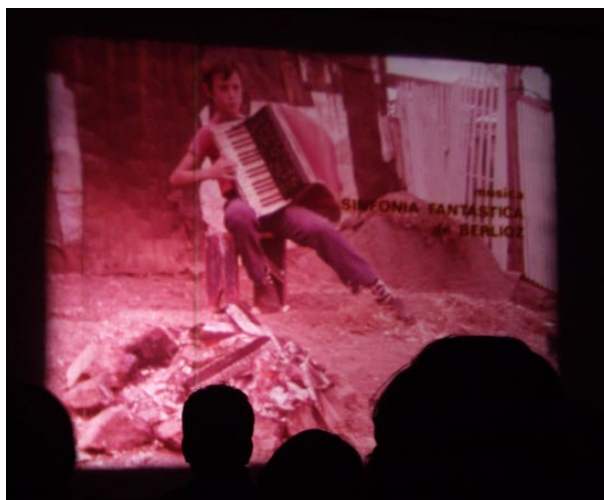
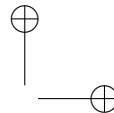
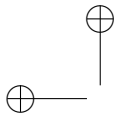
Contudo, o filme procura uma estética da verdade - apesar da sua falência, quiçá pela factura colectiva - e não deixa de ser um testemunho riquíssimo de acontecimentos, depoimentos, histórias e, principalmente, de uma crença revolucionária extinguida. Ficamos com a sensação de incompletude e de que, para bem o entendermos, teremos que o cotejar com outros filmes ou fontes da época.

4. O poder popular

Barrinhos era em 1976 um bairro-de-lata na zona de Carnaxide, concelho de Oeiras, Lisboa. Houve aí um crime, que Luís Filipe Rocha decidiu investigar com o documentário *Barrinhos - Quem teve medo do poder popular?* (1976). Os vizinhos depõem e ficamos a saber os pormenores da discussão que levou ao assassinato de um morador por outro (este entrevistado na prisão). Na origem do desacato estava um abaixo-assinado para pedir electricidade para o bairro, que também ainda não tinha esgotos nem água.

Havia uma comissão de moradores e um programa do SAAL para apoiar os habitantes dos bairros precários na construção de habitações mais sólidas e com condições básicas. Havia impasses, atrasos, mudanças de rumo, he-

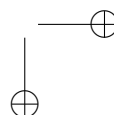
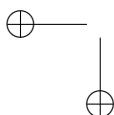




situações entre reconstruir ou realojar noutro local, havia informação omitida à população. Alguns dos habitantes - os mais ricos, comerciantes, segundo dizem - decidem fazer o abaixo-assinado para trazer a luz sem demora. Foi aí que o Bráulio, indignado, rasgou os papeis da petição e levou com um tiro no peito.

O filme divide-se em 5 partes - 1) O crime, 2) O Bráulio, 3) O Jaime, 4) O bairro, 5) O país - que desenham, do particular para o geral, uma explicação do crime pelas circunstâncias de vida e miséria dos seus intervenientes e através da conjuntura social que se vivia na época. Não se julgue que o filme pretende branquear o crime. Apenas, ao levantar o véu de um caso passional, descobre uma realidade muito mais vasta, que procura apresentar com a objectividade de um inquérito político.

Luís Filipe Rocha constrói um documentário de investigação rigoroso, mas usa liberdades expressivas - como a reconstituição do crime sugerida visualmente, *inserts* frequentes, música sinfónica sobre imagens de arquivo e locução informativa com estatísticas - que referenciam claramente a fonte do discurso. É assim um filme duplamente cometido de consciência moral - pela escolha objectiva do assunto e pela posição subjectivada assumida.



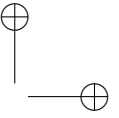
O filme foi mostrado - 30 anos depois⁹ - perante os antigos moradores do bairro-da-lata de Barronhos, hoje Bairro 18 de Maio (logo abaixo da SIC em Carnaxide). Após a projecção, o realizador disse que considerava este o seu primeiro filme, “embora seja um documentário” e tendo depois realizado já muitos filmes, todos ficções. Para mim, este é talvez o seu melhor filme (não por ser um documentário), porque é aquele onde há mais invenção (*apesar* de ser um documentário...). A invenção de que falo não está na imaginação ficcional, mas na forma cinematográfica encontrada como solução fílmica original para um problema singular. Esse problema era contar aquele real, lidar com ele, tomar uma atitude. Desse desafio surgiram formas narrativas e visuais únicas e irrepetíveis. Este modo de trabalhar é apanágio do género documental.

Neste filme, o realizador conseguiu conciliar duas intenções: por um lado, ser fiel a uma objectividade dos factos, por outro, assumir um ponto de vista pessoal (estético e político) sobre esses acontecimentos, sem que os dois planos se confundam um ao outro e, portanto, respeitando um equilíbrio entre o seu olhar interior que é exterior ao bairro e o olhar exterior dos habitantes que é interior aos acontecimentos. O ponto onde o olhar do realizador encontra o dos actores é aquele que se suspende nos planos numerosos de crianças – as que tudo vêem mas nada contam - e que hoje se reviram no filme, talvez com surpresa, completando o círculo virtual desenhado.

O filme dá voz aos moradores na explicação do crime ocorrido e enquadra-o no contexto político-social da revolução popular em curso. Assim, os dados do crime adquirirão significados precisos e também valores de universalidade, ao expôr motivos que pertencem à eterna luta de classes. E se, para o realizador, à distância de 30 anos, o filme provoca sobretudo nostalgia, e para outras pessoas na assistência evoca a época em que descobriram que podiam lutar colectivamente por uma vida diferente e obter resultados, viemos a saber, no debate, que não foi tudo conseguido, que a luta esbarrou em dificuldades sucessivas e mudanças políticas que não permitiram, naquela época, construir mais que 95 dos 450 fogos previstos.

Essas dificuldades começam aliás no filme, com a divergência entre os moradores mais abastados ou comerciantes, que pretendem trazer a luz ao bairro velho, e os mais pobres, que vêem nessa iniciativa uma ameaça aos

⁹ Em 19-2-2006.

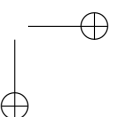
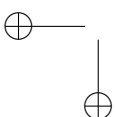


planos de construção de raiz de um bairro novo. Essas distinções sociais estão latentes hoje ainda, após a projecção, quando um dos moradores pergunta ao realizador por que filmou só casas pobres havendo muitas barracas-por-fora que eram por-dentro-impecáveis e “sem um grão de pó” (e rejeitando a assimilação da pobreza à sujidade). Rocha responde que foi o que encontrou e outros moradores esclarecem que havia três zonas no bairro: a dos trasmontanos, a dos minhotos (ou galegos) e a dos alentejanos, ou noutra toponímia, Barranhos-de-cima e Barranhos-de-baixo. E um morador mais sentido chama a atenção para um aspecto que não lhe pareceu suficientemente vincado no filme: que o criminoso pertencia aos ricos do bairro, o que inevitavelmente descarrega uma culpabilidade sobre aqueles, acrescida de contornos trágicos associados à luta de classes.

E se outros moradores acham o filme importante por permitir mostrar aos mais novos as dificuldades que passaram seus pais e avós, os dirigentes da Associação de Moradores lembram aos locais para participarem mais na vida associativa e colectiva do bairro e na melhoria dos espaços comuns. E uma senhora assinala aos presentes que, ali perto, existem ainda bairros clandestinos com os mesmos problemas que eles tinham há 30 anos.

Entretanto, um arquitecto do antigo SAAL explica que mais tarde foram construídos ao todo 2000 fogos, que acabaram por ser ocupados por muitos imigrantes africanos, o que, dizem outros, trouxe também muitos problemas, numa sugestão de segregação social e racial que parece demonstrar, de novo, outras modalidades da luta de classes e levantar a dúvida sobre a capacidade humana de aprender com as gerações anteriores.

Em suma, o documentário não é apenas sobre o verão de 75 e as lutas sociais de então; é um filme que parte do particular (o crime) para explicar o geral (o país), abrindo sucessivos círculos de compreensão (o Bráulio, o Jaime; o bairro) que se incluem num movimento temporal mais amplo. É um filme que, na sua solução formal e no seu cometimento ideológico, não está preso à contingência e à época. E faz-nos hoje pensar como a utopia é difícil.



5. A tradição rural



Tal como muitos realizadores portugueses e outros estrangeiros que, no período pós-revolução, se interessaram pelo mundo rural, o francês Pierre Costantini e a brasileira Anna Glogowski realizaram o documentário *Terra de Abril* (1977), que segue em modo de cinema directo as actividades de uma aldeia - Vilar de Perdizes, em Trás-os-Montes - enquanto se preparam as festividades da Páscoa (onde pontua o reconhecido Padre Fontes).

O quotidiano é filmado a preto e branco, intercalando sucessivamente ensaios, obras e preparativos com imagens do espectáculo, estas a cores: o Auto da Paixão, encenado pelos seus habitantes, dá-nos a ver os vistosos fatos e uma realidade mais luminosa. Esta opção estética (e económica) oferece-nos com clareza a diferença entre os dois registos temporais, sem necessitar de qualquer outra interferência, construindo o filme por prolepses e analepses sucessivas.

À semelhança do seu antecessor *O Acto da Primavera* de Manoel de Oliveira (1962), também aqui se procura a autenticidade por detrás do teatro. Em ambos os filmes, os realizadores filmam cenas fora da situação pública de espectáculo para lhes restituir uma captação imagética e sonora de qualidade. A estes planos juntam-se aqueles que foram captados ao vivo durante a procissão. Aqui porém, num modo mais simples, predominam os planos-sequência - filmados pela mão do realizador, que assim realiza “directamente”.



Os realizadores procuram mostrar o paralelismo entre os sentimentos bíblicos e os sentimentos presentes, através da oposição cromática criada – a alternância entre um registo a preto e branco do quotidiano e um registo a cores da procissão – que prefigura uma imagem ideal das figuras míticas guiando as acções do colectivo durante a preparação quotidiana das festividades: os ensaios, as discussões, os debates, etc. Tanto os actores como nós, os espectadores, jogam simultaneamente no duplo registo do real e do ideal.

Mas estamos em 1976, e simultaneamente realizam-se as primeiras eleições legislativas, entre um povo maioritariamente iletrado e muito afastado dos centros de decisão política. Como dizia um homem: eles tem o socialismo deles e nós teremos o nosso. Esta é a dimensão de futuro que se introduz no filme, junto com as casas de emigrantes que estão sendo construídas.¹⁰

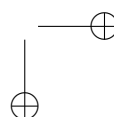
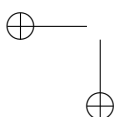
Neste ambiente fundem-se assim: o terreno e o sobrenatural, o individual e o relacional, a sobrevivencial e as aspirações. O olhar que nos é dado sobre estas pessoas - em interacção, em acção, em trabalho - é muito próximo e justo, muito real, muito sincero. E tudo isto com uma técnica cinematográfica que é puramente directa e observacional. O enunciador não comenta, não interfere, pelo contrário integra-se, faz parte dos acontecimentos, que segue e olha e indaga com a sua câmara sempre móvel, com uma câmara que é um olhar dinâmico e significante sobre este mundo cujo modo de vida rural, puro e isolado se anunciava já em vias de extinção.

6. Os marginais

Feito já no final do ímpeto revolucionário, *Ciganos* (1979) é um documentário realizado pelo director de fotografia João Abel Aboim. Como é típico dessa época, não está preocupado tanto com aspectos de estilística, metodologia ou epistemologia, como está com revelar e tratar a realidade sua contemporânea.

O filme começa com imagens de ciganos num acampamento, dançando e cantando, e vários grandes planos que declaram uma aproximação à escala do indivíduo. Depois saltamos para a cidade, onde vivem em bairros de lata (na Ajuda, no Areeiro) os que fugiram do campo e do nomadismo.

¹⁰O realizador voltou, 12 anos depois, a esta aldeia para fazer um outro filme (este já em vídeo) sobre o destino de emigrantes destes aldeãos: *L'Horloge du Village* ou *Pedras da Saudade* (1989); tendo ainda realizado *Les cousins d'Amérique* (1990), que acompanha os mesmos emigrantes no Canadá.





Ao todo entrevista 3 ou 4 ciganos, que se apresentam formalmente perante a câmara, dizendo nome, profissão, número de filhos, origem geográfica, etc. Um historiador explica a origem dos ciganos e a sua migração do Egipto até à Península Ibérica no século XIII, onde passaram a ser chamados “egitanos”, “gitanos”, “ciganos”. Apesar da sua integração geográfica e linguística ter séculos, vivem marginalizados e são olhados com a mesma estranheza e desconfiança que hoje é votada, por exemplo, aos mais recentes imigrantes orientais.

As cenas do seu quotidiano num bairro da lata são acompanhadas da música que antes animava o baile espontâneo. A contradição em termos - a alegria da música e a pobreza das condições de vida - evita tanto o sentimentalismo como o miserabilismo. Não há indulgência neste olhar, há uma realidade exposta nas suas facetas diferentes.

O processo de expor contradições alarga-se através de inquéritos feitos aos habitantes não-ciganos. *A vox populi* diz de tudo: que eles são ladrões, que eles são pessoas como as outras, que eles são carinhosos para as crianças, que eles são maus para os burros. Uma professora primária, confessando que está no início do ano lectivo e por isso ainda não conhece bem os alunos ciganos que tem pela primeira vez, afirma e repete, no entanto, que eles são traiçoeiros. Outra *voz off* (não sabemos bem de quem) diz que as crianças ciganas não sabem brincar e desistem logo da escola; mas um cigano afirma que os filhos hão-de ir à escola, como ele também foi até à quarta classe. Outra voz acha

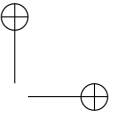
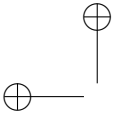
que os ciganos não se integram no mercado de trabalho, pois nasceram para o negócio. Mas um deles - muito bem falante e com estudos até ao ciclo preparatório - trabalha numa fábrica, pois o negócio não corria sempre bem e ele tem a “presunção” de dar o melhor aos seus filhos. Outra voz diz que os ciganos têm “amor pela liberdade”, mas um chefe cigano declara que antes do 25 de Abril viviam no “tempo da escravidade” e compara a brutalidade da GNR para com os ciganos a Hitler.

É assim um filme que regista opiniões diversas que, na época, definiam ideias colectivas sobre o povo cigano. É um filme sobre representações sociais (auto-representações e alter-representações) num tempo e espaço dado. Por isso não concordo com Manuel Cintra Ferreira quando diz que este filme “o que hoje nos traz é apenas um sentimento de “nostalgia” por um tempo em que as coisas eram (pareciam) mais simples”.¹¹ Não me parece que fossem. Também não vejo que seja “principalmente um retrato do que filma no seu tempo (...), o que o torna irremediável ultrapassado hoje em dia”. É por ser um filme do seu tempo que tem um valor intemporal de testemunho do passado, que hoje podemos discutir com o benefício da distância histórica - para constatar até como a marginalidade dos ciganos perdura até hoje.

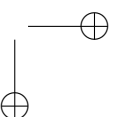
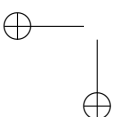
Este é um documentário em que o sujeito do discurso (o autor do filme) não se esconde, ele está assumidamente presente e interage com os seus personagens fílmicos. Ele faz perguntas, interpelando as pessoas de acordo com as normas sociais de então, tratando-as por *tu*, por *você* ou por *senhor*. Nesse aspecto, aparenta a técnica da entrevista de reportagem, que não é. Pois o autor afirma-se pela sua visão desse mundo, expressa, por exemplo, na forma como introduz a música ou como associa os relatos em *off* às imagens. O documentarista não se omite, ao contrário do que é frequente em muitos filmes actuais, que parecem fingir que não está ninguém a filmar e transportam o seu olhar para aspectos mais subtis ou íntimos da realidade. Naquele o olhar do enunciador está sempre presente, na decisão de atribuir sentido aos actos filmados. Nessa época, a *voz off* ainda não tinha sido anatemizada e representa aqui a voz da consciência - consciente de si e do seu papel político, social, cultural. Há verdade neste cinema.

Em suma: de todos estes filmes e das suas facetas diferentes e soluções estéticas diversas ressuma um espírito comum, uma espécie de transparência

¹¹ Na folha de sala da Cinemateca, de 12 de Outubro de 2005.



essencial, onde a voz da enunciação se assume enquanto olhar, o cineasta se considera um agente social, e a sua relação com a realidade não se dissimula. Tudo isto será o suficiente para podermos apontar a existência de uma tendência de *cinema-directo* em Portugal. Outros exemplos haverá, mal conhecidos ainda, diversos talvez. Pois, no documentário português, esta foi uma época de descobertas, em que os cineastas reinventavam com total liberdade o cinema e a sua linguagem.





Quando o cinema *faz* acontecer: o caso Torre Bela*

José Filipe Costa



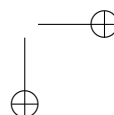
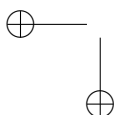
NO Verão de 2007, um mítico objecto fílmico que evoca a turbulência do Verão Quente de 1975, aterrou inesperadamente na programação de uma sala de cinema em Lisboa. Depois percorreu alguns cineclubes e centros culturais por todo o país. A sua exibição foi então considerada como “o acontecimento de maior importância simbólica deste final de Verão” pelo crítico João Lopes,¹ acabando por detonar muitos comentários em torno das euforias e “excessos” do P.R.E.C. na imprensa escrita e na blogosfera.² Não foi esta a primeira vez que *Torre Bela* (1977), do realizador alemão Thomas Harlan³ obteve uma recepção pública perplexa e entusiástica. Antes, o filme foi

*Originalmente publicado na Revista *Arquivos da Memória Antropologia, Arte e Imagem*, N.ºs. 5-6 (Nova Série), 2009 Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, pp.166-191.

¹Citado em http://sigarra.up.pt/up/noticias_geral.ver_noticia?P_NR=4311, consultado a 5 de Janeiro de 2009.

² Uma pesquisa no motor de busca com as palavras Torre Bela remete-nos para uma série de notícias sobre a exibição do filme e de relatos de *bloggers* sobre a experiência do seu visionamento.

³ O percurso de Thomas Harlan (n. 1929) é caleidoscópico: activista de esquerda, viajado, filho de Veit Harlan (realizador do filme *Jew Süss* apresentado às SS no sentido de incentivar



editado em DVD numa colecção comemorativa dos 30 anos do 25 de Abril, distribuída pelo jornal *Público*.⁴ E em 1984, aquando do ciclo intitulado *Imagens Abril* organizado pela Cinemateca sobre o cinema desse período, *Torre Bela* recebeu o epíteto de caso único e exemplar no panorama do cinema então produzido no e sobre o período revolucionário.

Em traços largos, o documentário relata a ocupação de uma das maiores herdades do país, no Ribatejo, pertencente à família Lafões, e a subsequente formação de uma cooperativa por vários moradores provenientes das aldeias vizinhas, principalmente de Manique do Intendente, de Maçussa, mas também da Ereira. Os ocupantes eram trabalhadores agrícolas, alguns desempregados, outros assalariados rurais ou pequenos proprietários, muitos deles com uma história pessoal marcada pela participação na guerra colonial ou pela imigração.

A ocupação da herdade levada a cabo a 23 de Abril de 75 insere-se num movimento geral de tomada do poder popular nas fábricas, propriedades rurais e escolas que irrompeu depois do golpe militar do 25 de Abril. As primeiras ocupações de terras datadas em finais de 1974 ou inícios de 1975 (Rezola, 2007:209), começaram por ocorrer sobretudo nos grandes latifúndios do sul, movimento que depois se expandiu para o Ribatejo.

Muitos historiadores têm sustentado a tese que foi esta dinâmica popular que transformou o golpe de Estado do 25 de Abril numa revolução de cariz colectivo,⁵ baseada em reivindicações relativas ao emprego, aumentos salariais e falta de exploração de muitas terras férteis. As ocupações feitas à margem da lei, fundadas naquilo que se designou de *legalidade revolucionária*, tiveram posteriormente a cobertura do Estado em Julho de 1975, quando foram publicados os Decretos-Lei 406-A/75 e 407-A/75 (Rezola, 2007: 211).

a perseguição de judeus), conviveu de perto com Hitler e Goebbels, convidados especiais da família em sua casa.

⁴ A versão de *Torre Bela* exibida em 2007 tem uma duração mais longa (105') e uma montagem diferente da versão editada em DVD na colecção do jornal *Público* (82') em 1999. Harlan refere a existência de três versões sobre o filme – Entrevista, Junho 2008, Schönau, Alemanha.

⁵ Veja-se a síntese de Maria Inácia Rezola sobre as várias posições em discussão (Rezola, 2007:19).



A ocupação da Torre Bela é muitas vezes apontada como um caso particular no quadro deste movimento revolucionário, tanto pela influência na sua génese da LUAR (organização não partidária),⁶ como pela vontade expressa dos ocupantes em impedir o controlo directo da gestão da cooperativa por estruturas partidárias. A motivação dos ocupantes naquela região ribatejana terá sido muito semelhante ao de outros que se encontravam noutros pontos do país: a possibilidade de refundar estruturas, formas de organização e relações de poder. Para muitos dos moradores das aldeias em torno da Torre Bela, muitas vezes analfabetos, era a primeira vez que se confrontavam com a ideia e o espaço de exercício do político: “Estes foram momentos únicos que assinalam experiências inéditas em Portugal de participação das populações na vida nacional. Pessoas comuns, sem qualquer participação política, ganham consciência do seu poder, envolvem-se em movimentos reivindicativos, organizam-se e intervêm directamente para solucionar os seus problemas. Com estas iniciativas mudaram decisivamente as suas vidas, mas também a sociedade portuguesa.” (Rezola, 2007: 205).

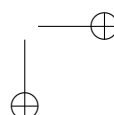
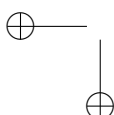
O que vemos no filme de Harlan são estes instantes de mudança na sua dimensão mais eruptiva e vívida, no interior de um microcosmos delimitado espacial e temporalmente. Somos introduzidos nas discussões entre os ocupantes sobre a sua condição social, a melhor forma de se organizarem numa cooperativa, algumas tarefas agrícolas diárias, a ocupação do casarão do duque e ainda uma improvisada manifestação de apoio por parte de Zeca Afonso, Vitorino e Francisco Fanhais, na qual cantam *Grândola Vila Morena*.

Parte I

O lugar de *Torre Bela* na história do cinema

Voltemos, entretanto, aos discursos jornalísticos, críticos e teóricos que colocaram *Torre Bela* num lugar peculiar da história do cinema produzido no imediato pós-25 de Abril. Um dos seus traços comuns é o de destacar a sua *diferença* radical em relação a todo o cinema militante produzido pelas cooperativas e unidades de produção nos anos imediatos à Revolução. Por exemplo, José Manuel Costa, professor, afirma que “o filme é um grande documento da época”, enquanto que o crítico João Lopes o elege como “um dos casos mais

⁶ Iniciais de Liga de Unidade e Acção Revolucionária.



exemplares do documentarismo que se fez no pós-25 de Abril”. Por sua vez, a jornalista Ana Margarida Carvalho caracteriza-o como “o mais revelador e desconcertante documentário sobre o nosso P.R.E.C. profundo” e o crítico Francisco Ferreira nomeia-o como “o filme que melhor retrata o pós-25 de Abril.”⁷

O que proponho aqui é compreender primeiramente a atribuição desse estatuto especial a *Torre Bela*, à luz das suas condições de produção muito particulares. Nesta sequência, requestionarei essa sua imagem em relação ao panorama do cinema militante nesse período. Na segunda parte deste artigo, reflectirei sobre as práticas e metodologias da sua construção e discutirei como no caso de *Torre Bela* se cruzam duas dimensões: a do próprio acontecer da ocupação e a fabricação do filme, como duas faces de uma mesma moeda.

Começemos por atentar ao momento em que, passados 10 anos sobre 74, se deita pela primeira vez um olhar sistemático ao cinema produzido no período revolucionário, no ciclo *Imagens Abril*, organizado pela Cinemateca Portuguesa. *Cinema de Abril* foi então a designação útil usada como chapéu para cobrir uma série de filmes que tem como referência directa ou indirecta a Revolução. *Torre Bela* foi logo aí chamado a desempenhar o papel de *pivot* num debate central sobre a forma como o cinema se relacionou com os acontecimentos históricos desse período. Eis as palavras de um dos programadores do ciclo, João Lopes: “E podemos voltar ao princípio, a essa questão que, desde o início, tem marcado, dir-se-ia assombrado, a maior parte dos filmes que aqui temos visto (no ciclo): a questão da militância. Se, como veremos, *Torre Bela* escapa de certo modo à retórica da maior parte do cinema militante, isso depende, por curioso paradoxo, da sua crença activa num princípio básico desse mesmo cinema. Assim, em *Torre Bela*, mais do que em qualquer outro caso, trata-se muito claramente de ir ao encontro dos acontecimentos, de os registar ao vivo, em toda a sua diversidade e complexidade.”⁸

Em 2007, quando o filme é mostrado numa sala comercial em Lisboa, as palavras de José Manuel Costa vão no mesmo sentido: “Todas as contradições que estavam a ser vividas dentro do próprio grupo estão no filme e não estão subjogadas por um discurso que tenta interpretar ou ler imediatamente o que

⁷ Citado em http://sigarra.up.pt/up/noticias_geral.ver_noticia?P_NR=4311, consultado em 5 de Janeiro de 2009.

⁸ Consultável em www.atlantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf

estava a acontecer. Isso deu ao filme um valor intemporal e universal que muitos filmes captados nessa altura não têm.”⁹

Que filmes “captados nesta altura” são estes que utilizariam uma retórica “militante”? Os títulos que estarão no horizonte crítico destes discursos vão desde *As Armas e o Povo* (1975), uma realização colectiva do Sindicato de Trabalhadores da Produção do Cinema e Televisão, a *A Lei da Terra* (1977), do Grupo Zero, passando por *Barronhos: quem tem medo do poder popular?* (1975), realizado por Luís Filipe Costa. Muitos outros foram produzidos pelas cooperativas em co-produção com a RTP, com a finalidade de ali serem exibidos. Tomemos o exemplo de uma das cooperativas – a Cinequanon, cuja fundação é legalizada em Junho de 1974. Apesar de no início ser intenção dos sócios “dedicar-se a produzir apenas filmes de fundo de ficção”, pouco tempo depois reconsideraram o seu papel: “Os membros da cooperativa renunciaram então ao tipo de trabalho previsto para se dedicarem à realização de filmes de intervenção política e social para a televisão, o que lhes pareceu uma prática de actuação mais correcta, tendo em conta as necessidades urgentes no campo da comunicação de massas, do momento nacional.”¹⁰

É neste contexto que produzem mais de uma centena de filmes no intervalo de dois anos. Os títulos e o teor das sinopses são revelatórios da urgência dessa intervenção política e social. Por exemplo, *Ocupação de Terras na Beira Baixa* (40’), de António Macedo, tendo como pano de fundo a ocupação da Quinta da Vargem e da Sociedade Industrial de Penteação e Fiação de Lãs-A Penteadora, (“ex-domínios do grande latifundiário Almeida Garret”), em Unhais da Serra, dá voz às aos moradores que criticam o poder das famílias Calheiros e Garret e da Igreja Católica naquela povoação. Um outro documentário *Candidinha*, também de António Macedo, centra-se sobre a ocupação e auto-gestão de um ateliê de alta costura pelas costureiras. Por seu lado, *Comunal, uma experiência revolucionária* (24’), de realização colectiva, trata da existência de uma cooperativa agrícola constituída tanto por moradores de Árgea, localidade próxima de Torres Vedras, como de membros (arquitectos, professores) provenientes de Lisboa.

⁹ Coelho, Alexandra Lucas (2007) “Torre Bela, o que é feito da nossa revolução selvagem?,” *Público*, 3 de Agosto de 2007, consultável em cinecartaz.publico.pt/noticias.asp?id=179867 (consultado em 5 de Janeiro de 2009)

¹⁰ *Cinequanon* – Brochura editada no quarto aniversário da Cinequanon, s/d, p. 2, consultável na biblioteca da Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

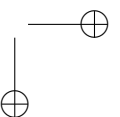
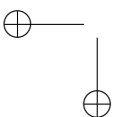


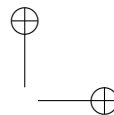
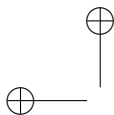
Este conjunto de filmes rodados em 16 mm são compostos por entrevistas e imagens de algumas acções, rituais, tarefas levadas a cabo pelos seus protagonistas (por exemplo, procissão em Unhais da Serra, reuniões de esclarecimento pelo MFA, trabalhos agrícolas em Árgea ou os trabalhos de costura no ateliê Candidinha), articulados através de uma voz *off* que vai contextualizando ou fornecendo informação adicional ao que se vê. Uma das *diferenças* do filme *Torre Bela* é a de levar-nos directamente à engrenagem dos processos que nos outros filmes são descritos por uma voz *off* ou pela voz de entrevistados.

A palavra e a voz

Para melhor compreender a forma orgânica, densa e ao mesmo tempo concreta em que são dados estes processos em *Torre Bela*, poderemos deter-nos numa das suas dimensões mais destacadas pelas análises de José Manuel Costa e do seu próprio realizador, Thomas Harlan: a centralidade atribuída ao uso da palavra e da voz pelo filme. Em *Torre Bela*, a palavra e a voz estão *em acção*. Surgem no calor das conversas e debates entre os ocupantes em agir revolucionário. Harlan chama a atenção para a maneira como o filme se vai tecendo em torno desta conquista e apropriação da palavra por um grupo de pessoas que, através dela, criaria novas relações de poder e sociabilidade. Uma palavra em acção contínua que ajudaria a cimentar a nova comunidade. No filme, vemos e ouvimos os ocupantes a articularem palavras que até então nunca tinham pronunciado em discussões livres públicas e que lhes atribui uma posição num palco social com visibilidade nos meios de comunicação (na altura, a imprensa e a RTP fizeram uma cobertura intensiva dos acontecimentos na herdade).

Logo numa das primeiras sequências de *Torre Bela*, a câmara segue em panorâmica a discussão dos trabalhadores que se encontram já no interior da quinta, à espera dos resultados saídos de uma reunião entre alguns ocupantes e Dom Miguel de Bragança. Após as conclusões anunciadas pela ocupante Maria Victória ao grupo, um dos trabalhadores dando conta de que o equilíbrio de forças está ainda do lado do Duque, vocifera, gesticulando: “É ele (o Duque) que novamente manda. Ele não pode mandar, porque já fomos subjugados. Os meus pais, os meus avós, os bisavós foram subjugados por esta malta.”





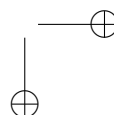
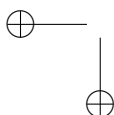
A força desta sequência não vem apenas do facto do ocupante sintetizar em poucas palavras uma genealogia das relações de poder que organizaram durante muito tempo a vida daquelas comunidades. Vem também da sua linguagem corporal, da sua postura em relação aos outros elementos do grupo, convocando-os, incitando-os à indignação. Entretanto, a câmara muda de posição e enquadra um homem de luto, vestido de negro da cabeça aos pés, no encaixe da sua voz revoltada: "O meu pai trabalhou aqui 33 anos. Foi posto na rua como um cão. Se não fosse eu morria à fome."

Em *Torre Bela*, podemos ver vividamente como as palavras dos ocupantes não eram apenas usadas para se posicionarem em relação à velha ordem social deposta, mas também em relação uns aos outros dentro da própria cooperativa. As palavras ditas em público tornavam-se um instrumento de posicionamento e reorganização comunitária. Isto é patente, por exemplo na sequência da eleição tumultuosa de uma comissão da Junta, nas discussões sobre quem detinha o poder no interior do grupo, a propriedade colectiva de uma pá ou enxada concretas ou sobre questões logísticas – o uso a dar ao Palácio, o funcionamento de um refeitório, quem cozinhará ou o calendário diário das actividades.

A intensidade destes momentos é proporcionada pela montagem de longos planos-sequência¹¹ com som directo, de onde emergem as contradições e as dúvidas dos ocupantes. Ora, em muitos dos filmes que atrás referimos, a palavra e a voz são sempre pronunciadas *depois* do acontecimento e não no seu interior. São muitas vezes reflexões de algo que já passou. Possuem obviamente um valor testemunhal, mas, muitas vezes, são proferidas numa situação visivelmente construída para a câmara, como é o caso das entrevistas ou depoimentos. Além disso, a palavra e a voz têm neste tipo de cinema a função de enquadrarem, contextualizarem e intervirem de forma directa sobre a organização das imagens.

A atribuição de uma função denunciadora, explicativa ou interventiva à palavra pode ser entroncada na ideia de um cinema militante que circulava no meio cinematográfico português, propulsionada muitas vezes pelas leituras de revistas internacionais (a francesa *Cahiers du Cinéma*) e nacionais (por

¹¹ Plano-sequência pode ser definido como uma sequência filmada num só plano e assim usado na montagem final do filme sem cortes, mantendo uma certa unidade espaço-temporal e narrativa.



exemplo, a *Cinéfilo*, entre 1973 e 74, quando publicada sob a direção de Fernando Lopes, tendo António Pedro Vasconcelos como chefe de redação). Mas que ideia de cinema militante seria esta? Detenhamo-nos por ora na formulação de cinema militante proposta por Fernando Solanas e por Octávio Getino, que lançaram o manifesto *Por um Terceiro Cinema* nos finais dos anos 60:¹² “Militant cinema is that cinema which is integrated as instrument, complement or support of a specific politics, and of the organizations which carry out the plan together with the diversity of objectives which it pursues”.¹³

De facto, logo nos primeiros tempos a seguir ao 25 de Abril o cinema é chamado a tornar-se num instrumento de transformação política, social e cultural. Do palco central das movimentações políticas de cineastas e técnicos – o Sindicato dos Profissionais de Cinema – emanou uma carta-manifesto que sublinhava a necessidade e a intenção de “fazer do cinema em Portugal um instrumento dinâmico popular de cultura e consciencialização política”.¹⁴

¹² O manifesto *Por um Terceiro Cinema* (originalmente *Hacia un tercer cine - apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*) foi escrito pelos realizadores argentinos Fernando Solanas e Octávio Getino. O Terceiro cinema caracterizava-se por ser anti-imperialista, anti-burguês e anti-racista. Constituiu-se como alternativa tanto ao chamado Primeiro cinema, que reproduziria o modelo produtivo e ideológico de Hollywood como ao Segundo cinema que mesmo que se tenha estabelecido à margem do modelo dominante acabou por se institucionalizar nas formas de cinema de autor. No entender destes autores o cinema militante seria uma categoria interna do Terceiro Cinema. O realizador brasileiro Glauber Rocha que esteve em Portugal depois da Revolução, (um dos intervenientes em *As Armas e o Povo*, 1975) defende posições semelhantes ao deste manifesto:

“Esta é, na verdade, a luta dos cineastas revolucionários do Terceiro Mundo. Superar estas contradições e partir para um cinema novo, nos anos 70, que é a única forma de fazer com que o cinema se salve da morte. O cinema morre por causa disto tudo, e por causa do autodestrutivismo do Godard e do reformismo de Costa Gravas, que são os dois modelos básicos. Falta uma terceira via, que só pode surgir com o rigor teórico, a reformulação profunda do cinema e a colocação em prática desse novo cinema e de uma actuação dos produtores, dos cineastas e dos críticos, revolucionária, para combater o velho cinema e impor o novo. Aqui em Portugal, por exemplo, dentro do processo político que o País atravessa hoje, parece-me que há condições para que esses males sejam evitados, e então é possível que seja aqui o espaço onde surja uma nova perspectiva.” Citado em *25 de Abril no cinema – antologia de textos*, Cinemateca Portuguesa, 1999, p.38.

¹³ Citado em Buchsbaum, Jonathan (2001) “A Closer Look at Third Cinema”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 21, No. 2, 2001. (consultável em <http://assic-ed267.univ-paris3.fr/formation/Doc%20Roger%20Odin%202008/CloserLookat-ThirdCinema.pdf> acedido em 5 de Janeiro 2009).

¹⁴ “Não à Censura”, *Cinéfilo*, 32, Maio de 1974.



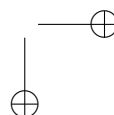
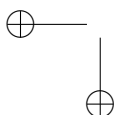
Nos tempos seguintes formaram-se ou ganharam força cooperativas como a Cinequanon, a Cinequipa, Grupo Zero ou Virver e foram constituídas unidades de produção no Instituto Português de Cinema.¹⁵ A estruturação e modos de produção cinematográfica destes grupos eram, muitas vezes, atravessados pelos mesmas preocupações, motivações e padrões de organização colectiva presentes nas cooperativas agrícolas, comissões de trabalhadores ou de moradores que iam sendo criadas pelo país fora. A socialização ou colectivização das forças produtivas permeava diferentes áreas da esfera pública e a da produção cinematográfica não fugia a este impulso. O cinema enquanto forma de intervenção política era, neste sentido, entendido como mais um participante neste movimento,. Os filmes tinham muitas vezes o objectivo de “dar a imagem, ou imagens, das lutas que os trabalhadores portugueses desencadeavam nos mais variados campos” – tal como o expressava a Cinequanon no balanço que fazia da sua actividade nesse período.¹⁶

Chegados a este ponto, o que me parece que está no cerne da avaliação da norma do *cinema de Abril* e do seu eventual contraponto, o filme *Torre Bela*, não deve ser tanto a questão da militância, mas dos seus modos de *fazer* e de *representar*, o que inclui tanto as suas práticas e metodologias como as suas lógicas de organização dos materiais fílmicos. Assim, em vez de olharmos para a tão criticada “retórica militante” deste cinema, deveremos concentrar-nos nos sistemas ou modelos de produção ou representação em que a encontramos. Por isso, parece-me útil convocar para a nossa discussão as formulações propostas por Bill Nichols na sua obra charneira *Representing Reality* (1991). Nichols apresenta aí um quadro classificatório de representação documental ou, por outras palavras, de modos de *fazer* documentário. Apesar deste quadro uniformizar sob a mesma capa filmes com várias temáticas e texturas, apresenta a grande vantagem de constituir uma grelha de leitura com firmes pontos de ancoragem.¹⁷

¹⁵ Sobre a história e arquitectura destas organizações colectivas realizei anteriormente um estudo exploratório publicado por uma editora já extinta – *O cinema ao poder!*, Lisboa, Hugin, 2002.

¹⁶ *Cinequanon* – Brochura editada no quarto aniversário da Cinequanon, s/d, p. 3, consultável na biblioteca da Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

¹⁷ Vejamos como Nichols chega à formulação de modos de representação enquanto padrões de organização textual que apresentam determinadas características: “Situations and events, actions and issues may be represented in a variety of ways. Strategies arise, conventions take shape, constraints come into play; these factors work to establish commonality among different



Nichols sistematiza quatro modos de *fazer* documentário: expositivo, observacional, interactivo e reflexivo. Detenhamo-nos sobre cada um deles. O tipo de documentário expositivo desenvolve uma argumentação sobre o mundo, normalmente apresentada sob a forma de um comentário *off* sustentada pela montagem da imagem que funciona como ilustração ou contraponto do que é dito. Muitas vezes, a inserção nesse tipo de documentário de entrevistas aos protagonistas/intervenientes de um determinado acontecimento serve para construir ou reforçar um ponto de vista que enforma toda a lógica argumentativa do filme. Já no modo observacional encaixam os filmes que prescindem de entrevistas, comentário *off*, música, intertítulos, reconstituições históricas, criando a impressão de situações vividas em tempo real defronte da câmara, sem a intervenção do realizador. A imagem e som síncrone são montados de modo a construir unidades espaço-temporais que nos dão as situações e o quotidiano dos protagonistas, vividas numa espécie de “presente” imediato e contínuo e sentido como tal pelo espectador. A informação provém dos diálogos, comportamentos e atitudes destes actores sociais que, em interacção, parecem ignorar a presença da câmara (a obra de Fred Wiseman pode ser classificada como maioritariamente observacional). O documentário observacional poderá ser identificável com o cinema directo ou o cinema *verité*, duas categorias que muitos autores consideram como equivalentes, embora outros façam uma distinção que vale a pena ver em pormenor.¹⁸

As marcas da presença do realizador diminutas ou elididas no cinema expositivo e observacional ganham proeminência nos modos interactivo e reflexivo. No primeiro, o processo de interacção entre quem filma e é filmado é trazido para a própria construção do documentário, com uma visibilidade va-

texts, to place them within the same discursive formation at a given historical moment. Modes of representation are basic ways of organizing texts in relation to certain recurrent features or conventions. In documentary film, four modes of representation stand out as the dominant organizational patterns around which most texts are structured: expository, observational, interactive, and reflexive.” (Nichols, 1991:32).

¹⁸ Nichols cita na sua obra a distinção feita por Erik Barnouw: “The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and wited hopefully for a crisis: the Rouch version of cinema verité tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinema artist played the role of uninvolved bystander; the cinema verité artist espoused that of provocateur.” (Nichols 1991:39). Esta diferenciação entre cinema directo e cinema *verité* parece muito semelhante à distinção entre cinema observacional e cinema interactivo feita por Nichols como veremos mais adiante.

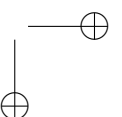
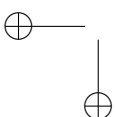


riável, desempenhando um papel estruturador da narrativa (como nos filmes de Ross McElwee). Muitas vezes, somos introduzidos no processo de negociação entre o realizador e os protagonistas do filme sobre uma determinada situação quer sob a forma de uma conversa informal ou de uma entrevista mais institucionalizada. Nestes casos, a voz *off* do realizador dirige-se muito mais aos protagonistas do que ao espectador que se torna tanto testemunha de um discurso ou situação, como do próprio processo de interacção entre equipa e os protagonistas.

Por sua vez, o documentário de tipo reflexivo questiona estes processos de negociação e a maneira como se representa o que se vê no ecrã, assim como o alcance e os limites dessa representação. O modo reflexivo é por natureza um metacomentário ao próprio processo de fabricação de uma imagem (ou *metadocumentário*), partindo da assumpção que aquilo que vemos no ecrã é mais uma construção, em que estão envolvidos códigos e convenções, do que uma parte da “realidade”.

Estas categorizações são abstracções que apenas quando operacionalizadas em análises particulares nos poderão fornecer pontos de referência para o que está em jogo no criticado cinema de “retórica militante”. Vale, por isso a pena concentrarmo-nos sobre a análise concreta de dois filmes. Sobre o mesmo tema – a ocupação da herdade Torre Bela – foi realizado, além do documentário de Harlan, um filme da autoria de Luís Galvão Teles chamado *Cooperativa Agrícola Torre-Bela* (49’). Proponho colocá-los lado a lado para vê-los nas suas complexas diferenças. Produzido pela Cinequanon, este “programa”, assim titulado no genérico final, para a RTP, apresenta uma série de características expositivas, tal como referenciadas por Nichols. Depois de familiarizados com o esplendor decorativo do casarão do Duque de Lafões e de vermos um grupo de trabalhadores sobre um tractor, eis que somos introduzidos no tema do filme com o seguinte comentário *off*: “Em 23 de Abril de 1975, uns dias antes das eleições para a assembleia constituinte, os camponeses da Massuça, Manique do Intendente e terras próximas demonstraram mais uma vez ao ocupar a Quinta de Torre Bela, que não é pelo voto, mas pela prática que se faz o socialismo.”

“Não é pelo voto, mas pela prática que se faz o socialismo” condensa uma interpretação do evento histórico Torre Bela. Ao mesmo tempo apresenta uma postura e apelo em relação às práticas políticas a adoptar naquele momento histórico. Este tipo de comentário enforma muitos dos filmes de carácter ex-



positivo que retratam situações recorrentes durante o chamado P.R.E.C., manifestações, assembleias, ocupações – ou mesmo o retrato de simples dia-a-dia de um operário da Sorefame.¹⁹ Aí, a *voz off* treinada e trabalhada, e nesse sentido, padronizada e uniformizadora, lê os acontecimentos e inclui-os numa grelha discursiva política que hoje se poderá dizer muito historicamente referenciada a um certa forma de fazer militância cinematográfica.

Já vimos anteriormente o papel que a palavra e a *voz em acção* aí desempenham, como somos confrontados com a força emocional colorida e caótica de várias vozes dos protagonistas em constante sobreposição, ora irritadas ora embargadas. Não raramente, vemos como os ocupantes/cooperadores lutam com novas palavras de ordem e um jargão político que se iam introduzindo no seu quotidiano. Por vezes, colocam mesmo em causa o trabalho de doutrinação política levado a cabo por aqueles que mais se destacavam na dinamização da comunidade. Oíçamos a voz de um dos ocupantes que incita os seus companheiros: “Não podemos ceder num único ponto, senão é a vitória do burguês perante o trabalhador. (...) Não nos podemos deixar subjugar por nenhum marquês. Nada nos fará ceder nem num único ponto. As massas em frente. Isto tem que ser feito na base de todos, unidos. . .”

O que articula internamente o documentário não é então a tal *voz off* expositiva, mas uma pulsão narrativa fundada em relações internas entre imagens e sons que formam sequências. Essas sequências dão a ver conflitos entre os trabalhadores, os encontros entre estes e os novos protagonistas do poder militar, ou o fluir do tempo nas tarefas agrícolas e durante as refeições colectivas. A montagem garante não a continuidade retórica em torno de um ou mais argumentos, mas uma continuidade espaço-temporal que dá conta do processo de formação de uma cooperativa. Posto de outro modo, em *Torre Bela* estamos perante unidades dramáticas e não unidades argumentativas.

No entanto, antes de prosseguir, é preciso que se diga o quanto estes dois objectos foram laborados em diferentes contextos de produção e com distin-

¹⁹ *Um dia na vida de... um trabalhador da Sorefame* colectivo, (31'). Documentário produzido para a RTP pela Cinequanon retrata um dia de trabalho de um operário da Outurela, um subúrbio de Lisboa, desde o seu despertar ao deitar. Eis a sinopse: “Quais os problemas que tem um operário num grande complexo industrial. O que sente e diz um homem quando lhe perguntam como vive, quanto ganha, com quem vive. Como se reflecte na sua vida particular o ambiente e a tensão em que trabalha.” Brochura editada no quarto aniversário da Cinequanon, consultável na biblioteca da Cinemateca Portuguesa.

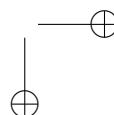
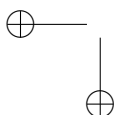


tas motivações. O *Torre Bela* de Harlan resulta do trabalho de um realizador que também se envolve no processo de ocupação da herdade, como veremos mais adiante. O documentário de Luís Galvão Teles faz parte de uma série produzida pela cooperativa Cinequanon para a RTP. Os dois possuem diferentes tempos de rodagem e montagem. O primeiro é rodado em 1975, durante meses e exibido em 1977, depois de longo tempo de montagem. O segundo é filmado em pouco tempo e destina-se a ser inserido o mais rapidamente possível numa grelha de programação televisiva. Esta contextualização serve precisamente para entender o que estava então em jogo nestes dois modos de produção e exibição e o quanto isso se podia reflectir no próprio resultado final. São estas *histórias* de produção que devem ser tomadas em conta quando se fala da *diferença* do filme de Harlan.

Vejamos: o tempo e o ritmo de produção televisivo pediria uma urgência que levaria à necessidade de filmar e explicar imediatamente os acontecimentos. A maioria das vezes, essa interpretação cavalga a linguagem política que estava na ordem do dia, que se ouvia na rádio, na própria TV, nos comícios e conversas de rua. As equipas das cooperativas seriam impulsionadas por essa emergência de montar o material captado para exibi-lo na RTP, sem que mediasse muito tempo entre a rodagem e a sua difusão na televisão. Por outro lado, a diferença do trabalho de Harlan deve ser encontrada logo à partida nos próprios métodos e práticas de rodagem: na presença constante da equipa na quinta acompanhando o quotidiano da comunidade ao longo de meses e a tomada de prolongados planos sequência. A este propósito, segundo Harlan, o operador de câmara Russel Parker, “chegava a filmar durante duas horas seguidas com apenas algumas interrupções técnicas obrigatórias”, muitas vezes, “acções rotineiras, ou não acontecimentos”, o que terá resultado em cerca de 32 horas de material filmado em bruto.²⁰ Este modo de estar da equipa terá conduzido à invisibilidade da sua presença entre os ocupantes. Camilo Mortágua, ex-membro da LUAR e activo ocupante de Torre Bela diz que com o decorrer do tempo, a câmara passou a ser encarada “como um tractor ou uma enxada”.²¹ Além disso, aquando do período de montagem de *Torre Bela* existe já uma distanciação geográfica e temporal, que permitiu uma mat-

²⁰ Este cálculo é avançado por Harlan em entrevista realizada em Junho de 2008, Schönau, Alemanha.

²¹ Entrevista Novembro 2008, Lisboa.





uração das ideias sobre o material filmado. O trabalho de montagem levado a cabo por Roberto Perpignani decorreu durante alguns meses em Itália, antes da sua primeira exibição oficial no festival de Cannes, em 1977.

O atrito do acontecimento

Proponho, entretanto, o desafio de ir mais longe no nosso inquérito: de que falamos quando falamos da criação de uma mais intensa imersão fílmica nos acontecimentos proporcionada por *Torre Bela*? O que se disse por ocasião do ciclo realizado na Cinemateca em 1984 e mais recentemente em 2007, parece enfatizar a possibilidade de através de *Torre Bela*, se ter com os acontecimentos do P.R.E.C. uma relação mais directa do que aquela que é proporcionada pelo restante cinema que, em vez de fazer emergir a energia, dinâmica interna desses momentos e, por outro lado, a sua ambiguidade e complexidade, produziria um efeito de distanciamento. Esta qualidade da presença é propiciada pelo modo como os longos planos-sequência de Harlan restituem as ambiguidades e contradições próprias do que estava em jogo nesse tempo histórico. É, aliás, essa complexidade que assoma no famoso diálogo entre Wilson, o dinamizador da ocupação da quinta e um agricultor relutante em entregar a sua ferramenta à cooperativa em formação:²²

Wilson – Qual é o valor da tua ferramenta? Qual é o valor da tua ferramenta?

Outro ocupante, José Quelhas – Não sei.

Wilson – É isso que tu dizes. Tudo isto é da cooperativa. Não é tua, nem deste. Nem minha.

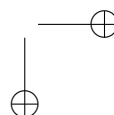
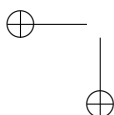
José Quelhas – E os outros que não trazem ferramenta nenhuma? A ferramenta é da casa deles e a minha fica da cooperativa. A minha é da cooperativa e os outros que não trouxeram nenhuma, nem querem trazê-las para não levarem descaminho e dão descaminho às dos outros.

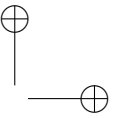
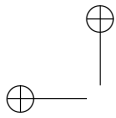
Wilson – Dás-me licença?

José Quelhas – Sim.

Wilson – Isto tem o valor de 100 escudos. Vem para a cooperativa e a cooperativa dá-te 100 escudos e já não é teu. É meu, é deste, é de todo o mundo.

²² A sequência poderá ser vista em <http://www.youtube.com/watch?v=CbxGF7ZhHDM&feature=related>. Consultado em 19 de Dezembro 2008.





José Quelhas e Wilson

José Quelhas – Pode ser muito bem. Eu é que trabalho com ela. Amanhã preciso de fazer trabalho naquilo que é meu, no bocadito que lá tenho e tenho que comprar outra. Depois essa outra fica a ser da cooperativa. Depois vou comprar outra e fica sempre da cooperativa. Daqui a nada, também o que eu visto, o que eu calço, é da cooperativa. Se eu comprei...

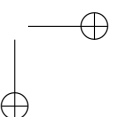
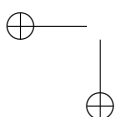
Wilson – É isso, é isso mesmo.

José Quelhas – Amanhã, tira-me as botas, fica a ser da cooperativa e eu fico nu.

Wilson – Se me dás licença, é essa a nossa finalidade. Tu não ficas nú, tu ficas com mais roupa do que a que tens.

José Quelhas – Não vejo isso, não vejo nada disso.

Este momento opera como uma epifania e possui um efeito de realidade que não é escamoteado e diferido por uma estratégia argumentativa. Por outras palavras, é como se assistíssemos não apenas a um micro acontecimento histórico – o momento em que o agricultor exprime as suas dúvidas sobre a colectivização daquilo que é seu e põe em causa as palavras de ordem que emanam da cooperativa – mas também a um certo carácter do *acontecer* em si próprio, abrindo-se nas suas contrariedades e dissonâncias, sem que isto



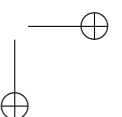
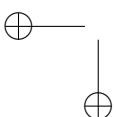


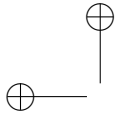
seja domesticado para se integrar num quadro de interpretação linear política. Somos introduzidos no interior de uma fractura na relação entre os dois ocupantes e também no atrito de qualquer coisa em estado nascente – o acontecer de uma comunidade que se interroga e se procura na sua formação: o que implica formar uma cooperativa? O que é prescindir da propriedade privada e que sentimentos de perda/ganho individual isso envolve? O que é “meu”, o que é “nosso”?

A sequência não se fecha em respostas cabais, mas mantém as questões em aberto. Talvez isto ajude a compreender uma determinada recepção do filme à época, tal como é relatado por Rui Simões, realizador que foi próximo de Harlan: “Há projecções em que (Thomas Harlan) é acusado de fascista, outra de anarquista. É acusado de fazer contra-propaganda, contra a classe operária, porque mostra os trabalhadores na miséria, na sua degradação, nos diálogos entre eles.”²³

Pelo modo como conserva a ambiguidade dos acontecimentos captados, *Torre Bela*, prestava-se assim a várias leituras políticas. O que defendo é que estas fricções, esta complexidade e vibração do “real” apenas referenciadas a *Torre Bela* irrompem por momentos em muito do cinema militante de tipo expositivo e argumentativo. Há no conjunto destes filmes, momentos que não são completamente fechados numa lógica interpretativa. Lembro as sequências em que assistimos às reuniões entre os membros das cooperativas da região da Azambuja no *Torre Bela*, de Luís Galvão Teles ou a cena da passagem de modelos pelas trabalhadoras do *atelier* de alta costura no filme *Candidinha, ocupação de um atelier de alta costura*, realizado por António Macedo, a que voltaremos mais tarde. O que distinguirá o filme de Harlan é a sua concentração sobre um microcosmos, durante longo tempo, laboriosamente arquitectado com uma estrutura dramática. Ou seja, é nessa concentração, duração e carácter dramático que residirá essa qualidade da presença imediata e próxima do *histórico*. Ora, essa qualidade é construída, apesar da relação com o *histórico* aparentar não ter sofrido nenhuma interferência por parte da equipa.

²³ 25 *Abril imagens*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1984, p. 23.





Ocupação do “Palácio”

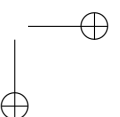
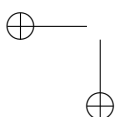
Parte II

A fabricação de Torre Bela

Quando o filme *Torre Bela* foi exibido em sala em Agosto de 2007, levantou-se uma questão relativa à intervenção da equipa de Harlan sobre o próprio fluxo dos acontecimentos. As dúvidas surgem sobretudo a partir do visionamento da seqüência da ocupação do “Palácio” da família Lafões, na qual os trabalhadores abrem as gavetas das cómodas e examinam a roupa dos duques, as loiças e os retratos de família. Um dos ocupantes experimenta uma jaqueta e exhibe-se perante o olhar dos outros, ao som de “olé!”. Outro toca o piano. Outro veste os paramentos do padre na capela e recita com ironia “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo...”

Nas entrevistas da jornalista do *Público* que Alexandra Lucas Coelho²⁴ fez aos participantes no filme para uma reportagem a publicar na altura da estreia do filme, uma das perguntas mais recorrentes incidia sobre a eventual encenação da ocupação do “Palácio” por Harlan. A dúvida deve-se, porventura, ao à vontade com que os ocupantes se deslocam no espaço, sem que se pressinta neles alguma intimidação provocada pela presença da câmara.

²⁴ Acompanhei e registei em vídeo estas entrevistas, que resultaram no artigo publicado no suplemento Y da edição do *Público* de 3 de Agosto de 2007.



Há algum pudor, curiosidade genuína, mas nada sugere neles receio do valor testemunhal que a presença de uma câmara pudesse vir a ter quanto aquela invasão de propriedade privada. Por outro lado, a suspeita sobre a encenação é levantada por um dos directores executivos de produção do filme, José Pedro Andrade,²⁵ que apesar de lá não ter estado nesse dia, afirma: “É encenação pura de Harlan. Os ocupantes não entravam. Era ponto assente, como no Alentejo. De certeza que ele convenceu as pessoas a entrar na casa. O filme é manipulado. É um documentário ficcionado.”²⁶

O próprio Thomas Harlan conta²⁷ que aquando da exibição do filme nos Estados Unidos, os seus colegas cineastas acusavam que a forma como sequência foi filmada sugere que câmara teria sido colocada dentro do Palácio antes da entrada dos ocupantes. Isso seria um sinal de uma encenação preparada pela equipa. Ora, todos os intervenientes entrevistados por Alexandra Lucas Coelho e aqueles com quem posteriormente entrei em contacto, contradisseram unanimemente a tese da encenação, como por exemplo Herculano Valada (hoje presidente da Junta de Freguesia de Manique do Intendente) que na famigerada sequência faz o sinal da cruz enquanto veste os paramentos de padre.

Mas o que me interessa não é apurar as verdades ou inverdades do processo que rodeia a rodagem dessa cena. Se quisesse ir por aí, seria confrontado com uma memória dos factos em constante fabricação, ou, por outras palavras, um conjunto de reflexos resultante de um jogo de espelhos. Move-me a ideia de convocar essa sequência como metáfora da construção de todo o filme e indo por aí, explorar essa *diferença* de que se fala quando se escolhe *Torre Bela* como caso único no documentarismo desse período.

Olhemos para *Torre Bela* enquanto uma construção narrativa: possui uma linha dramática que se desenvolve segundo códigos empregues pela narrativa mais clássica, aliás, como muito cinema classificável como observacional. *Torre Bela* possui algumas personagens proeminentes que tomam um protagonismo que ora se afirma, ora se desvanece. É este, aliás, o caso de Wilson,

²⁵ José Pedro Andrade, nesse tempo ligado ao PCP, escrevia relatórios sobre a ocupação da Torre Bela para o partido, pois o “PC considerava esta ocupação ilegal (...) Era fora da intervenção da reforma agrária.” (*Público*, 3 de Agosto de 2007)

²⁶ Coelho, Alexandra Lucas (2007) “Torre Bela, o que é feito da nossa revolução selvagem?”, *Público*, 3 de Agosto de 2007

²⁷ Entrevista Junho 2008, Schönau, Alemanha

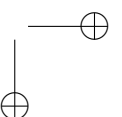
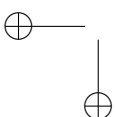


originário da aldeia de Manique do Intendente, o dinamizador inicial da ocupação. Chamamos ainda a atenção para a construção de determinadas cenas-chave que resolvem conflitos ou problemas instalados ao longo do filme. Um dos nós dramáticos central é instaurado desde o início, pelo modo como assoma nos diálogos e discursos dos ocupantes: o desejo de ocupar o casarão do Duque.

Atentemos no lugar estratégico que esta sequência ocupa no desenvolvimento do filme: sendo um dos pontos culminantes da acção revolucionária dos ocupantes também é, por efeito de espelho, um clímax dramático construído pela própria montagem fílmica. No princípio da sequência²⁸, somos deixados com os interiores vazios do Palácio, sentido como um espaço recém-abandonado, marcado pela ausência humana. Pelo meio, planos fechados de objectos fetichizados pela câmara que mais parecem fantasmas do passado. Os proprietários já não habitam o seu domínio, mas permanecem os sinais de um estilo de vida que surge como anacrónico, no contexto dos novos tempos revolucionários. Depois seguem-se as cenas de uma certa euforia contida, em que os ocupantes parecem actuar/representar *naturalmente* para a câmara. E, de facto eu diria que actuam ou representam, não pelo facto de seguirem as indicações expressas do “encenador” Harlan, mas porque actuam uns para os outros e para eles próprios. Digamos que actuam/representam a tomada do poder sobre aquele espaço, remirando-se nos objectos, tocando o piano, vestindo a roupa de “personagens” outras. Nesta linha de pensamento, poder-se-á afirmar que houve encenação em *Torre Bela*, mas num sentido lato, num sentido muito mais abrangente e complexo que aquele que parece subjacente às críticas referidas. Começa logo no modo como Harlan concebeu o seu papel enquanto realizador e interveio no curso dos acontecimentos que levaram à formação da cooperativa. Neste sentido, também Harlan tomou o lugar de ocupante.

Depois de se instalarem na quinta, os trabalhadores demonstravam, segundo Harlan, receio em avançar para o passo seguinte que seria a posse do Palácio. O realizador, querendo acelerar esse processo, moveu-se nos bastidores do meio militar e promoveu um encontro entre um grupo de ocupantes (de que Wilson fazia parte) com a Polícia Militar num quartel em Lisboa. Essa

²⁸ Neste texto, usaremos como referência para a nossa análise a versão do filme que foi editada na colecção do *Público*.



reunião – na qual o capitão Banazol afirmou “Não devem estar à espera que legalmente saia um decreto a dizer que vocês podem ocupar. Vocês ocupam e a lei há-de vir” – é que legitima a acção dos ocupantes. O acontecimento filmado pela equipa do Harlan antecede imediatamente as cenas da ocupação do edifício.²⁹

Não foi apenas neste aspecto que a equipa de filmagens exerceu o papel de um maestro invisível. De alguma maneira, a câmara desempenhou um papel na eleição de quem adquiriu protagonismo na organização da cooperativa. Harlan mostra-se consciente de que, por exemplo, os movimentos de câmara quando seleccionavam e apontavam para um ou outro ocupante que tomava a palavra numa assembleia ou num ajuntamento, motivava-o a fazer prevalecer o seu discurso sobre o dos outros e assim investia-o de poder. Diz ele: “A câmara levava-nos a fazer calar todos os outros em favor do que Wilson dizia.”³⁰ Mas assim como a câmara atribuiu poder de liderança a Wilson também rapidamente lho retirou. O momento de viragem deu-se depois de Harlan denunciar Wilson aos membros da cooperativa, contando o que os outros até então desconheciam: que Wilson dormira no quarto do Duque, antes da ocupação “oficial” do Palácio. A denúncia afectou a mudança na opinião do colectivo acerca de Wilson, que a partir daí se vai transfigurando numa espécie de herói caído em desgraça. É nesta acepção que Harlan diz que a equipa se tornou numa “argumentista” do filme. Não porque escrevesse ou encenasse previamente uma cena, mas porque ela fazia parte, digamos, da escrita dos próprios acontecimentos. Eis os instrumentos mais concretos implicados nessa escrita, segundo Harlan: “Outro instrumento importante de que dispunhamos era o carro: também éramos uma espécie de correio de transmissão; íamos à cidade para tratar dos seus problemas com a instituição da reforma agrária, o IRA,³¹ entrávamos em contacto com os bancos a fim de encontrar um quadro para a possível abertura de créditos. Mas como a ocupação não era legal não podíamos requerer créditos. Então era preciso pedir a intervenção dos militares. Também éramos nós que mediávamos este processo.”³²

²⁹ Esta relação directa entre as duas sequências é mais patente na versão do filme que saiu com o jornal *Público*.

³⁰ Consultável em www.atlantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf

³¹ IRA são as iniciais de Instituto da Reforma Agrária

³² Consultável em www.atlantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf



Harlan considera mesmo que o lugar que o exército deveria ter tido enquanto co-adjuvante da ocupação “ilegal” é tomado pela própria equipa. O realizador insistiu, muitas vezes, junto do exército que era necessário fornecer camiões e armas aos ocupantes para sustentar um processo que ele via como muito frágil, muito ameaçado.³³ Um tipo de apoio militar que nunca se efectivou: “Esse exército era esperado em Torre Bela: os camponeses de Manique não tinham ousado invadir a propriedade porque estavam precisamente à espera do apoio imediato dos soldados de duas regiões vizinhas: a escola prática de cavalaria de Santarém e a base aérea da Ota. Mas essa ajuda não chegava. Como a polícia de segurança tinha sido desarmada e a guarda republicana também, os ocupantes não encontraram resistência, mas também não encontraram os seus pressupostos amigos, os soldados. Acabaram por só nos encontrar a nós.”³⁴

A encenação como tomada de poder

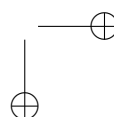
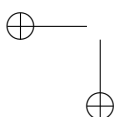
Tentemos ir mais longe na compreensão de como a dimensão de encenação pode ser considerada como uma componente das próprias acções levadas a cabo pelos cooperadores. Quando um ocupante veste uma jaqueta pertencente ao aristocrata e se exhibe para os outros, girando sobre si e gritando “olé, pareço quase um duque”, estamos perante uma teatralização que liberta o poder dos símbolos. A cena ali montada pelos trabalhadores parece evocar que aquilo que torna esse outro o que ele é na escala social – neste caso, uma peça de vestuário – pode tornar-se num significante sem conteúdo, vazio e por isso, transmutável e circulável: faz-se de conta que se é duque para dessacralizar símbolos de classe e assim tomar algum poder, nem que seja simbolicamente.

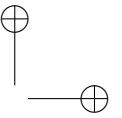
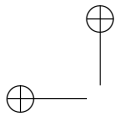
Curiosamente num outro documentário da época, *Candidinha* de António Macedo é possível ver uma sequência onde ressoa esta mesma tomada de poder simbólica. O filme relata a ocupação de um ateliê de alta costura pelas suas 135 empregadas no Verão de 1975, depois da “fuga dos dois sócios gerentes e por o terceiro se ter recusado a cumprir as suas obrigações para com as trabalhadoras”.³⁵ Numa das sequências finais, as trabalhadoras vestem as

³³ Entrevista a Thomas Harlan, Junho 2008, Schönau, Alemanha

³⁴ idem.

³⁵ Este documentário faz parte da série Artes e Ofícios, filmada em 16 mm, P/B, entre 1974 e 1975 para a RTP.





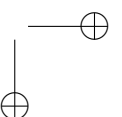
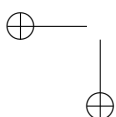
roupas que tinham costurado para as famílias da alta sociedade como os Melo ou Champalimaud, para desfilarem numa *passarelle* improvisada no ateliê. A situação parece propositadamente criada para acontecer frente à câmara e é visível a timidez de algumas costureiras que lhe fogem repentinamente. Uma delas veste mais convictamente o papel de manequim e fita por momentos a câmara, com uma descontração que parece advir de uma longa experiência de modelo.

Atrevo-me a exagerar ao extremo a metáfora da revolução frente à câmara como uma representação teatral para melhor perceber o que está em causa neste cinema: digamos que as equipas destes filmes foram, pela sua presença, motores da construção de um palco onde foram montadas estas cenas, incentivando os camponeses e as costureiras a *vestirem-se* de ocupantes, ou por outras palavras, de actores de uma revolução em curso. Neste sentido, a presença da câmara ofereceu-se aí como caução a essa necessidade de transvestir as identidades e subverter os modos de representação do poder. Há que estilizar papéis sociais, desnaturalizando-os e redistribuindo-os para que o político aconteça e seja reinventado. A este propósito, a análise de Harlan é pertinente: “Em Torre Bela víamos coisas que jamais tínhamos visto, ou sonhado ver. E sem dúvida que os habitantes de Torre Bela poderiam dizer o mesmo: faziam coisas que, sem dúvida, nunca tinham pensado fazer anteriormente. (...) Era preciso que, quer nós quer eles, inventássemos o dia-a-dia.”³⁶

Esta invenção de que fala o realizador não nasce, contudo, do vazio. Poderemos conjecturar que preparar o terreno para que o novo irrompa entre uma população que não tinha qualquer formação política prévia, exigiu, apesar de tudo, um pré-guião que fornecesse referências para as acções a tomar: um reportório de experiências prévias sobre como organizar uma comunidade em revolução. Muitos agentes detentores deste conhecimento contribuíram para a experiência vivida em Torre Bela – aquele que teve um papel preponderante e aí permaneceu por muito tempo foi Camilo Mortágua que vinha da LUAR. Mas Harlan foi também, neste sentido, um agente dinamizador nos meses em que ali esteve, operando nos bastidores, devido à rede de contactos que, entretanto, formara no interior do exército português.³⁷ Chame-se a atenção igualmente para o facto de que quando Harlan chega a Portugal vinha

³⁶ Ver www.atalantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf

³⁷ Quando Harlan chegou a Portugal foi com a intenção de filmar aquilo que ele chama de “suicídio” do exército português (Entrevista Junho 2008), com o desmantelamento da sua





com um património de conhecimento adquirido no contexto das suas viagens e leituras. O realizador tinha estado na União Soviética e, antes mesmo de aqui aterrar, no Chile. As suas ideias provinham “da história do partido comunista e da história das revoluções sociais, da história da constituição dos soviets.”³⁸

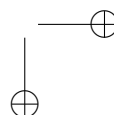
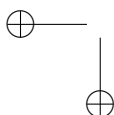
Podemos assim dizer que a *encenação* neste filme confunde-se com a face encenada do próprio real. Fazer a revolução implicava a criação de novas situações e conexões, ou seja, pôr em cena novos actores que desempenhariam novos papéis sociais com códigos que lhe eram até então desconhecidos. Harlan enfatiza a necessidade de formar novas ligações entre diferentes actores políticos: entre aqueles que antes não tinham voz – os outrora isolados aldeãos de Manique do Intendente e arredores, que não possuíam capital de conhecimento – e aqueles que eram os agentes mais avançados da revolução, que se concentravam nalgumas instituições na capital, como a policia militar. E era nesse vaivém entre a aldeia e a cidade que Harlan, segundo muitos dos entrevistados,³⁹ ocupava o seu tempo, criando as oportunidades para que surgissem novas conexões. Atentemos nas suas palavras inseridas numa longa entrevista sobre toda a sua obra cinematográfica, no documentário *Thomas Harlan – Wandersplitter* realizado por Christoph Hubner: “A grande diferença entre isto e aquilo que se poderia chamar um registo documental é que a maior parte do que aconteceu não aconteceria se nós não tivéssemos estado lá (...). Assim motivámos a acção e como na construção de uma intriga, o filme não emergiu de um guião, mas, primeiramente, só surgiu realidade. A realidade foi provocada, intencionalmente criada; uma realidade que de outro modo não teria existido. Foi criada através de encontros provocados entre desconhecidos e do debate, de provas e contra-provas, dos encontros e dos resultados dos encontros, que podem ser extraordinários. Um soldado encontra um camponês que quer qualquer coisa dele. O soldado reflecte sobre se isso é permitido e diz “vamos discutir isso no quartel”. A delegação eleita dirige-se lá e organiza-se um conselho revolucionário da polícia militar.”⁴⁰

organização e hierarquia tradicionais, substituída por comités políticos, trabalho que levou a cabo durante três meses até ao começo da rodagem de *Torre Bela*.

³⁸ Entrevista Junho 2008, Schönau, Alemanha.

³⁹ Entrevista a Camilo Mortágua, Agosto de 2007, Alvito.

⁴⁰ Harlan refere-se à sequência na qual o capitão Luís Banazol se dirige à delegação proveniente da Torre Bela e lhes diz: “Não devem estar à espera que legalmente saia um decreto a

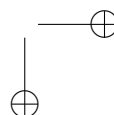
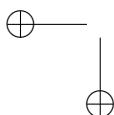




Por outras palavras, Harlan manipulou alguns fios dos acontecimentos numa espécie de antecâmara do que ocorria frente à câmara. Não interferia directamente na construção de uma determinada “cena” dando indicações ou “falas” para os seus actores – é aliás, nesse sentido que Harlan afirma que uma sequência como a acalorada discussão sobre a enxada nunca poderia ter sido previamente escrita, de tão rica que é, derivando de “pura observação” – mas visando um todo em que filme e realidade se confundem. A questão é que neste *Torre Bela* enquadrável na categoria de cinema observacional, o papel de equipa enquanto motor de um *fazer acontecer* determinados eventos é uma característica fundamental da sua própria construção deixada *fora de campo* do filme. A sua transparência, a sua aparência de que tudo surge “naturalmente” frente à câmara numa espécie de presente contínuo – estamos lá com eles, sem a mediação de uma equipa, sem a interferência da máquina cinematográfica – mantém o espectador no encanto de um real intocado, não fabricado. O processo de produção levado a cabo pela equipa que *fez acontecer* duplamente o filme e a experiência Torre Bela, não deixou nenhuma marca no resultado final. Harlan tem consciência desse apagamento e ausência de auto-reflexividade, possuindo acerca disso uma assombrosa lucidez: “Objectivamente, este é um modelo de manipulação. Temos de ter consciência disso. Lembro-me de grandes conflitos em discussões fantásticas nos EUA, nas quais pessoas com altas qualificações acusavam-me de enganar todos, porque nunca nos vêem trabalhar nos bastidores. E é verdade, tudo é manipulação. É uma manipulação inteligente que poderemos defender. (...) Nós éramos como comissários delegados actuando subterraneamente que lhes ensinavam não a fazer, mas a verem correctamente. Mas isto é manipulação. E assim nasceu a realidade através da manipulação. O filme é um filme que nós de facto não concebemos como filme, mas como realidade. E este prova isso. Isto é o reverso total do que devia ser documentário.”

Quando Harlan diz que o seu filme inverte a finalidade do documentário parece ter como referência o modelo documental observacional, em que se espera que a presença da câmara não interfira sobre a organização do “real”, registando-o passivamente. As críticas de que o realizador faz eco prendem-se precisamente com uma das questões que funda o tipo de documentário

dizer que vocês podem ocupar. Vocês ocupam e a lei há-de vir.” *Thomas Harlan – Wander-splitter* (2006) Christoph Hubner, Filmmuseum Munchen, Goethe-Institut Munchen, (DVD).





auto-reflexivo: a necessidade ética de tornar visível no próprio filme aquilo que Harlan denomina de “bastidores”. Ou seja, a de exhibir ou deixar traços na montagem final dos materiais o trabalho da equipa que conduziu àquele resultado e, eventualmente, uma reflexão sobre a dimensão daquelas imagens ou o peso da interferência da câmara em todo o processo.

À montagem final de Torre Bela subjaz porventura a intenção inicial de Harlan, quando chegou à herdade. O realizador não pretendia fazer um filme, mas registar imagens daqueles eventos para divulgá-los nas cooperativas vizinhas e em todo o país, numa acção de agitação política. É essa vontade de adesão total àquele *acontecer* sem mediação reflexiva que terá prevalecido na forma final do documentário. O objectivo seria o de fazer qualquer espectador rever-se nas acções revolucionárias dos ocupantes de Torre Bela, sem qualquer distância; fazê-lo mergulhar no sentimento de que a revolução estava a acontecer aqui e agora, num presente contínuo, para também ele agir. Um plano em que fazer *acontecer* a revolução não está longe da experiência de fabricar ou ver um filme. O cinema não é aqui um meio de entretenimento, mas um meio de incitamento e, sobretudo, de acção. Agir e filmar ou agir e ver um filme são duas faces da mesma moeda.

Bibliografia

AA.VV (1984), *25 Abril Imagens*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

AA.VV (1999), *25 de Abril no cinema, antologia de textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

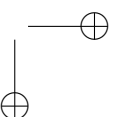
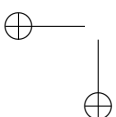
AA.VV (s/d), *Torre Bela* [Dossier produzido para o lançamento do filme Torre Bela, distribuído pela Atalanta Filmes].

AA.VV (s/d), *Cinequanon*, Brochura editada no quarto aniversário da Cinequanon [consultável na biblioteca da Cinemateca Portuguesa, Lisboa].

BUCHSBAUM, Jonathan (2001), “A closer look at third cinema” – *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 21, No. 2.

COSTA, José Filipe (2002), *O Cinema ao Poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-1976*, Lisboa, Hugin.

NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.



REZOLA, Maria Inácia (2007), *25 de Abril, Mitos de uma Revolução*, Lisboa, Esfera dos Livros.

Entrevistas

Entrevista a Camilo Mortágua, Agosto de 2007, Alvito e Novembro 2008, Lisboa.

Entrevista a Thomas Harlan, Junho 2008, Schönau, Alemanha.

Sites consultados

<http://www.youtube.com/watch?v=CbxGF7ZhHDM&feature=related>.

cinecartaz.publico.pt/noticias.asp?id=179867

http://sigarra.up.pt/up/noticias_geral.ver_noticia?P_NR=4311

www.atalantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf

<http://assic-ed267.univ-paris3.fr/formation/Doc%20Roger%20Odin%202008/-CloserLookatThirdCinema.pdf>

Filmografia

Um dia na vida de... um trabalhador da Sorefame, 1975, colectivo, 31'

Cooperativa Agrícola Torre-Bela, Luís Galvão Teles, 1975, 49'

Thomas Harlan – Wandersplitter (2006), Christoph Hubner, Filmmuseum Munchen, Goethe-Institut Munchen (DVD)

Ocupação de Terras na Beira Baixa, 1975, António Macedo, 40'

As Armas e o Povo (1975), uma realização colectiva do Sindicato de Trabalhadores da Produção do Cinema e Televisão,

A Lei da Terra (1977), Grupo Zero, 90'

Barronhos: quem tem medo do poder popular? (1976), Luís Filipe Costa, 52'

Torre Bela (1977), Thomas Harlan, 105'

Torre Bela, Thomas Harlan, (82') versão editada em DVD numa colecção comemorativa dos 30 anos do 25 de Abril, distribuída pelo jornal Público

Agradeço a Ansgar Schafer pelo apoio na tradução das declarações de Thomas Harlan.



Os documentários industriais e o impacto na cinematografia e na actividade empresarial *

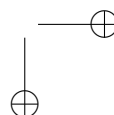
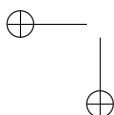
Paulo Miguel Martins

NO início do cinema os irmãos Lumière registaram a saída dos operários de uma fábrica em Lyon. Também o primeiro filme português considerado como tal, recolhe em imagens *A Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, onde vários trabalhadores saem de uma confecção de camisas no Porto. Esse filme e muitos outros que posteriormente se seguiram foram registando diversos aspectos da actividade fabril e empresarial, desde o trabalho em pequenas manufacturas até aos grandes empreendimentos industriais. Essas obras constituem um património pouco conhecido, de grande valor histórico, cultural, económico e sociológico, tanto sobre a actividade industrial como cinematográfica do séc. XX. A maioria desses filmes estão guardados no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento - ANIM, encontrando-se referenciados mais de 300 documentários industriais entre os anos 30 e 80 do século XX.

O estudo dos documentários realizados para as empresas industriais permite analisar duas áreas distintas: por um lado, a própria cinematografia portuguesa e por outro, conhecer melhor as empresas e grupos empresariais do sector industrial no contexto da realidade sócio-económica da sua época. Com efeito, há uma relação recíproca, pois se efectivamente este género de filmes foi útil para a iniciativa empresarial, também o sector cinematográfico beneficiou com este tipo de produção.

Para o desenvolvimento e evolução do cinema português, o documentário industrial foi importante por vários factores. Em primeiro lugar, pelos financiamentos que proporcionou. Foram vários os empresários, tanto de empresas e organismos públicos como privados, que encomendaram ou aceitaram propostas para se realizarem filmes sobre as suas instituições. Desse modo, a produção fílmica não ficou totalmente dependente dos subsídios estatais e dos

* Artigo escrito a partir da tese de Doutoramento do autor, Lisboa, ISCTE-IUL, 2010. Consultar também: Paulo Miguel Martins, *O cinema em Portugal: os documentários industriais de 1933 a 1985*, Lisboa: INCM, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.



apoios públicos, mas encontrou na actividade empresarial uma outra fonte de receitas, que veio a ser fundamental para o seu desenvolvimento e sustento. Como o tempo de execução era menor do que uma obra de ficção de longa-metragem e a sua duração mais curta, era possível uma rodagem e montagem mais rápida, permitindo realizar este estilo de documentários com mais frequência, conseguindo os cineastas obter ingressos de receitas mais constantes. Isto comprova-se por exemplo no maior peso que as curtas-metragens (categoria em que se inseriram os documentários industriais) representavam em termos de produção efectiva e de película impressionada, quando se compara com a produção de longas metragens.¹

Fernando Lopes reconhece que o apoio dos empresários era importante, quando numa entrevista sobre o seu documentário industrial *As palavras e os fios* e também o *Nicotiana*, de António de Macedo, afirma o seguinte: “estas fitas de certo modo deram uma indicação, que aliás foi vã, de que havia finalmente em Portugal uma hipótese de fitas de prestígio patrocinadas por grandes empresas – para não falar de *O pão*, de Manoel de Oliveira que é anterior a tudo isto, e que é exemplar, e tanto mais exemplar quanto é uma fita muito mais livre do que qualquer das nossas, em que se vê onde se poderia chegar por estes caminhos” (Lopes, 1965, p. 49).² Esta prática “documental” apoiada financeiramente pela indústria, mesmo que considerada incipiente e insuficiente no sentir de alguns dos seus executores, foi possibilitando de facto a criação de novas obras.

Em segundo lugar, estes documentários constituíram um vasto campo de experimentação das técnicas cinematográficas. Alguns projectos eram autênticos desafios que possibilitavam criar novas equipas e solicitavam o uso de diferentes equipamentos. Permitiam também manter activas estruturas existentes aprofundando processos de produção já utilizados habitualmente, mas que ao ganharem mais rodagem, aumentavam a sua eficácia e iam melhorando os resultados. É significativo que o principal galardão nacional atribuído ao cinema português, o “Prémio Paz dos Reis”, tenha começado também a ser ganho por documentários industriais, devido à perícia e mestria artística que alcançavam. Alguns dos filmes vencedores foram *As palavras e os fios*, de

¹ Boletim da União do Grémio de Espectáculos para os anos de 1954 a 1974

² Lopes, Fernando, (1965, Dezembro). “Debate em torno do Novo Cinema Português”, in Plano, 2 - 3, Cadernos Ontológicos de Cinema e Teatro, p. 36 e p. 49.

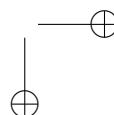
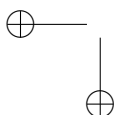


Fernando Lopes em 1962 ou *A embalagem de vidro*, de Faria de Almeida em 1966.

Em terceiro lugar este género de filmes abriu portas e horizontes a novos realizadores e técnicos que assim começaram a desenvolver a sua carreira e a projectar a sua arte. Por exemplo, Manoel de Oliveira, António-Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa, Faria de Almeida, Fernando Lopes, António de Macedo, entre outros, efectuaram no início dos seus percursos profissionais diversos documentários industriais. Foram vários os autores que aproveitaram a oportunidade de executar obras deste tipo para realizarem “obras primas”, ou seja, algumas das suas “primeiras obras” e desse modo consolidar o seu valor. Por exemplo, César Guerra Leal com *EFANOR* (1957); António de Macedo em *Nicotiana* (1964); José Fonseca e Costa com *A metafísica do chocolate* (1967); António-Pedro Vasconcelos em *A indústria cervejeira em Portugal* (1967) e *Tapeçaria* (1968); Alberto Seixas Santos com *A arte e o ofício de ourives* (1968).

Em quarto lugar, este documentarismo foi útil para um amadurecimento na construção de guiões e argumentos. Em várias destas obras já se encontram no seu interior, ainda que de modo embrionário, muitas dinâmicas narrativas de estruturação de mensagens e criação de histórias que os realizadores utilizaram posteriormente nas suas peças de ficção. A “experimentação” prática da arte visual e sonora nestes documentários reflectiu-se depois num maior domínio técnico e artístico na elaboração de narrativas das longas-metragens. Foi como que uma *escola de iniciação* e um abrir de portas para o exercício cinematográfico. Manoel de Oliveira corrobora esta afirmação quando explica numa entrevista o seu pensamento: “sempre fiz a apologia do documentário por se encontrar nele o específico da expressão cinematográfica, pelo excelente campo de aprendizagem que oferece, pelas exigências mínimas de equipamento e, de um modo particular, como base de escola realista - a mais autêntica” (Oliveira, 1960, p.14).³ Seguindo esta mesma linha de pensamento, vários realizadores do “Novo Cinema” reconhecem que o documentário se repercutiu no modo de abordar a estrutura narrativa e a linguagem cinematográfica das obras de ficção. Paulo Rocha, o realizador de *Verdes Anos* afirmou numa entrevista que os filmes *Mudar de vida* e *Belarmino* “traziam

³OLIVEIRA, Manuel, (1960, Maio). Entrevista, in Filme n° 14, p.14.



o documentário para a ficção”. (Rocha, 1990)⁴ Numa outra reportagem à imprensa, o mesmo Paulo Rocha esclarecia que “contar histórias foi sempre uma grande mania em mim. Então agora, quando vejo qualquer coisa que do ponto de vista documental me interessa muito, sinto imediatamente a vontade de o transformar numa história” (Rocha, 1966, p. 5).⁵ Esta mesma linha de pensamento fora defendida anos antes por Manoel de Oliveira ao afirmar que “filmes tidos por mais representativos da cinematografia mundial de todos os tempos, como *Couraçado Potemkine*; *Grande ilusão*; *Ladrão de bicicletas*, baseiam, poderá dizer-se, a sua ficção no documentarismo”. (Oliveira, 1960, p. 14).⁶ O próprio Fernando Lopes reconhece que *As palavras e os fios* foi útil para a realização da sua longa metragem *Belarmino*⁷ tendo utilizado, por exemplo, o mesmo compositor em ambas as obras, Manuel Jorge Veloso, para criar a atmosfera envolvente que pretendia nos dois casos. Em suma, estes documentários constituíram para alguns cineastas como que um campo de ensaio, um espaço de acção onde puderam adquirir toda uma vasta gama de conhecimentos que foram vantajosos e tiveram repercussão no seu futuro profissional e também para a dinâmica do próprio cinema português em geral.

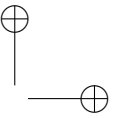
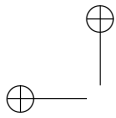
Analisando agora estes documentários na perspectiva das empresas industriais, é possível declarar que o cinema foi importante para a actividade empresarial que a ele recorreu. Os objectivos por parte de quem encomendava eram muito variados. O principal era o de fortalecer o prestígio da marca e divulgá-la. Através destas obras as empresas pretendiam revelar não só a qualidade de um produto em concreto, mas da própria instituição. Era apresentada como modelar, atenta aos seus trabalhadores, preocupada com os consumidores, moderna e eficaz no processo de fabrico, inovadora nos equipamentos e no modo de produção, exibindo uma alta produtividade. Transmitia-se a noção que consumir produtos e bens ou serviços dessa marca era prestigiante. Era algo que conferia um *status* e uma aura de fascínio, representando *qualidade* que seria reconhecida facilmente pela maioria da população. Os filmes não só

⁴ROCHA, Paulo, (1990). “Os anos sessenta: os factores de mudança” in *O rio do ouro*, Catálogo do ciclo de cinema dedicado a Paulo Rocha, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1996.

⁵ROCHA, Paulo, (1966, Dezembro). Entrevista, in *Celulóide*, n.º 108.

⁶OLIVEIRA, Manuel, (1960, Maio). Entrevista, in *Filme* n.º 14, p.14.

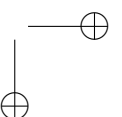
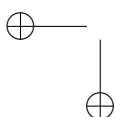
⁷Entrevista concedida ao autor, in MARTINS, Paulo Miguel (2010) - *O cinema em Portugal: os documentários industriais de 1933 a 1985*, Lisboa, ISCTE-IUL, (Tese de doutoramento policopiada).



aumentavam a visibilidade da instituição, mas também eram vistos como uma comprovação de que a mensagem presente aos olhos de todos era real e reveladora da capacidade empresarial dessa empresa ser como de facto se via. Este é um aspecto importante e vale a pena realçar: o *prestígio* mostrado e visto era considerado como uma vantagem económica para as empresas conseguirem captar novos investimentos por parte dos poderes públicos ou privados para os seus projectos ou para manterem uma determinada posição já alcançada e ainda para renovarem contratos anteriormente estabelecidos. Com efeito, para os diversos organismos concederem os apoios a determinada empresa, o *prestígio* adquirido e exibido por elas era mais uma justificação e um factor preponderante para lhes serem atribuídos esses financiamentos, outorgarem novas concessões ou garantirem a continuação de licenças já autorizadas. Este factor ganha ainda uma maior relevância no caso de economias não concorrenciais, como no caso português durante a vigência do Estado Novo. Foram por isso inúmeras as entidades públicas e privadas que utilizaram os documentários industriais para consolidarem a sua imagem e aumentarem o seu valor. Aproveitavam também o cinema como forma de defenderem e esclarecerem os cidadãos sobre determinada política económico-empresarial que era necessário tomarem, procurando assim conquistar a compreensão e adesão do público a essas medidas. Para indicar apenas alguns casos mais representativos de organismos públicos que encomendaram este género de obras, referiremos o Fundo de Fomento de Exportação e o SNI – Secretariado Nacional de Informação, ou então empresas como a Philips; o grupo empresarial CUF; a Sociedade Central de Cervejas, entre outras.

Um outro objectivo das empresas na utilização dos documentários era o de ganharem a confiança de novos clientes e de fidelizarem os já existentes, promovendo a manutenção da imagem de qualidade dos seus produtos e da própria instituição ao longo do tempo. Era necessário representar a modernidade e a inovação, recorrendo-se assim à visualização da renovação e aquisição constante de melhores e mais eficazes equipamentos.

Esta imagem da *qualidade* de determinado projecto empresarial, não era apenas mais uma operação de propaganda mas funcionava também como outra forma de captar e recrutar novos funcionários, pois algumas das pessoas que visionassem o filme passariam a aspirar poder um dia vir a trabalhar naquela empresa e alcançar o grau de satisfação e de realização pessoal que



viam projectado na tela por parte dos colaboradores. Ambicionariam ser mais um e fazer parte de um todo de sucesso.

Estes documentários eram, de igual modo, um veículo de comunicação interna dentro da própria empresa em vários aspectos: serviam para a formação dos seus funcionários, explicando o funcionamento dos equipamentos e normas de segurança que garantiriam a diminuição das falhas técnicas e humanas, o que contribuiria para o aumento da produtividade. Um bom exemplo é *O Homem e a máquina*, de 1961. Além disso, estes filmes conseguiam ser um factor de mobilização dos trabalhadores pois ao verem-se representados, viam-se como colaboradores e participantes do conjunto da empresa, sentindo-se motivados a melhorarem o seu desempenho. Os documentários industriais possuíam uma capacidade retórica, discursiva e performativa de induzir à acção, procurando que todos os envolvidos na empresa actuassem e agissem em prol do bem comum.⁸

Apesar de alguns destes documentários serem vistos por plateias reduzidas e confinadas a uma empresa em particular, o seu alcance económico, sociológico e psicológico ultrapassava em muito o âmbito espacial desse empreendimento empresarial. De facto, ao incrementarem os rendimentos atingidos pela empresa afectavam o seu mais amplo sector de actividade. Também ao nível das mentalidades dos próprios espectadores atingiam um impacto mais vasto que os dos simples assistentes, pois a mensagem do filme para além de se repercutir nos colaboradores da instituição representada, reflectia-se nas suas famílias, nos seus círculos de amigos e nos meios de comunicação social.

O sector industrial apelou desta forma à 7^a Arte pela capacidade da linguagem cinematográfica transformar uma mensagem económica em imagem, em algo mais facilmente compreensível e capaz de ser captado de um modo imediato e directo. Através de uma construção visual, era possível demonstrar a *modernidade* de um empreendimento, por exemplo, exibindo imagens do passado de uma fábrica e comparando-as com as do presente, o que confirmava e constatava o progresso alcançado. Isso podia ser reforçado com o “preto e branco” e uma musicalidade *clássica* para as imagens do *antigamente*, em contraste com as cores e as sonoridades *modernas* do *jazz* ou da

⁸HEDIGER, Vinzenz; VONDERAU, Patrick, “Record, Rethoric, Rationalization: industrial organization and Film”, in *Films that work. Industrial film and the productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 35 - 51.

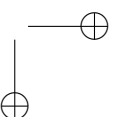
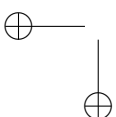


recente *música electrónica* para as cenas contemporâneas. Outro efeito utilizado era a sobreposição e acelerações de imagens para aumentar a noção de fluidez e velocidade atingidas pelas novas tecnologias. Os movimentos de câmara em *travelling* comprovavam a noção de ritmo e movimento crescente da própria fábrica, com a consequente impressão de aumento da produtividade em crescendo visual. Este aspecto era ainda visível na colocação repetidas vezes de diversos planos mostrando a automatização dos equipamentos, um sinal de eficiência e de menores falhas, logo, de maior ritmo produtivo, acompanhado pela exibição de uma cadeia de produção em série, atestando como a *quantidade* do que era produzido crescia cada vez mais. As variadas cenas onde se podiam contemplar gráficos, “réguas e esquadros”, contas e tabelas, testemunhavam o rigor dos cálculos com que a gestão era planeada e a produção avaliada, denotando uma preocupação da empresa em evoluir sempre na busca de melhores resultados.

Se a *quantidade*, a *modernidade* e a *produtividade* eram variáveis importantes a apresentar, também o era, como já referimos, a *qualidade*. Isso conseguia-se insistindo na exibição da regularidade dos equipamentos com a sua precisão maquinal trabalhando sem falhas, mas não descurando o factor humano. O Homem é quem controla as máquinas, surgindo nas imagens como o garante e controlador da qualidade. Por isso, colocavam-se tantas vezes cenas de trabalhadores junto das máquinas, ligando ou desligando botões e no final de uma cadeia de produção, verificando o bom estado do produto ou dando um último retoque ao seu acabamento. O Homem revelava-se assim como um elemento indispensável apesar do progresso tecnológico.

O factor humano era ainda exibido de uma forma positiva através das imagens onde se podiam observar os trabalhadores simultaneamente na sua humanidade e na sua colectividade, em especial nos refeitórios e ainda no modo como eram vistos a trabalhar lado a lado uns com os outros, em espírito de equipa, correctamente vestidos e equipados. Além disso, apareciam por vezes cenas comentadas em voz *off*, onde se referia a preocupação das empresas pelo bem-estar dos seus colaboradores indicando os serviços médicos e sociais que lhes eram proporcionados e as precauções tomadas para evitar os acidentes de trabalho.

A voz em *off* descrevendo e narrando o que se via podia ser masculina ou feminina. Geralmente a primeira era reservada para a linguagem mais técnica, indicando os dados e números da produção, bem como detalhes e pormenores



de equipamentos que serviam de prova dos avanços tecnológicos. A voz feminina por sua vez, era mais usada na descrição da logística e no modo de funcionamento de toda a organização, como que procurando com uma voz agradável atrair os clientes, colaboradores ou futuras pessoas interessadas em conhecer melhor a empresa. As entrevistas e o som ao vivo eram utilizados menos vezes, mas a sua presença confirmava de um modo mais veraz o que se exibia, pois transmitiam a noção de que o espectador se encontrava inserido no próprio local da acção como mais um interveniente ou participante.

Estes documentários industriais constituem assim um retrato sociológico, económico e cultural da empresa, no contexto global do país. São um vasto campo de investigação, pois o seu registo visual e sonoro revelam aspectos eloquentes e complementares dos existentes na documentação arquivada que chegou até nós. Claro que será necessário distinguir entre o que foi encenado e preparado para ser captado pelo filme e o que seria efectivamente praticado quotidianamente. Um filme é sempre uma construção, uma representação, um “tornar presente algo” que não está ali directamente diante de cada um dos espectadores. A conjugação de todos estes registos históricos é que constituirá um bom caminho para um melhor conhecimento da vida empresarial das empresas retratadas e da memória social e económica representada, pois esses filmes reflectem também a época em que foram realizados.

A análise dos documentários industriais como obras “evento” e como obras “texto” conduzem ao reconhecimento destes filmes como meios de *representação e memória*,⁹ portadoras de pistas concretas para uma melhor compreensão dos motivos da sua encomenda, do processo de produção, dos custos envolvidos e objectivos pretendidos, bem como do público a atingir. Desta forma é valorizado o papel destes filmes para a percepção global de um período e da sua mentalidade. O seu estudo manifesta que tipo de políticas económico-sociais foram defendidas e executadas e quais os sectores industriais preponderantes nas diferentes épocas. Podem assim ser considerados como mais uma fonte histórica válida para investigações na área da actividade cinematográfica e da sociologia, da economia e das ciências humanas em geral.

⁹ PENNEBAKER, J. W. e BANASICK, Becky L., (1997), “On the creation and maintenance of collective memories: History as Social Psychology”, in *Collective memory of political events. Social Psychological Perspectives*, New Jersey, LEA - Lawrence Erlbaum Associates.



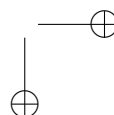
Para demonstrarmos neste artigo um caso prático, resolvemos analisar sucintamente o documentário industrial *As palavras e os fios*, realizado em 1962 por Fernando Lopes. O produtor foi Álvaro Belo Marques. A equipa técnica era constituída por Abel Escoto como director de fotografia; Alexandre Gonçalves no Som; Manuel Jorge Veloso como compositor; o escritor Baptista Bastos elaborara o texto e Jacinto Ramos foi o responsável pela locução. A duração total do filme é de 12 minutos.

Fernando Lopes começara a sua carreira na RTP e fora para Londres aprofundar os seus conhecimentos. Regressado havia pouco tempo a Portugal, realizara em 1961 uma curta metragem sobre a cidade de Évora intitulada *As pedras e o tempo*, tendo sido muito bem recebida pela crítica e pelo público. No ano seguinte, aceitou então a encomenda por parte do produtor Álvaro Belo Marques para realizar um documentário sobre a empresa de cabos CEL CAT.

Nos Relatórios de Contas desta empresa não se encontram quaisquer referências escritas aos custos, nem notas de encomenda ou algumas folhas com o guião e a planificação. No entanto, através de conversas mantidas com o próprio realizador e com a Sra. Isabel Rosa da Silva, actual organizadora do núcleo museológico da empresa, conseguimos reconstituir os principais passos que levaram à execução do filme.

Em 1962 convergiam uma série de eventos que mereciam ser celebrados: a CEL comemorava os 20 anos de existência e a CAT o seu 10º aniversário. A estrutura da empresa encontrava-se em alargamento, com a construção de um Centro Social com uma creche para os filhos do pessoal e outras iniciativas como a abertura de um self-service, um bar, uma biblioteca, um salão de jogos, uma sala de espectáculos, um posto médico e novas instalações para um grupo desportivo já existente.

Havia, no entanto, um outro aspecto que fazia com que o ano de 1962 fosse especial. Nessa data terminava a licença de exclusividade do fabrico de cabos armados e telefónicos, que lhes tinha sido concedida por 10 anos. Os dirigentes da empresa eram conscientes que isso implicava um novo desafio em termos concorrenciais. De facto, outras empresas desenvolviam a sua actividade em produtos semelhantes, em especial a Cabos d'Ávila, pelo que os responsáveis da CEL CAT consideraram que uma maneira eficaz de assinalar junto das entidades oficiais e dos principais clientes todos estes acontecimentos, para além das inaugurações das iniciativas acima descritas, era a realiza-



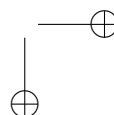
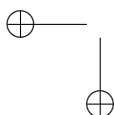


ção de um filme que divulgasse os bons serviços e a qualidade do material produzido. Pretendiam assim não perder junto das entidades públicas e de outros habituais clientes a posição já alcançada, como fornecedores de cabos por excelência, que detinham até aí por via da licença de exclusividade. Era necessário reforçar o factor *qualidade* para tentar manter o mesmo nível de encomendas e se possível, aumentá-las, embora houvesse o receio fundado de que elas pudessem vir a diminuir devido à competitividade de outras empresas.

A concepção do filme aprofunda um estilo documentarista que já vinha a desenvolver-se em anos anteriores mas que neste caso é utilizado de um modo congruente: as imagens são o essencial. Os esclarecimentos em *voz off* do que se via através de explicações reiterativas são abandonados. Não se vê e não se ouve uma descrição linear de todo o processo de fabrico dos cabos. O que é representado são imagens poéticas de grande força visual. A montagem evitou a colagem de *bonitas* imagens de planos bem enquadrados uns a seguir aos outros. O que ela pretendeu foi criar um sentido, formar uma estrutura narrativa que ilustrasse a qualidade do que é filmado: os cabos. Numa crítica da altura a este documentário, o trabalho de Fernando Lopes é louvado: “ele sabe onde se deve colocar a câmara para filmar um plano e sobretudo, quanto tempo deve ele durar. O resultado é quase sempre rigoroso, elegante e eficaz. O seu outro segredo prende-se com a montagem. A montagem é o ingrediente fundamental do cinema, é ela que confere o ritmo, a estrutura temporal da narrativa e funde os planos num todo (Castello-Lopes, 1996).¹⁰

O facto do filme ser a cores realçava também as diferentes tonalidades de cada cabo e as diversas características de cada um, da espessura à maleabilidade. A cromaticidade dos cabos em contraste com o negro em fundo revelava o cabo em si mesmo, dispensando palavras e justificações das suas qualidades. Os planos fixos bem enquadrados são envolvidos pelo movimento da acção captada, como no caso da cena em que as operadoras telefónicas ligam e desligam cabos, ouvindo-se as vozes das variadíssimas chamadas numa sequência de imagens registando cada gesto das funcionárias a pegar nos fios. Há uma mistura entrecruzada de cores e ritmos plasticamente elaborados que conferem unidade ao todo.

¹⁰ CASTELLO-LOPES, Gérard, (1996). O esplendor na relva, in *Fernando Lopes por cá*, Lisboa, Cinemateca portuguesa.



Para a realização do filme, a CEL CAT concedeu total independência e liberdade de acção ao realizador, como registaram os críticos da época, que louvaram a empresa “pela largueza de vistas de que deu provas, nada impondo, antes compartilhando do entusiasmo e juventude de processos e ideias de Fernando Lopes” (Pina, 1962, p. 14).¹¹ De facto, muitas indústrias impunham aos realizadores “ideias nada cinematográficas, esquecendo que a película se destina ao público e a meia dúzia de técnicos altamente conhecedores” (idem). O objectivo da empresa era precisamente efectuar um filme do agrado e do interesse geral, de exibição nos cinemas comerciais, entre outros espaços, o que veio a acontecer, sendo apresentado como “filme de complemento” antes dos filmes ditos “comerciais e de ficção”.

Estes novos modos de abordar o documentário implicavam um corte para com os “velhos e impossíveis processos vigentes na feitura dos chamados filmes industriais. E nem por isso a sua obra deixará, antes bem pelo contrário, de cumprir a sua função publicitária” (idem). Isto mesmo é também reconhecido por Gerard Castello Lopes ao referir que apesar da liberdade de movimentos que lhe fora concedida, o filme só veio a obter o êxito que teve pelo facto do realizador saber manter “um inteligente pragmatismo em relação à encomenda, uma saudável desenvoltura no modo de tratar o tema, uma higiénica distância a separá-lo no anquilosado discurso publicitário (...) a orquestração visual tornava a fabricação dos cabos CEL-CAT numa espécie de sinfonia irresistível, a mensagem era clara e original: aqueles cabos, feitos assim, tinham por força de ser os melhores do mundo, era urgente adquiri-los para maior deleite das gentes e prosperidade de quem os fabricava” (Castello Lopes, 1996).¹² A abordagem artística e a qualidade cinematográfica reforçavam a excelência do material produzido. Não se trata de um filme a apelar ao consumo e à compra de determinado material, mas de revelar o que nele há de melhor, confirmando junto dos espectadores que esse produto corresponderá às suas necessidades.

Em relação à equipa técnica, o operador de câmara escolhido pelo realizador foi Abel Escoto, que conhecera na RTP. Era um operador com experiência,

¹¹ PINA, Luís de, (1962, Setembro). “As palavras e os fios – um novo filme de Fernando Lopes”, in *Filme*, nº 42, p.14 e 15.

¹² CASTELLO-LOPES, Gérard, (1996). “O esplendor na relva”, in *Fernando Lopes por cá*, Lisboa, Cinemateca portuguesa.

“inteligente e sensível, um perito da cor” (Pina, 1962, p. 9).¹³ Os comentários poéticos que se ouvem em determinadas partes do documentário foram escritos pelo ensaísta Baptista Bastos, sendo lidas pela voz de Jacinto Ramos. Aparecem pontualmente e em vez de servirem para descrever o que são e qual a função dos cabos eléctricos, o que se ouve é uma narração como se de poesia se tratasse. Nesse mesmo registo, são feitas considerações sobre o domínio do mundo tendo como base imagética a cena dos fios a enrolarem-se e, no final, há uma conclusão sobre de que forma poderá o progresso contribuir para a conquista da Terra.

O tratamento sonoro do filme esteve a cargo de Alexandre Gonçalves que trabalhava também na RTP. A música assenta no *jazz* composto por Manuel Jorge Veloso e foi interpretada por alguns dos membros do Hot Club na altura: Bernardo Moreira, Carlos Canelhas, Paulo Gil, contando com a colaboração especial do trompetista José Magalhães. Todas estas indicações constam do genérico inicial e são reveladoras do papel fulcral que a música assume neste filme pois é ela quem homogeneiza toda a narrativa criando uma atmosfera de contemporaneidade. A dimensão semiótica na utilização do som neste documentário atingiu um alto nível expressivo. Através do *jazz* conseguiu ilustrar os movimentos dinâmicos da maquinaria moderna, dos seus ritmos e das próprias estruturas metalizadas que compunham esse complexo industrial, criando um *raccord*, uma continuidade, entre a modernidade da fábrica e a contemporaneidade musical. Manuel Jorge Veloso soube também fazer uma ligação às bandas sonoras de documentários estrangeiros que marcaram o cinema nesta época, por exemplo, ao colocar na cena dos cabos eléctricos nas linhas férreas, a música do filme *Pacific 231*, realizado em 1949 por Jean Mitry e vencedor do prémio “Melhor curta-metragem” no festival de Cannes. Trata-se de um filme baseado na música de Arthur Honegger, a partir de uma orquestração dos sons de uma locomotiva, neste caso a *Pacific 231*. Assim, a inclusão dessa música em *As palavras e os fios* no mesmo contexto do filme original, revela bem como o compositor português estava a par do que de melhor se produzia na altura no estrangeiro e como procurava divulgá-lo e aplicá-lo em Portugal.

O filme ficou com a duração total de 12 minutos e foi estreado no cinema Império a 8 de Novembro de 1962. O director desta sala de espectáculos

¹³PINA, Luís de, (1962, Dezembro). “As palavras e os fios”, in Filme, nº 45, p. 9.



era o Eng. José Gil e como nutria por Fernando Lopes um grande respeito e admiração pelo arrojo das suas ideias, disponibilizou o seu cinema com agrado (Pina, 1962, p. 15).¹⁴ Aliás, fora já no laboratório da Ulyssea Filme, também propriedade do Eng. Gil, que se efectuara a revelação da película e parte da montagem.

O impacto deste documentário industrial junto do público e da crítica foi muito positivo. Ganhou vários prémios entre eles, o “Paz dos Reis” atribuído pelo SNI pela primeira vez às curtas-metragens. Alguns realizadores franceses da época como François Truffaut e Pierre Kast referiram-se a ele de forma elogiosa (Lopes, 1996).¹⁵

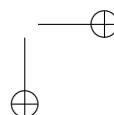
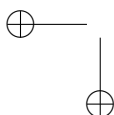
Com este filme, foram vários os críticos portugueses como Luís de Pina que enalteceram a CEL CAT pelo seu papel de financiador e veículo de expressão artística: “embora largamente seguido lá fora, o exemplo é raro, senão inédito e revolucionário em Portugal” (Pina, 1962, p. 15). A novidade estava principalmente pela não imposição de modos de representação do que se devia transmitir, pois eram muitos os empresários que condicionavam os realizadores aos seus pontos de vista “dando origem às monstruosidades que tão bem conhecemos. (...) pela sua inteligência e abandono da rotina bem merece pois a CEL CAT o elogio e os louvores de quantos amam e lutam pelo cinema na nossa terra (...) ficando a pensar no que outras grandes empresas nacionais poderiam fazer, no seu próprio interesse, a bem do cinema português. Oxalá o exemplo frutifique” (idem).

Nos anos seguintes foram vários os documentários industriais que seguiram este rumo e orientação. Destacamos pelos prémios que obtiveram *Faça segundo a arte* (1965) e *A embalagem de vidro* (1966) ambos de Faria de Almeida. Os dois filmes venceram várias categorias do galardão “Paz dos Reis” tendo sido Manuel Jorge Veloso o compositor musical de ambos e o operador de câmara de *A embalagem de vidro* foi, igualmente, Abel Escoto.

Ao concluir a análise deste documentário é importante referir que em 1968 surgiu um filme sobre a empresa Cabos d’Ávila intitulado *Por um fio...* Foi produzido pela Media Filmes e realizado por Fernando Matos Silva. A mensagem principal desta obra era a de que os seus cabos contribuía para o progresso de outras indústrias e globalmente para o desenvolvimento do país,

¹⁴PINA, Luís de, (1962, Setembro). “As palavras e os fios – um novo filme de Fernando Lopes”, in *Filme*, nº 42, p.14 e 15.

¹⁵ LOPES, Fernando, (1996). *Fernando Lopes por cá*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.



da metrópole aos territórios ultramarinos, aludindo concretamente à presença desta empresa em Angola. Ao longo de toda a narrativa, as referências à marca Cabos d'Ávila são uma constante, aparecendo de um modo mais imediato e evidente, tanto nos camiões de transporte do material da empresa, como na publicidade dos autocarros de passageiros que se viam pelas cidades e que são captados no filme. O texto discursivo encontra-se presente de um modo mais intenso e repetitivo que em *As palavras e os fios*. No entanto, mantém e segue um registo que tentava ir mais além do meramente descritivo, caracterizando a certa altura os cabos produzidos como um “fio de razão e paixão”. A concorrência entre as empresas CEL CAT e a Cabos d'Ávila pode assim ser estudada também a partir do cinema e do modo como ambas foram retratadas e exibidas comercialmente. De facto, em ambos os documentários para além da diferente representação artística, estavam em confronto conceitos como os de fiabilidade, qualidade, modernidade e rigor da produção, que eram imagetivamente interpretados pelo público, com o objectivo de ganharem uma maior preponderância e presença no mercado.

Em conclusão, as centenas de documentários industriais produzidos ao longo do século XX são uma fonte importante para conhecer não apenas a actividade económica daquela altura mas também o desenvolvimento da 7^a arte em Portugal. São um retrato de uma época e das suas mentalidades, inseridas no seu contexto artístico, cultural, social, político, histórico e económico. Para terminar com um exemplo paradigmático, é interessante notar que se a construção da siderurgia na década de 60 foi tema de muitos documentários que projectaram esse empreendimento como um desígnio nacional, procurando mobilizar e esclarecer a população para a sua necessidade como factor de progresso do país, também é importante ressaltar que essa mesma siderurgia disponibilizou e proporcionou recursos financeiros e campo de acção a várias produtoras para desenvolverem projectos cinematográficos que foram úteis para a manutenção e crescimento das suas estruturas, equipamentos e capacidade criativa e narrativa de muitos cineastas. O cinema foi capaz de metamorfosear a indústria em arte, elevando as máquinas a conceitos artísticos, transformando discursos técnicos e económicos em linguagem visual e sonora.



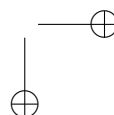
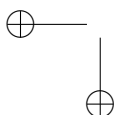
Operários da Volkswagen e Acidentes de Trabalho: dois filmes, dois universos, duas abordagens do quotidiano dos operários metalúrgicos *

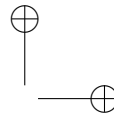
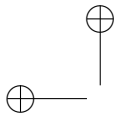
Marcos Corrêa

O Golpe Militar brasileiro de Março de 1964 ocorreu em um momento no qual as mobilizações populares, camponesas e operárias, ampliadas pela ressonância da crise econômica do período, estavam se ampliando significativamente. Opondo-se ao governo do presidente João Goulart, empresários nacionais, políticos, grandes corporações multinacionais e militares (os últimos servindo como amálgama dos anteriores), derrubaram o governo instituído em 1961 e implantaram um governo ditatorial que perdurou por vinte e um anos. Sua ação como “carro-chefe” da onda de golpes que viriam a se tornar prática comum na América Latina, foi a resposta das classes dominantes nacionais, associadas a interesses corporativos estrangeiros, ao avanço dos movimentos sociais que na década de 1960 dominavam o cenário político nacional.

De maneira geral, até meados da década de 1980 foram essas forças conservadoras que se mantiveram no poder, alternaram momentos de rigidez e aberturas graduais tanto na economia quanto na política. Desses, os anos que vão de 1968 até 1974 (de Costa e Silva até o final do governo do General Médici), são considerados os mais tensos tanto para os grupos políticos de esquerda, sindicatos e partidos contrários ao regime, quanto para o governo instalado em março de 1964. São anos em que, por um lado, aumentaram-se as manifestações de contestação ao regime, especialmente com o surgimento das ‘oposições sindicais’ contrárias ao sindicalismo tradicional, que já vinham sendo estruturadas desde a implantação do novo regime. Por outro, intensificaram-se os mecanismos de repressão, arrocho econômico e de manutenção de poder criados pela Ditadura Militar que acabaram por desarticular, nos moldes aos quais vinham se desenvolvendo, os movimentos de oposição que ainda resistiam desde 1964.

* Artigo apresentado no NP Jornalismo do VIII Nupecom - Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2008.



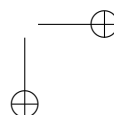
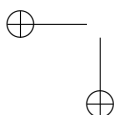


Conhecidos como os “anos de chumbo”, eles também coincidiram com um intenso crescimento econômico promovido pelo governo ditatorial, convencionalmente chamado de “milagre”. Este era baseado sobretudo na exploração da classe trabalhadora através do arrocho salarial, fixação de índices de reajustes nas remunerações, nas ações do Estado como condutor de estágios iniciais de industrialização com o oferecimento da logística para implantação de grandes conglomerados industriais urbanos e, por fim, na entrada maciça de capitais internacionais na forma de investimentos, empréstimos, especialmente através City Group, e especulação financeira.

Findo o “milagre” já no final do governo Médici em 1974 e revelado o seu engodo, o que sobrou dele não foi eficaz para conter o crescente descontentamento em relação aos seus frutos: um Brasil endividado e com o salário de seus trabalhadores deteriorados significativamente. Sua característica principal no entanto foi a consolidação de grandes indústrias multinacionais dominando mercados estratégicos da economia nacional, especialmente nos setores denominados de ‘ponta’ como a indústria química, farmacêutica e automobilística.

E foi a partir das relações econômicas estabelecidas por essa moderna indústria brasileira que os movimentos políticos e sociais puderam se rearticular e voltar à cena política nacional. A farsa do “milagre” e a crise dela resultante, possibilitaram que as articulações construídas clandestinamente desde a implantação do golpe em 1964, mas em especial a partir de 1968, pudessem aflorar e oferecer uma gama de valores comuns em torno dos quais convergiram diversos grupos descontentes com os resultados gerados pelo governo ditatorial, facultando, inclusive, o enfraquecimento dos seus mecanismos de manutenção de poder.

Foi dentro desse contexto que entre o final da década de 1970 e início de 1980, o movimento sindical brasileiro viveu momentos de intensa mobilização. Apesar da repressão sofrida durante os ‘anos de chumbo’, ou talvez graças a eles, o movimento sindical pôde renascer das ingerências do regime militar, consolidar uma rede de valores sociais e marcar definitivamente a organização sindical brasileira ao longo da segunda metade do século XX. Segundo Nadine Habert, aliada às características das lutas que eram travadas e o sentido político de suas demandas, “o movimento operário [brasileiro] que emergiu das lutas de 1978-80 representou o fato histórico mais importante da década” (1996: 46).



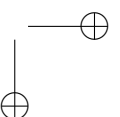
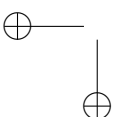


Nesse processo, no centro do que havia de mais moderno na indústria brasileira do período, o movimento de oposição à estrutura sindical tradicional promovido pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema teve papel preponderante. Foi em torno dele, e aos que se seguiram, que nasceram os mais intensos e significativos registros audiovisuais brasileiros que retratam o operário em greve, seu ressurgimento como agente político e suas ações reivindicatórias. Esses registros procuravam inserir o movimento sindical não apenas no contexto político do período. Eles também apontavam para uma prática contestatória incomum no movimento sindical brasileiro que deu origem ao que se convencionou chamar de “Novo Sindicalismo”.

As imagens criadas com e sobre os trabalhadores em ‘greve’, e fora dela, reflete um propósito bastante específico de afirmação de identidade, contestação social e de articulação política. Seja através da lente do “outro” – o cineasta e sua inegável ação política como aponta Marcelo Ridenti – ou através de ações recorrentes de elaboração de discursos e imagens dentro de seus próprios quadros, os operários acabaram construindo sua própria identidade a partir da noção do compartilhamento dessas imagens com outros movimentos.

Para este texto é importante delimitar que estamos nos atendo essencialmente às articulações em torno da imagem documental. Aquela que, isenta do distanciamento da imagem ficcional, possibilita um processo de identificação mais recorrente dos sujeitos envolvidos. Não nos deteremos aqui na construção de um discurso que solidifique a especificidade da imagem documental, uma vez que a literatura pertinente sobre o tema dá conta dos limites, contradições e variações do gênero. O que vale ressaltar no entanto é que, conforme as variações do enfoque do gênero documentário, esse filmes se caracterizam de maneira muito próxima aos filmes de característica militante e política, seja por conta do ponto de vista, tratamento ou uso de suas imagens.

Desse modo, nosso olhar sobre o universo não-ficcional das imagens do trabalhador, em especial as imagens dos trabalhadores que surgem durante meados da década de 1970 nas articulações dos novos movimentos sociais brasileiros, nos impõe a condição de tratá-las sob o prisma de instrumentos de ação política ou militante, sejam elas endógenas ou externas. Aqui, usamos a definição proposta por José Henrique Monterde para o qual o ‘cine obrerista’, está organizado entre filmes que se pretendem denunciar ações políticas que



influenciam a classe trabalhadora e outros que pretendem impulsioná-la para ações políticas mais determinadas.

Esse salto desde a revelação ou denuncia de um estado de coisas a pretensão de transformá-las ativamente será o que nos permitirá estabelecer a primeira distinção entre o filme ‘político’ e o ‘militante’, isto é, entre duas estratégias fílmicas próximas, mas independentes. (Monterde, 1997: 93)

Nesse sentido, seguindo as variações comuns ao gênero documental, as denominações aqui utilizadas vão variar entre filmes “militantes” e “políticos”, respeitando seus discursos, usos e articulações.

Filmes políticos e militantes e as imagens do trabalhador

Na tradição documentária mundial a imagem da classe trabalhadora nunca foi um elemento desconhecido. Mesmo de maneira pouco detida sobre o trabalhador, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Irmãos Lumière, 1895), ou na tradição brasileira *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (1922), de Armando Pamplona, já delineava aspectos relativos ao universo do trabalho. No entanto, alternando um ou outro elemento, as imagens sobre o trabalho, ficcionais ou não-ficcionais, não se estendiam para além da ‘retratação’ – em alguns casos de reconstituição, como em *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, ou *Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein – de aspectos relativos ao campo do trabalho, seja ele tradicional, como em *Nanook*, ou industrial, como no filme dos irmãos Lumière e Pamplona. De maneira geral, essas imagens, mesmo no caso de Eisenstein, retratavam o trabalhador como um apêndice do processo de produção, omitindo sua voz e posicionamento político que, via de regra ao discurso fílmico, não diferia das imagens e do discurso de poder da classe dominante, seja ela revolucionária ou conservadora.

É importante ressaltar aqui que não estamos fechando os olhos para um cinema documentário do tipo político característico de algumas cinematografias dos anos 1920 a 1950 (como a Rússia, Alemanha e Inglaterra), e cujos expoentes mais significativos são Dziga Vertov, na extinta União Soviética, e Leni Riefenstahl, na Alemanha nazista pré Segunda Guerra Mundial. No entanto é preciso observar sobre eles um aparato político e econômico que favoreciam suas produções e tornava a militância uma ação política de grupo, de um poder previamente estabelecido.

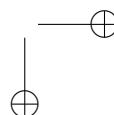
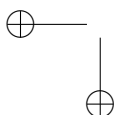


A noção do filme ‘militante’ que buscamos estabelecer neste texto não contempla esse tipo de produção uma vez que a noção de militância passa pela supressão das formas tradicionais de uso e exibição cinematográficos. Como aponta Monterde, “(...) o cinema militante pretende romper também com as formas mais institucionalizadas do discurso fílmico, isto é, de oferecer sempre uma forma de contra-poder cinematográfico.” (Monterde, 1997; 95).

Esta é a primeira caracterização que estabelece uma das diferenças entre filmes do tipo militante e político. Sobre eles, no entanto, é preciso relativizar a noção de indústria cinematográfica. Mesmo de maneira periférica ou fronteira, um filme político pode se inserir dentro dos processos tradicionais de produção cinematográfica. Já o filme do tipo militante situa-se em oposição aos canais habituais da indústria, financiando-se através de ações de grupos marginais ou de atividades pessoais de realizadores que ora se inserem em atividades políticas seja de maneira endógena ou pontual.

Uma outra questão que favorece a diferenciação entre filmes políticos e militantes são os propósitos discursivos como já apontamos anteriormente. Um filme político pretende-se inequivocamente a uma ação mais ampliada, de reflexões e de conhecimentos de pontos de vista alternativos a questões de relevância política ou social. Como aponta Monterde, “o cinema explicitamente político é aquele que não se nega como veículo de reflexão sobre o poder” (1997: 93). Já um filme de característica marcadamente militante opera uma ação mais pontual cuja idéia é transcender uma conjuntura mais próxima buscando realizar uma intervenção sobre um problema ou característica do presente ou, no máximo, de um futuro muito próximo.

Uma terceira diferenciação entre filmes políticos e militantes é a supressão voluntária da autoria em favor de um posicionamento ou de um ponto de vista coletivo. Via de regra os filmes marcadamente militantes não possuem preocupações artísticas e estão voltados para a eficácia política do discurso estabelecido. Essa característica, no entanto, não implica uma despreocupação absoluta aos conceitos estéticos de fotogenia, audiogenia ou de opções estéticas por parte do realizador. A autoria, mesmo em produtos ‘encomendados’ ou realizados para ações pontuais, carregam a marca dos realizadores. E no caso dos filmes em questão nesta análise, boa parte dos seus realizadores já estavam inseridos em processos de realização cinematográfica e só foram através delas que se estabeleceram como realizadores dos projetos aqui analisados.



Sob lentes tupiniquins

Grosso modo no Brasil, até a década de 1950, as imagens dos filmes documentais sobre os trabalhadores raramente o retratavam fora do seu ambiente de ação ou apontavam para questões ligadas aos seus problemas quotidianos de vida ou trabalho. Nem em Humberto Mauro, talvez o mais arraigado idealizador de imagens sobre o Brasil, essa relação esteve próxima. Nesse sentido, nos levantamentos realizados para esta pesquisa, não se evidencia nenhum filme de característica marcadamente política ou militante que leve em consideração questões relativas a classe trabalhadora.

Foi somente a partir do início dos anos 1960, em atividades diretamente relacionada às ações do movimento cinemanovista e acrescentadas as inovações trazidas pela introdução de novas tecnologias que desembocariam na emergência do cinema direto/verdade no país, que a atração pelo mundo dos excluídos, e nesse espaço a classe trabalhadora como um desses elementos, se revela de maneira mais presente. É Paulo Sérgio Sarraceni quem primeiro se aventura nesse espaço com o documentário *Arraial do Cabo* (1959), filme sobre uma colônia de pescadores próximo a Cabo Frio.

Arraial do Cabo é o primeiro momento em que, como aponta Fernão Ramos, “sente-se com intensidade a atração pela imagem do povo, por sua fisionomia” (Teixeira; Ramos, 2004: 83/4). Mas é em *Aruanda* (1960), Linduarte Noronha, que a imagem do “povo e da natureza nordestina, tão cara ao primeiro Cinema Novo, surge finalmente estampada na tela” (Teixeira; Ramos, 2004: 85). Ambos os filmes introduzem a imagem do trabalhador – e aqui não importa se suas atividades são tradicionais ou não – tratando-os, via de regra, dentro de um discurso de proximidade, mas não idealizado. Nesses filmes se vê clara a atração pelo outro, numa trajetória que mais tarde desembocará na abrangência de universos mais particulares.

O certo é que as produções que se iniciam dentro dessa característica, apesar de mediadas pela ação do cineasta, delineiam um diálogo, como afirma Alfredo D’Almeida, “entre o cineasta-narrador e um objeto, que também se torna sujeito de um discurso no interior da mediação fílmica”. Essa ação de encontro com o outro, mesmo dentro de um “discurso sociológico” como aponta Jean-Claude Bernardet em sua análise sobre *Viramundo*, vai favorecer uma interação mais acurada entre os personagens envolvidos na realização



cinematográfica que buscará estabelecer, a priori, um diálogo comum entre dois universos marcadamente distintos.

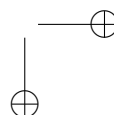
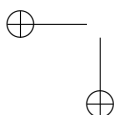
É esse universo que vemos claramente delineado nos filmes sobre os movimentos de oposição sindical e de ressurgimento dos movimentos contestatórios entre final da década de 1970 e início da década de 1980. Sobre eles nos aventuramos numa leitura que busca delinear suas características como objetos específicos de ações políticas de grupos e personagens envolvidos em atividades contestatórias, sejam elas pontuais ou ampliadas, como foi o caso dos movimentos políticos sociais que surgiram durante esse período.

Do universo de documentários sobre o universo laboral realizados no período dois são significativos: *Operários da WV* (1974), de Jorge Bodanzky, e *Acidentes de Trabalho* (1977), de Renato Tapajós. A opção pelos filmes para esta análise levou em conta dois motivos. O primeiro é intrínseco às próprias características narrativas de cada um deles e que os situa como filmes do tipo ‘militante’ e ‘político’ a partir do conceito que apontamos anteriormente. O segundo, é devido ao fato de serem os primeiros filmes a tratarem, dentro do levantamento realizado para esta pesquisa, diretamente do universo laboral, seja de forma ampliada, como no caso de Bodanzky, ou pontual, como no filme de Renato Tapajós.

De dentro pra fora

Como afirma Tilman Evers (1984: 14), durante a década de 1970 e 1980, diversos grupos político-sindicais, envolvidos em atividades culturais, lançaram mão da “música, teatro, dança, poesia e outras manifestações culturais para divulgar seus objetivos”. Essas manifestações, como indica Marcelo Ridenti (1999: 239), foram resultado de engajamentos individuais de artistas e pessoas ligadas aos movimentos políticos contestatórios do período. Entretanto, como aponta o autor, houve “casos de engajamento orgânico de grupos de artistas com as causas da oposição” (1999: 240).

Nesse sentido, retomando a questão do espaço propiciado pela Igreja junto aos movimentos sociais especialmente em São Bernardo do Campo como aponta Heloísa Martins, iniciou-se um importante ciclo de realizações de filmes que tinham como principais atores os movimentos operário e popular, ampliando uma tradição já inaugurada com o movimento cinemanovista. Re-



alizados ora para, ora pelo próprio movimento, esses filmes apontam a importância dada às realizações culturais como forma de manifestação política.

Assim, articulados em torno dos movimentos sindicais da cidade de São Bernardo do Campo diversos cineastas (Renato Tapajós, Olga Futemma, Sérgio Toledo, Adrian Cooper, Cláudio Kahns, Roberto Gervitz) se lançaram na produção de documentários com intenções abertamente políticas.

Esses documentários foram financiados por várias entidades sindicais, associações de classes e movimentos eclesiais. Como afirma Ismail Xavier, a produção de documentários se evidenciou à medida que os movimentos sociais iam ganhando maior importância política. “Todo um filão de cinema militante, com alguns filmes co-produzidos por entidades sindicais, desenvolve-se em São Paulo, principalmente em torno das greves” (Xavier, 2001: 116). Ainda segundo o autor, esses filmes buscavam, no cerne das ações desses movimentos, debater questões imediatas de sobrevivência, “definir alinhamentos juntos a forças atuantes no meio operário” e divulgar suas ações (2001: 114).

O primeiro desses filmes (nossa pesquisa busca abranger a totalidade desses filmes desde os primeiros feitos por cineastas engajados ao movimento até a realização pelos seus próprios quadros com a criação da TVT) foi *Acidentes de Trabalho*, dirigido por Renato Tapajós. O diretor chega ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo através de suas ligações com a Ala Vermelha, dissidência do Partido Comunista. No período o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema mantinha um curso preparatório para os exames de Madureza, cujo principal objetivo era diplomar membros do seu próprio quadro. Apesar de não ser prerrogativa do curso, coordenado por Antônio Michelazzo, cuja sua estrutura proporcionava a presença de grupos de teatro e de diversas outras manifestações artísticas como mostras de filmes inicialmente coordenados pelo Departamento Cultural do Sindicato. Fruto de propostas políticas na linha indicada por Marcelo Ridenti, Renato Tapajós, a pedido de Michelazzo, realizou um curso de “apreciação cinematográfica” inicialmente promovido no Museu Lasar Segall. Esse curso tinha como objetivo “preparar o espectador para ser capaz de decodificar ideologicamente os filmes que estavam vendo” (Ridenti, 1999: 244).

Acidentes de Trabalho mostra a questão dos acidentes de trabalho sob o ponto de vista dos operários. É interessante compreender entretanto os motivos que levaram a sua realização. Em 25 de maio de 1976 um acidente de



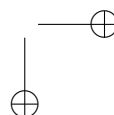
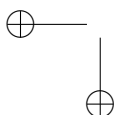
trabalho vítima um funcionário da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo. Após o acidente o jornal da categoria, *Tribuna Metalúrgica*, denunciou o fato resgatando uma antiga reivindicação da classe: a manutenção de organismos que diminuíam a insalubridade de certas atividades desenvolvidas pelos metalúrgicos.

A divulgação da morte do funcionário da Voks fez com que a multinacional instalasse um serviço de prevenção e de segurança dentro da empresa e passasse a observar as normas de prevenção a acidentes. No entendimento do grupo, conforme me indicou em entrevista o ex-diretor Rubens Teodoro de Arruda, o fato de a fábrica da Volkswagen ter criado uma comissão para prevenir os acidentes de trabalho, foi uma vitória significativa. Esse fato fez com que a diretoria, então presidida por Luiz Inácio Lula da Silva, passasse a realizar campanhas de orientação e de assistência a acidentes de trabalho.

Após alguns meses de negociação Renato Tapajós acertou com a diretoria do Sindicato a realização do filme por Cr\$ 30.000,00. O diretor responsável pela supervisão do trabalho do cineasta seria o sindicalista Rubens Teodoro, então Vice-Presidente do Sindicato. Após sua realização Teodoro passa a ficar responsável pela realização de palestras e cursos sobre acidentes de trabalho entre os sindicalizados e em diversas empresas da região.

Segundo Rubens Teodoro a questão do acidente de trabalho não era uma problemática recente. O sindicato já vinha atendendo as demandas existentes com a assessoria jurídica da instituição que buscava, segundo me informou, garantir as indenizações devidas aos acidentados ou aos familiares. Campanhas preventivas eram raras e esbarravam na pressão exercida sobre o sindicato pelas empresas. Outra questão importante e que impedia a realização de ações preventivas era o preconceito existente contra os sindicalistas que ao buscarem informações sobre condições de trabalho nas fábricas e eram recebidos como anarquistas por patrões e pelos dirigentes das empresas.

A utilização do cinema como forma de alavancar um projeto de prevenção aos acidentes de trabalho era uma proposta inovadora até então. Pela primeira vez dentro do sindicato a questão não mais recaía sobre a assessoria jurídica da instituição (até o momento tido como um dos seus esteios e instrumento para capitanear novos associados). Essa atitude acendeu na diretoria não apenas a necessidade de buscar no filme mecanismos que pudessem prevenir a questão do acidente de trabalho, mas pudesse também demonstrar a força de sua organização.



Essa nova forma de organização sindical, que mais tarde se refletirá em ações políticas mais ampliadas como a criação do Partido dos Trabalhadores – PT em 1981 e da Central Única dos Trabalhadores – CUT em 1983, afetou significativamente a forma como nos anos seguintes se estruturou o movimento sindical no país.

Dois operários, uma mesma realidade

Em 1974, os cineastas Wolf Gauer¹ e Jorge Bodanzky² realizam um filme de encomenda para o *Instituto Federal de Mídia Didática* (FWU) da República Federativa da Alemanha que recebeu o título de *Operários da VW*. O documentário é parte de um conjunto de filmes didático-educativos destinados a formação de professores e adolescentes da rede de ensino público alemão. Sua realização está inserida numa série designada Universo do Trabalho cuja preocupação principal era retratar o dia-a-dia de atividades de trabalho, especialmente o trabalho fabril.

Em entrevista concedida ao autor, Gauer afirmou que a opção pela comparação entre a vida de um operário brasileiro e alemão foi uma idéia proposta pelos diretores e aceita pela FWU que fez, no produto finalizado, sugestões para sua edição final. Apesar das indicações claramente pedagógicas do filme de Gauer e Bodanzky – cujo roteiro, produção e edição foram acompanhados de perto pelo FWU – é clara a preocupação dos diretores em extrapolar a mera ‘retratação’ do universo fabril.

O formato comparativo surgiu pela parceria estabelecida entre os autores que fundaram em Munique no ano de 1972 a Stopfilms. Com ela, passam a realizar documentários didático-educativos para o governo alemão com enfoque principal sobre o Brasil e a América Latina. Pela parceria estabelecida com a Stopfilms, Bodanzky seria o responsável pelo som e fotografia, e Gauer pelos roteiros e o estabelecimento de parcerias na Alemanha. Foi com o capital obtido com a produtora que ambos obtiveram recursos para a compra de equipamentos cinematográficos, a mudança de Gauer para o Brasil e a realização do primeiro longa-metragem da produtora, *Iracema, uma Transa Amazônica*.

¹ Entrevista ao autor em 29/06/2008.

² Entrevista ao autor em 15/06/2008.

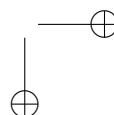
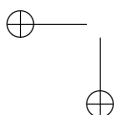


Operários da VW retrata a vida de dois Montadores Volantes, Manoel e Ludvig, que realizam o mesmo trabalho de substituição de operários na linha de produção quando estes são obrigados a se ausentar. Divido em blocos, o filme aponta para aspectos comuns entre a vida dos trabalhadores como lazer, trabalho, futuro. A idéia defendida pelos autores é a de que tanto o operário brasileiro, quanto o alemão, apesar das claras diferenças entre a qualidade de vida de ambos, estavam sujeitos à mesma instabilidade econômica que comprometia a manutenção de seu emprego e qualidade de vida. Nesse sentido, para além das discussões sobre a diferença entre os operários retratados, o filme suscita discussões mais profundas sobre economia e política.

As discussões estabelecidas extrapolam o mero conteúdo didático de um produto de ‘encomenda’ destinado a ‘mostração’ e conferem ao filme uma característica muito mais política. A relação narrativa estabelecida pelo documentário foi tão significativa que ele foi amplamente usado pelos movimentos sociais como instrumento de politização em assembleias e reuniões políticas. Era comum sua exibição, seguido de debate com os realizadores, em circuitos independentes, especialmente com a distribuição feita pela CDI a partir da década de 1980.

Operários da VW foi o primeiro documentário onde se sente mais detidamente a imagem do trabalhador urbano. Apesar de sua inclinação abertamente didática, uma vez que trata-se de um filme de encomenda, é nítida a opção dos diretores em realizar um filme que extrapolasse a mera indicação de como se realiza um trabalho intra-muros numa grande fábrica. Essas imagens, incomuns na tradição documental brasileira até então, inaugura uma fase em que a imagem do trabalhador urbano saltará, com a eclosão dos movimentos político-reivindicatórios de finais da década de 1970, para a ordem do dia da lente de inúmeros cineastas envolvidos ou não em ações políticas; sejam elas ampliadas ou específicas.

Desde os primeiros registros audiovisuais realizados pelos cineastas Jorge Bodanzky e Wolf Gauer em 1974, passando por Renato Tapajós, Eduardo Escorel, Sergio Segall, Roberto Gervitz, Rogério Corrêa, Leon Hirzman, João Batista de Andrade, Adrian Cooper, Cláudio Kahns, até Celso Maldos e a criação da TV dos Trabalhadores em 1986, a imagem do trabalhador em ‘greve’, e fora dela, teve um propósito bastante específico de afirmação de identidade. Seja através da lente do “outro” – o cineasta e sua inegável ação política – ou através de ações recorrentes de elaboração de discursos e imagens den-



tro de seus próprios quadros, os operários acabaram construindo sua própria identidade a partir da noção do compartilhamento dessas imagens com outros movimentos.

Bibliografia

HABERT, Nadine. A década de 70 - Apogeu e queda da ditadura. São Paulo: Ática, 1996.

RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: Edusp, 1994.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro : artistas da revolução, do CPC a era da TV. Rio de Janeiro : Record, 2000.

MONTERDE, José Enrique. La Imagem Negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário no Brasil. Tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

D'ALMEIDA, A.D. O processo de construção de personagens em documentários de entrevista. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. Anais...São Paulo: Intercom, 2006. CD-ROM

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EVERS, Tilman. "Identidade: a face oculta dos movimentos sociais in Novos estudos Cebrap, vol. 2, no 4.

MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. "A Igreja na greve dos metalúrgicos - São Bernardo". In.: Religião e Sociedade, 6, Novembro, 1980. (p. 7-68)

MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. Igreja e Movimento Operário no ABC. São Caetano do Sul: HUCITEC, 1994.

MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. "Igreja e movimento operario no abc". In.: Tempo e Presenca. Sao Paulo, n.222, p.16-9, ago. 1987.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



El primer documental vanguardista de NO-DO *

Álvaro Matud Juristo

El Documental de Vanguardia

LA condición vanguardista del cine plantea, desde sus mismos orígenes, problemas de definición que no han preocupado tanto a los estudiosos de la vanguardia literaria, plástica o musical (Sánchez-Biosca, 2004). En los últimos años, ha crecido considerablemente la bibliografía española sobre el cine de vanguardia, de la que se da cuenta al final del artículo.

En este artículo, sin embargo, se emplea el término “vanguardia” en un sentido más amplio que el referido a los movimientos artísticos surgidos en Europa durante las primeras décadas del siglo XX. Más bien se emplea como un “adjetivo calificador y descriptivo que se aneja a cualquier trabajo diferente a lo establecido” (Palacio, 1997: 75).

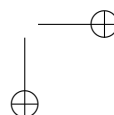
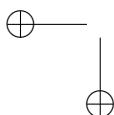
La historia del documental de vanguardia en España está todavía por hacer. Afortunadamente, hay ya algunos trabajos que han desbrozado el terreno.¹ Lógicamente, esos estudios se han centrado en las figuras más prominentes del vanguardismo cinematográfico español: Luis Buñuel, Ernesto Giménez Caballero y José Val del Omar, principalmente.

Este artículo pretende contribuir a la elaboración de esa historia del documental vanguardista, aportando una fuente poco conocida: la producción documental de NO-DO.² Esta producción parecería muy alejada de los presupuestos vanguardistas. Pero el análisis detallado y completo de los más de quinientos documentales producidos por NO-DO entre 1943 y 1981, ha permitido descubrir una interesante línea vanguardista. A pesar de ser poco importante cuantitativamente, respecto al total de la producción de NO-DO, re-

*Originalmente publicado na Revista *DOC On-line*, www.doc.ubi.pt, n.2, Julio 2007.

¹ Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000.

² La historia de NO-DO y su Noticiero sí ha sido objeto de numerosas investigaciones. La más importante y exhaustiva sigue siendo la de Rafael Rodríguez Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2000.



sulta de gran interés conocer su existencia. Viene a engrosar la exigua nómina de documentales vanguardistas producidos en España durante el franquismo.

Las limitaciones de extensión han hecho aconsejable limitar el objeto de este artículo a los dos primeros documentales que inauguraron esta línea vanguardista en el seno de la producción de NO-DO. Antes de analizarlos en profundidad, conviene explicar brevemente las condiciones que hicieron posible que surgieran estas producciones. Unas son originadas por la actividad interna de NO-DO. Otras provienen de la situación internacional del cine documental. Por último, fueron importantes las nuevas políticas cinematográficas que se aplicaron en España durante los años sesenta.

La Apertura de la Producción de Cine Documental de No-Do a Nuevos Realizadores

Los comienzos del cine documental están ligados a la producción de organismos oficiales. A finales de los años veinte, Gierson había conseguido ya constituir una *Unit Film* en el *Empire Marketing Board* para producir películas documentales; labor que continuó a partir de 1933 en la *General Post Office* y que llegó a exportar a Canadá, con la *National Film Board*. En Estados Unidos, Pare Lorentz convenció a Roosevelt para que creara, en 1938, la *United States Film Service*, con la misión de producir documentales que difundieran las ideas y actuaciones de su New Deal.³

Durante la Segunda Guerra Mundial, los norteamericanos crearon la *Office of War Information* para coordinar la producción de la propaganda cinematográfica bélica, mientras que las potencias del Eje aprovecharon productoras ya existentes, como la UFA alemana o la italiana LUCE.⁴ La creación de NO-DO encaja perfectamente en ese contexto internacional.

Para las autoridades franquistas, la producción de documentales formaba parte del proyecto que pusieron en marcha a finales de 1942. Tres fueron los motivos que les movieron a ello. Primero, su utilidad para la propaganda; segundo, sus posibilidades divulgativas y, por último, la ocasión para formar nuevos cineastas.

³ Jack C. Ellis y Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York: Continuum, 2005.

⁴ María Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la Realidad. El cine informativo 1895-1945*, Barcelona: Editorial Ariel, 1999.



La finalidad propagandística fue la más importante en el conjunto de la producción de los documentales de NO-DO. Durante las primeras décadas, los documentales se utilizaron para ofrecer al público una imagen de España acorde con el régimen franquista. Tras la crisis de los años sesenta, la propaganda a través de los documentales se orientó a la promoción del turismo principalmente.

En cuanto a productora cinematográfica, NO-DO había recibido un doble encargo. Por un lado se esperaba que realizara documentales divulgativos, que sirvieran para ampliar los conocimientos del público. Por otro, tenía que servir de estímulo para el desarrollo del cine español mediante la colaboración en la formación de cineastas y la expansión del género documental.

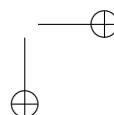
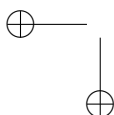
La faceta que se podría denominar “académica” de NO-DO venía consignada en el primer artículo de su Estatuto Reglamentario cuando declaraba: “sirviendo esta producción, en determinados casos, como escuela experimental y ocasión de que se revelen nuevos valores cinematográficos que sin esta oportunidad nunca podrían manifestarse”.⁵ Incluso se recalca, como una de las competencias propias del Director de la Entidad, la tarea de “buscar la colaboración de los mejores elementos del cine nacional e incluso extranjero y procurar descubrir nuevos valores para el primero de ellos”.⁶

Es necesario prescindir de la retórica del texto legal para entender que el objetivo era abrirse a la colaboración de realizadores competentes ajenos a la propia Entidad. Hasta 1953 apenas se había puesto en práctica esa forma de producción. Sin embargo, a partir de esa fecha, se contó con algunos de los mejores documentalistas que trabajaban en España, como Manuel Hernández Sanjuán, Luis Suárez de Lezo, Santos Núñez, Luis Torreblanca, Pío Ballesteros, Arturo Ruiz Castillo, José López Clemente, Jerónimo Mihura, Fernando López Heptener, Pío Caro Baroja, etc. Algunos colaboraron con producciones esporádicas, pero otros realizaron un buen número de documentales e incluso terminaron formando parte de la plantilla de la Entidad.

La labor de NO-DO como “cantera” cinematográfica se desarrolló especialmente a partir de los años sesenta, mediante su relación con el Instituto de

⁵Artículo 1º, párr. 2º, del “Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO”, Madrid, 29 de Septiembre de 1942. Recogido en Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: El Tiempo y la Memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2000. p. 586.

⁶ Ibídem, Artículo 4º, párrafo 6º.



Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), más tarde Escuela Oficial de Cinematografía.⁷ Uno de las claves de esa relación fue la presencia de José López Clemente como profesor de la asignatura “Cine Documental”. En efecto, como recuerda él mismo, resultaba muy atractivo para los alumnos el hecho de que en NO-DO pudieran rodar –en las ‘clases prácticas para aspirantes’ - reportajes de un máximo de 60 a 70 metros útiles para el noticiario y los documentales de 300 o más metros con los mismos medios técnicos que empleaban los profesionales de la entidad (López Clemente, 1996: 152).

La mayoría de los más prestigiosos realizadores que pasaron por las aulas del IIEC, consiguieron dirigir algún documental para NO-DO: Jorge Grau, Alfonso Ungría, Manuel Gutiérrez Aragón, Jesús García de Dueñas, Pascual Cervera, Horacio Valcárcel, Francisco Summers, etc. Jorge Feliu, que procedía del cine amateur, a su paso por la Escuela, tuvo también la oportunidad de realizar prácticas en NO-DO.

También realizaron documentales de NO-DO en los años setenta directores como Antonio Drove, Gonzalo Sebastián de Erice, Luis Revenga, Raúl Peña, José Luis Font y Ramón Massats. Uno de los más prolíficos documentalistas de NO-DO sería Antonio Mercero, antes de que diera el salto a la televisión y al largometraje de ficción.

Se puede afirmar, a la vista de los resultados, que NO-DO abrió sus puertas a realizadores ajenos a la Entidad, y que colaboró en la formación de una nueva generación de cineastas, a partir de los años sesenta. A finales de la década de los cincuenta, ese impulso ya se había hecho notar, con un cierto estilo propio.⁸

A pesar de esta contribución positiva, desde el punto de vista industria cinematográfica, el papel que jugó NO-DO en la historia del cine documental

⁷ VV.AA., “50 años de la Escuela de Cine”, *Cuadernos de la Filmoteca Española*, nº 4, 1999.

⁸ “Nota descollante es la incorporación a estas tareas de jóvenes que aman el cine, dispuestos a contribuir con labor al éxito que sueñan para el nuestro: que sea genuinamente español. Unos son escritores, otros técnicos, y todos se desenvuelven en ambientes intelectuales y la mayoría proceden del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Y convencidos de que lo fundamental para infundir a nuestro cine un estilo es estudiar profundamente nuestras singularidades, recorren pueblos y capitales, contemplan panoramas, conviven con las gentes, les mueve muy honda inquietud, un desasosiego, un anhelo espiritual por emplear bellamente el cine, en estas películas, para presentar –armonizados- el ser y el parecer de España”. Luis Gómez Mesa, “Cortometrajes”, *Cinespaña*, nº 1, Mayo de 1959, p. 10.



español resulta muy cuestionable. Indudablemente, la capacidad de producción y distribución de la Entidad oficial suponía una posición de dominio en el mercado cinematográfico español. En este sentido, la producción de documentales de NO-DO ejercía una competencia desleal que dificultó la producción privada de documentales. En cualquier caso, no conviene olvidar que los documentales de NO-DO no gozaban ni del monopolio en la producción, ni de la obligatoriedad en la exhibición de la que disfrutaba el Noticiario.

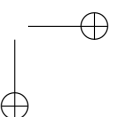
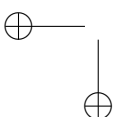
Por otro lado, el cine documental –convenientemente controlado y censurado– gozó de un importante apoyo estatal durante el franquismo. La mayor parte de esos años disfrutó de una protección oficial que no había tenido antes, ni después ha vuelto a disfrutar. Por tanto, durante todo el franquismo existió una producción privada de documentales que compitió con los documentales de NO-DO por su presencia en las salas, aunque en condiciones de evidente inferioridad.

La Evolución del Cine Documental Internacional y su Repercusión en España

En la década de los cincuenta, se revitalizó la discusión teórica sobre el estatuto del documental. Durante los años cuarenta, por influencia de la producción cinematográfica de la Segunda Guerra Mundial, se había apreciado el documental principalmente desde el punto de vista propagandístico. La consideración artística del género –nunca desaparecida del todo– resurgirá con mayor fuerza en estos años, ayudada sin duda por el giro realista que experimentó el cine de ficción. En los primeros años cincuenta, empezó a ser habitual leer comentarios sobre el documental en las revistas cinematográficas.

A lo largo de la década de los cincuenta se puede apreciar, entre los cultivadores del cine documental, una mayor conciencia de las implicaciones del género, no sólo cinematográficas. El realismo social fue evolucionando hacia planteamientos más amplios. Se empezó a cuestionar la objetividad de la cámara y se comenzó a aceptar que “el objetivo debe tomar realidades parciales, las que interesen, las que compongan algo así como un fresco de la sociedad, de los problemas, de las ventajas y desventajas del hombre y del mundo”.⁹

⁹ A.F., “Documento, autenticidad”, *Espectáculo*, n.º 132, Febrero de 1959.



El realismo evolucionó hacia posturas estéticas más comprometidas e ideologizadas, que cristalizarán en un documentalismo independiente y crítico. Surge así una nueva etapa estilística que no será evidente hasta comienzos de los años sesenta, cuando varios de esos documentalistas críticos pasen de las palabras a los hechos cinematográficos.

El prestigioso director francés Jean Vigo, empezó a defender la necesidad del compromiso social para poder realizar documentales sociales: “desearía hablaros de un cine social más definido y al cual procuro acercarme: el documental social, o más exactamente, el punto de vista documentado. Este documental social se distingue del documental a secas por que en él, el autor define netamente su punto de vista. Este documental social exige una toma de posición clara porque pone los puntos sobre las íes. Más aun que al artista, compromete al hombre”.¹⁰

Los cineastas empezaron a participar de esta nueva exigencia de un compromiso con la crítica social. En esos años, también, se constituyó el denominado “Grupo de los Treinta”, constituido para defender la pureza del documental, entendiendo ahora el realismo como inseparable del cine comprometido. Se critica lo que Nichols llamaría más tarde la “modalidad expositiva” (Nichols, 1997: 65), acusada de excesivo moralismo. Además, como las nuevas tecnologías de sonido empezaron a permitir el registro de sonido sincrónico, muchos realizadores se animaron a tratar de observar la realidad sin condicionarla. Durante los años sesenta se empezaron a cultivar otras posibilidades más cercanas a lo que se denominarían modalidades “de observación” e “interactivas” (Nichols, 1997: 72).

Este movimiento dio lugar a varias tendencias que Barnouw clasificaba en dos grandes grupos: las películas documentales realizadas según los postulados del cine directo y aquellas adscritas al estilo de *cinéma vérité* de Rouch (Barnouw, 1996). Estas dos tendencias son identificadas por Bill Nichols con las modalidades de observación e interactiva, respectivamente (Nichols, 1997: 72).

Las diferencias entre una y otra consisten en que, mientras “el documentalista de cine directo llevaba su cámara a un lugar en el que había una situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis; la versión

¹⁰ Juan Parellada, “Cine documental y realismo social”, *Espectáculo*, n.º 163-164, Septiembre-Octubre de 1961, p. 34.



de Rouch del *cinéma vérité* intentaba precipitarla. El artista de cine directo aspiraba a la invisibilidad; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante abierto. El artista del cine directo desempeñaba el papel de observador distanciado; el artista del *cinéma vérité* adoptaba el de provocador” (Barnouw, 1996: 255).

La evolución hacia un cine comprometido fue aumentando conforme transcurría la década. El realismo empezó a parecer una utopía plagada de condicionantes del sistema (políticos, económicos, artísticos, etc.). En el festival de cine documental de Tours de 1967, se llega a hablar de “el descrédito de la realidad. La realidad, todo posible acercamiento a un tratamiento objetivo de la realidad, no halló en Tours aprecio ni apenas consideración”.¹¹

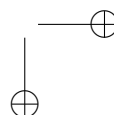
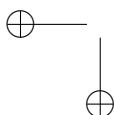
Esta tendencia también se deja sentir en el panorama cinematográfico español. A pesar de la vinculación de estos postulados con las posturas políticas progresistas, en España algunos intentaron asumirlos desde sus posiciones franquistas. Se quería entender el compromiso como una vuelta a los valores más tradicionales del Movimiento nacional. Conviene recordar que, desde 1957, se produjo una pugna entre los nuevos políticos tecnócratas y los falangistas. Los primeros eran acusados por los segundos de no querer asumir la ideología dominante tras la Guerra Civil, porque basaban sus políticas en la eficacia de la gestión administrativa.

En este sentido se puede interpretar la vuelta al auténtico “compromiso” con el Movimiento, que se reivindica en el siguiente artículo publicado en una revista cinematográfica de comienzos de los años sesenta: “en España, por su pujanza nacional y política, por su progreso industrial y evolución sociológica constantes, hace falta la organización y encauzamiento de una producción documentalista eficazmente ‘comprometida’. Comprometida sí, pero con las instituciones más caras de nuestro Movimiento, con sus realizaciones, con nuestro progreso social incesante y nuestras tradiciones más puras. Hay razones para sospechar que el día en que esto suceda no está lejano”.¹²

Son los cultivadores del cine documental quienes mejor entienden esta evolución del realismo. Un claro ejemplo es el documentalista Jesús García de Dueñas, quien empieza criticando el planteamiento clásico del documental: “el presupuesto estético del que partía la escuela de Grierson, por ejemplo,

¹¹ Pedro Fajes, “Festival de Tours”, *Nuestro Cine*, n° 60, 1967, pp. 14-15.

¹² Juan Parellada, op.cit., p. 34.





era estrictamente informativo y, a lo sumo, descriptivo. (...) Sin embargo, se nos escamotea el por qué de la existencia de aquellos personajes en aquel medio; las correspondencias de éste con aquéllos; la mutua influencia entre ambos, y, por fin, las consecuencias del contacto entre personaje y medio”. Más adelante, propugna la nueva concepción realista, compatible necesariamente con el compromiso del cineasta con la realidad que filma: “el realismo supone una actitud muy distinta a esa otra meramente expositiva. Es la actitud crítica e interpretativa ante la realidad cambiante y en perpetuo desarrollo. La tarea del artista realista es, pues, seleccionar los hechos más significativos de esa realidad evolutiva y una coherencia. (...) En fin, se trata no sólo de una nueva postura estética, sino de una diferente, y radical, concepción del mundo. (...) El realizador se impone un replanteamiento de la cuestión encaminado a buscar una fórmula para dar con la mayor claridad y eficacia posibles una determinada actitud crítica que importa comunicar. Es entonces cuando el realismo se estiliza.”¹³

El Nuevo Impulso Oficial al Cine Documental Español

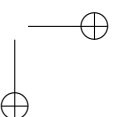
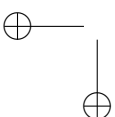
Durante su segundo mandato al frente de la Dirección General de la Cinematografía, García Escudero realizó, en 1964, una profunda reforma del sistema de ayudas a la industria cinematográfica.¹⁴ La reforma modificó algunos instrumentos de la política cinematográfica, al tiempo que creaba otros nuevos. Pero, sobre todo, exigía unos requisitos generales para acceder a las ayudas establecidas.

La reforma incluía expresamente a los cortometrajes en el nuevo régimen de ayudas. Se entendía por cortometraje, a estos efectos, la película de duración inferior a 60 minutos. Se recopilaba, además, un conjunto de medidas específicas de fomento del cortometraje, hasta entonces dispersas. El propósito principal era que los cortometrajes llegaran a las salas y pudieran ser vistos por los espectadores. Para conseguirlo, se modificaron todos los instrumentos de la política cinematográfica.

El resultado de la reforma de García Escudero fue un notable incremento en la producción de cortometrajes. Se pasó de 47 cortometrajes, produci-

¹³ Jesús García de Dueñas, “El documental como forma expresiva”, *Film Ideal*, nº 83, I-XII-1961, pp. 16-18.

¹⁴ Orden del Ministerio de Información y Turismo de 19 de agosto de 1964.



dos en 1963, a 66 cortometrajes producidos en 1965. Este incremento en la producción se mantuvo en 1966, con 63 cortometrajes. Poco después quedó patente que se había provocado un desequilibrio económico, porque el Estado no tenía dinero para pagar todas las ayudas que había comprometido y empezó a endeudarse con los productores. Esta circunstancia se notó en el ritmo de producción, que bajó de nuevo hasta los 48 cortometrajes en 1967.

El significativo crecimiento de la producción, a comienzos de los años sesenta, posibilitó la realización de algunos cortometrajes documentales vanguardistas e, incluso, de algunas películas experimentales. Son los años, por ejemplo, en que José Val del Omar realiza *Fuego en Castilla* (1960) y *De Barro* (1961).

Este impulso gubernamental al fomento del cine de cortometraje, se completó con una mayor atención a las repercusiones artísticas del género documental, que condujo a la organización de un festival específico.

Los festivales internacionales más reconocidos ofrecían ya la posibilidad de participar en las secciones dedicadas al cine documental. Especialmente, la Bienal de Venecia dedicaba una parte de sus actividades a la exhibición de películas documentales y especialmente a los films de arte. Además, a finales de los cincuenta surgen varios festivales dedicados exclusivamente al documental, el principal de los cuales nació en Edimburgo.¹⁵ Con el paso del tiempo este festival fue admitiendo películas de ficción, por lo que surgieron propuestas de organizar un festival internacional de cortometrajes en España.

Las primeras voces hablaban de celebrarlo en Madrid,¹⁶ pero acabó siendo Bilbao la sede del denominado Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino, como se denominó al principio, en 1958. La primera edición tuvo lugar en 1959, pero no fue hasta la segunda, celebrada en 1960, cuando se organizó y se dotó de una reglamentación. La entidad organizadora era el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao que, según el artículo I del Reglamento del Certamen, se proponía: “avivar el amor, la cordialidad y la comprensión mutua entre los pueblos iberoamericanos, y dar a conocer sus costumbres, arte, música, folklore, paisaje, a través de la fuerza expresiva del cine, en sus modalidades de documental, cortometraje y noticiario. Asimismo, y en un sentido netamente cultural y afectivo, quiere

¹⁵ José López Clemente, “Rincón del documental”, *Espectáculo*, n° 117, Mayo de 1957.

¹⁶ José López Clemente, “Rincón del documental”, *Espectáculo*, n° 118, Junio-Julio de 1957.

presentar el cine de Europa, como base de conocimiento de los pueblos, y con el propósito de recoger toda iniciativa, inquietud y actividad que contribuya a la divulgación y expansión de los valores europeos”,¹⁷

El Premio constaba de tres secciones: el Premio Internacional (Miqueldi), la Sección Hispano-Luso-Americana y Filipinas, y la Sección Europea. Paradójicamente, las primeras ediciones del festival contaron con mayor participación europea que hispanoamericana.¹⁸ La participación española se nutrió en los primeros años de los alumnos o egresados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas: Martín Patino, Javier Aguirre, Mercero, Saura, Borau, etc.

Los Nuevos Aires del Cine Documental Llegan a No-Do

Estos festivales fueron abriendo una brecha entre los documentales producidos por el NO-DO y los denominados de “autor”. Uno de los primeros ejemplos es la acerba recepción del documental *Paraguay, corazón de América* (1961), dirigido por Ernesto Giménez Caballero y financiado por el NO-DO. Un crítico lo calificó de “loa al paternalismo colonizador”.¹⁹

Por otra parte, en la evolución generada del cine documental español se puede apreciar un progresivo distanciamiento del documentalismo oficial. El NO-DO representa para la mayoría de los cineastas y críticos, el principal obstáculo para contar con una genuina escuela de cine documental española.

Desde el punto de vista cinematográfico, los documentales de NO-DO estaban en el ojo del huracán de toda la polémica sobre el realismo que azotó el cine en los cincuenta, tanto de ficción como documental. Desde una perspectiva económica, la obligatoriedad de proyección del noticiario y la posición de dominio de los documentales de NO-DO, eran las cuestiones invocadas por todos aquellos que se lamentaban de la inexistencia de un mercado para el cine documental.

¹⁷ “II Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino”, *Espectáculo*, n.º 145, Marzo de 1960, p. 27.

¹⁸ Juan Cobos, “Bilbao 1961: un festival serio con buenos documentales”, *Film Ideal*, n.º 82, 15-X-1961, p.10.

¹⁹ Carlos Serrano, “V Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino”, *Film Ideal*, n.º 107, 1-XI-1962, p. 621.



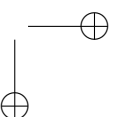
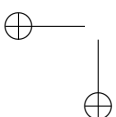
Las duras acusaciones al estatuto y la producción de NO-DO vertidas en las Conversaciones de Salamanca, y prolongadas en el contexto de la polémica realista a lo largo de los años cincuenta, se radicalizaron en la década siguiente. Los documentales de NO-DO estuvieron de nuevo en el punto de mira de los nuevos defensores del cine comprometido durante los años sesenta.

Las críticas provenían, en primer lugar, de los productores privados, que venían a denunciar una situación en la que, de hecho, NO-DO había acaparado las vías de producción y distribución del cine de no ficción. Por su parte, las autoridades, empezaron a reconocer que NO-DO era un problema para el desarrollo del cine documental español, como se advierte en estas declaraciones de García Escudero, realizadas en 1962: “estamos trabajando en una disposición de protección al documental, que a su vez tiene que estar en relación muy estrecha con la revisión de la política cinematográfica del NO-DO. Mi aspiración es que, independientemente de esta revisión (...) la actividad del NO-DO, en cuanto productor de documentales, obedezca a dos principios: primero debe ser un complemento de la actividad privada, no un competidor; segundo, debe ofrecer el máximo de facilidades para la incorporación al cine, a través del documental o incluso para quedarse en él, de los jóvenes graduados de la Escuela de Cinematografía”.²⁰

Uno de los episodios más sonados de esta crítica de los cineastas al sistema oficial de la cinematografía –y, por tanto, al NO-DO– sucedió durante las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine, celebradas en Sitges del 1 al 6 de octubre de 1967. Entre los asistentes, además de los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía, se encontraban varios cineastas independientes de la Escuela de Barcelona y otros que trabajaban en formato de 16 mm.

El descontento de estos cineastas independientes se sumó a las quejas de los propios alumnos ante el exceso de controles oficiales. Como resultado, las conclusiones de las Jornadas fueron muy críticas y, por tanto, prohibidas por las autoridades, que llegaron a enviar a la Guardia Civil a la cena de clausura para evitar su difusión. Entre las conclusiones, se exigía “la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática” (Torres, 1989: 275).

²⁰ “Entrevista con el Director General de Cinematografía y Teatro”, *Film Ideal*, n.º 110, 15-XII-1962, p. 710.





Según el principal historiador de la Escuela Oficial de Cine, “en Sitges se renuncia a lo ya conseguido. No se trata de mejorar una situación en lo posible, sino de pedir lo imposible, adelantándose a los planteamientos de mayo del 68. (...) La Escuela Oficial de Cine había dejado de ser concebida por su alumnado como un centro de formación para cineastas, para ser una plataforma política” (Blanco, 1996: 123).

En cualquier caso, el cese de García Escudero en 1967 y la reorganización administrativa por la que desapareció la Dirección General de la Cinematografía, marcaron el final de una etapa en la que se había probado una tímida apertura. El espacio que se abrió durante esos años, permitió la existencia de “algunos cineastas que en sus trabajos documentales han avivado el rescoldo de las vanguardias históricas o de las neovanguardias de los años sesenta” (Palacio, 2001: 85). Resulta significativo que todos los cineastas, excepto Val del Omar, citados por Palacio –Deslaw, Aguirre, Fernández Santos, Massats– realizaron documentales para NO-DO.

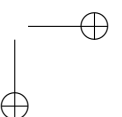
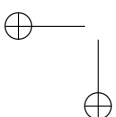
El Primer Documental Vanguardista de No-Do

A pesar de las lógicas críticas a la producción documental de NO-DO resulta interesante comprobar que no estuvo exenta de intentos aperturistas en el plano artístico. Esta mayor libertad artística no significó nunca una apertura en el plano político. El desconocimiento del fondo filmográfico de documentales de NO-DO ha contribuido a que este hecho pase casi inadvertido.

La mayor parte de los autores consideran la producción de documentales de NO-DO como un conjunto homogéneo de películas, con las mismas características. Sin embargo, durante los años sesenta, se realizaron en NO-DO algunos documentales vanguardistas, que contrastaban mucho con el resto de la producción del ente oficial.

Los antecedentes de estos documentales se pueden remontar al documental experimental *Visión fantástica*, realizado por Eugene Deslaw y producido por NO-DO en 1957. Se trata de un documental experimental en “negavisión”, en el que se obtienen efectos fotográficos especiales de una serie de imágenes de archivo, logrando más o menos visibilidad según las propiedades o el grado de solarización de la imagen.

Este tipo de películas experimental no se volvería a hacer en NO-DO hasta finales de los sesenta cuando, en 1967, se terminó *Cristalizaciones*, realizado



por Luis Figuerola Ferreti y José López Clemente. La propuesta de este documental es mostrar cómo la realidad y la abstracción pueden llegar a fundirse en la forma, luz y color de algunas cristalizaciones minerales. Según cuenta López Clemente, el rodaje contó con la colaboración técnica de Christian Anwander y obtuvo en Roma un Diploma de Honor en la II Reseña Europea del Film Didáctico-Cultural en 1968 (López Clemente, 1996, 145). Poco después, NO-DO produjo *Capricho* (1968), dirigido esta vez por el propio Anwander con guión de López Clemente. La película se sirve de varios efectos fotográficos para representar el paso de las estaciones en la naturaleza. Se conserva un relato del propio López Clemente, en el que se atribuye la autoría del cortometraje (López Clemente, 1996: 147). Este documental recibió la Placa de Plata del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y el premio en el II Festival de Phom Pehm, Camboya, en 1969.

La producción del documental experimental *Visión fantástica*, abrió la puerta a la posibilidad de rodar en NO-DO, documentales más innovadores y vanguardistas. El primero corrió a cargo de un joven realizador, Javier Aguirre, que después seguiría su propia trayectoria.

Tiempo Dos (1960), fue la primera película de Javier Aguirre y ofrecía un original contrapunto de imagen y sonido. Se presentó al Festival de San Sebastián y, en opinión de la crítica, “es difícil reflejar con tan escasos elementos toda la medida del drama existencial de la inadaptación al mundo, todo el drama desprendido de la frustración social del hombre. (...) Pero Aguirre ha sorteado el escollo de manera eficaz”,²¹

Este cortometraje se enmarca en el contexto, ya destacado, del abandono del realismo social que se produjo en la producción documental europea de esos años, en busca de un mayor compromiso por parte del autor. A través de fórmulas vanguardistas tiene como objetivo la transmisión de un mensaje de forma expresa. Respecto a otros documentales experimentales y vanguardistas, destaca por proponer innovaciones, principalmente, narrativas.

***Tiempo Dos* (1960)**

Javier Aguirre, tras estudiar sólo dos años en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), se dio a conocer en 1960 con el docu-

²¹ Javier Sagastizabal, “Un documentalista español: Javier Aguirre”, *Film Ideal*, n.º 96, p. 307.

mental *Tiempo dos*, producido por NO-DO y significativamente dedicado “a mis amigos y compañeros del I.I.E.C”.

Su consagración definitiva le vendrá al año siguiente, 1961, al obtener la Concha de Oro del Festival de San Sebastián por el cortometraje documental *Espacio dos*, una visión doble de la ciudad de Cádiz –desde el aire y desde tierra- la una con banda sonora de música flamenca; la otra con música electrónica compuesta por Luis de Pablo. A comienzos de los sesenta, Javier Aguirre se siente más atraído por la experimentación del lenguaje cinematográfico que por la investigación de la realidad social.

Tras estos primeros éxitos –entre los que conviene señalar otro documental caleidoscópico: *Vizcaya, cuatro-* se lanza a dirigir, por encargo, el largometraje documental *España insólita (1964)*, que fue declarado de Interés Especial. Contó con un alto presupuesto de 5 millones de pesetas y llegó a recaudar 8 millones. Finalmente, en 1967 dirigió un largometraje musical de éxito, lo que le llevó al ámbito de la ficción. Sin embargo, siguió realizando algunos documentales como *Los cuatro elementos*, encargado por TVE para emitir dentro del Festival de Eurovisión que se celebraba en Madrid.²²

Entre 1968 y 1975, Aguirre combina los trabajos de cine experimental con los largometrajes comerciales. En esos años, dirigió películas como *Una Vez al Año ser Hippy no Hace Daño (1968)*, *Los que Tocan el Piano (1968)*, *Pierna Creciente, Falda Menguante (1970)*, *El Gran Amor del Conde Drácula (1972)*, *El Insólito Embarazo de los Martínez (1974)*, *Vida Íntima de un Seductor Cínico (1975)*. Por eso, no resulta extraño que el documental que dirigió para NO-DO en 1972, *Costa del Sol Malagueña* fuera de naturaleza completamente comercial. A la vez, siguió realizando cortometrajes experimentales como *Espectro Siete (7 objetos luminosos y 5 complementarios) (1969)*, *Vau Seis (1970)*, *Impulsos Ópticos en Progresión Geométrica (Realización II) (1970)*, *Múltiples, Número Indeterminado (1970)*, *Temporalidad Interna (1970)*, *UTS Cero Realización I (1970)*, *Fluctuaciones Entrópicas (1971)*, *Tautólogos Plus X (1974)*, *Vibraciones Oscilatorias (1975)*, *Continuum I (1975)* y *Exosmosis (1975)*.

Durante los primeros años de la democracia, Aguirre se dedicó a dirigir largometrajes de ficción de carácter muy comercial. Unos respondían al fenó-

²² Susana Blázquez, “El género documental (2)”, *Cinevideo20*, n° 20, Septiembre-October de 1985, p. 49.

meno que se vino a denominar “el destape”, con títulos como *Vida Íntima de un Seductor Cínico* (1975), *La Iniciación en el Amor* (1976), *Esposa de Día, Amante de Noche* (1977), *Acto de Posesión* (1977) y *Los pecados de Mamá* (1980). Durante la década de los ochenta obtuvo éxito de público con una serie de películas protagonizadas por un grupo musical infantil, llamado Parchís: *La Guerra de los Niños* (1980), *La Segunda Guerra de los Niños* (1981), *Las Locuras de Parchís* (1982), *Parchís Entra en Acción* (1983).

Sin embargo, en los últimos años Aguirre ha vuelto a cultivar el cine experimental. Sus títulos más significativos son: *Zero/Infinito* (2002), *Voz* (2000) y *Dispersión de la Luz* (2006).

Tiempo dos es un cortometraje de diez minutos, en blanco y negro, con guión del propio Aguirre y fotografía de Ángel Gómez Matesanz y José Luis Urquía Fernández. El documental muestra planos del Zarauz invernal y solitario, mientras la banda sonora transmite los cálidos sonidos del verano. Se trata de un experimento sobre las virtudes del montaje, a través del contraste entre el sonido y la imagen.

Una de las primeras novedades del documental consiste en que la voz del narrador no se identifica tanto con la realidad pre-cinematográfica dada, sino que representa la mente del autor del documental. Este importante cambio de perspectiva había comenzado en algunos documentales de NO-DO, producidos a finales de los años cincuenta, como *Los Cántaros de Platero* (1958) y *Monte Umbe* (1959).

Entre los documentales producidos por NO-DO en este periodo, solamente *Tiempo Dos* (1960) se podría clasificar entre los realizados con una modalidad de representación reflexiva. Esta modalidad, según Nichols (1997, 93) hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. Parte de una actitud más desconfiada hacia la posibilidad de representar la realidad mediante la filmación cinematográfica y, por eso, intenta ofrecer una percepción distorsionada que despierte la atención del espectador y amplíe su receptividad.

En este sentido, las imágenes que ofrece *Tiempo Dos*, de un lugar de vacaciones en pleno invierno solitario, quedan reforzadas al escuchar el sonido ambiente grabado en esos mismos sitios durante el bullicioso verano. A la vez, se pone de manifiesto que sólo las imágenes del invierno no podrían transmitir el mismo mensaje de la influencia del tiempo en un mismo espacio. Este tipo de estrategias de quebrantamiento de una convención aceptada, al romper la

correspondencia entre las imágenes y la banda sonora, caracteriza a los documentales reflexivos que “introducen fisuras, inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal” (Nichols, 1997: 108).

La Evolución de los Documentales Vanguardistas en No-Do

La tendencia vanguardista que comenzó este documental se prolongó en los primeros años de la década de los sesenta. En 1961, Ernesto Giménez Caballero realizó “Paraguay corazón de América”. Este polémico y polifacético personaje está considerado como uno de los pioneros del documental vanguardista español. Su obra cinematográfica es todavía poco conocida, a pesar de las interesantes aportaciones que se han publicado.²³ La importancia de los documentales que Giménez Caballero realizó para NO-DO aconseja su tratamiento monográfico en un futuro trabajo.

Josep María Font y Jorge Feliú escribieron y dirigieron, en 1963, el documental vanguardista titulado *Castillos de Segovia (llanto por el hombre masa)*. Ambos cineastas, como Javier Aguirre, habían pasado por la Escuela Oficial de Cinematografía y pretendían infundir aires nuevos en el documentalismo español. Venían de haber estrenado en el Festival de Valladolid su cortometraje *Cristo fusilado* (1961) sobre las pinturas de José María Sert, que fue calificado de “un nuevo camino para el documental”.²⁴

Esta incipiente línea vanguardista se vio interrumpida, en primer lugar, por la crisis que la producción de NO-DO sufrió en 1966. Una serie de factores, principalmente económicos, provocaron que ese año no se produjera un solo documental. La reanudación fue posible gracias al impulso de los nuevos encargos de la Dirección General de Turismo.

En principio, la demanda de documentales turísticos no favorecía la producción de películas vanguardistas. Sin embargo, en 1969 NO-DO produjo dos documentales claramente vanguardistas: *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)*, de Lluís Revenga y *Máquina + Hombre = Comunicación*,

²³ Manuel Palacio, “El documental de vanguardia”, en Josep Maria Català, Josexo Cerdán y Casimiro Torreiro (coord.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, IV Festival de Cine Español de Málaga, Málaga, 2001.

²⁴ J.F. de Lasa, “Un camino nuevo para el documental”, *Cinestudio*, nº 1, Mayo de 1961, pp. 12 y 19.



de Alberto Schommer. A estos cortometrajes vanguardistas habría que añadir los innovadores documentales *La Balada de los Cuatro Jinetes* (1969) de Antonio Mercero y *Vida en los Teleclubs* (1969) de Alfonso Ungría.

Tanto *Máquina + Hombre = Comunicación* como *Vida en los Teleclubs* encontraron dificultades por parte de las autoridades cinematográficas franquistas, cuya descripción escapa al objeto de este artículo. Estas dificultades contribuyeron a que la producción de documentales vanguardistas no se consolidara durante los años setenta. Sí se advierte su influencia en los documentales con mayores pretensiones artísticas. Pero, en la última década de actividad de NO-DO, su producción se focalizó en los documentales turísticos y de propaganda institucional.

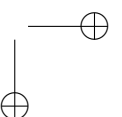
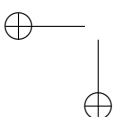
Conclusión

La producción de cine documental de NO-DO fue la más importante, en términos cuantitativos, de España durante el franquismo. La entidad oficial produjo más de quinientos documentales durante sus casi cuarenta años de actividad. Esta producción respondía a los criterios dominantes de la cinematografía oficial del franquismo. Sin embargo, no se puede considerar como un conjunto homogéneo. Una muestra de la heterogeneidad de los documentales producidos es la presencia de una serie de documentales vanguardistas.

La realización de documentales vanguardistas en NO-DO fue el resultado de la asimilación de las nuevas corrientes que surgieron en el panorama del cine documental internacional. Estas corrientes, críticas con el realismo, adoptaron nuevas modalidades de representación y abrieron el campo del documental.

Esta producción se desarrolló, por otra parte, en el marco de la apertura de la política cinematográfica realizada por García Escudero en los años sesenta, durante su segundo mandato como Director General de la Cinematografía. Gracias a esas reformas el cine de cortometraje y documental recibió mayor apoyo estatal. Como resultado, se facilitó la realización de algunos documentales más vanguardistas.

Los documentales vanguardistas de NO-DO fueron posibles, también, por la apertura de la entidad oficial a los nuevos realizadores, jóvenes en su mayor parte, provenientes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (más tarde convertido en Escuela Oficial de Cinematografía).



El primer documental vanguardista de NO-DO, titulado *Tiempo Dos*, se produce en 1960. Se trata de un cortometraje en blanco y negro dirigido por Javier Aguirre, quien seguiría después una interesante trayectoria cinematográfica. Aguirre propone una reflexión sobre el montaje, contraponiendo las imágenes con la banda sonora. El documental tuvo una buena acogida entre la crítica especializada y abrió las puertas a nuevos ensayos vanguardistas, realizados durante la década de los sesenta. La crisis económica de la producción documental de NO-DO y su posterior crisis institucional durante el tardofranquismo, impidieron la prolongación de esta tendencia vanguardista.

La existencia de un pequeño, pero significativo, grupo de documentales vanguardistas realizados en NO-DO invita a repensar los tópicos sobre su producción de cine documental. Es una manifestación de la necesidad de investigar en profundidad este importante fondo filmográfico documental.

Bibliografía

Libros:

BARNOUW, Eric, *El documental: historia y estilo*, Barcelona: Gedisa, 1996.

BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España: The Avant-garde Film In Spain, 1925-1981*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.

ELLIS, Jack C. y McLane, Betsy, *A new history of documentary film*, Continuum, New York 2005.

GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000.

LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Madrid: Rialp, 1960.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio, *Creando la Realidad. El cine informativo 1895-1945*, Barcelona: Ariel, 1999.

PUYAL, *Cinema y arte nuevo: la recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1939)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Paidós, 2004.

VV.AA., “50 años de la Escuela de Cine”, *Cuadernos de la Filmoteca Española*, nº 4, Madrid, 1999.

Capítulos de libros:

BLANCO Lucio, “La Escuela Oficial de Cine”, en VV.AA., *Historia del cortometraje español*, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996.

LÓPEZ CLEMENTE, José, “La otra cara del NO-DO”, en VV.AA., *Historia del cortometraje español*, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

PALACIO, Manuel, “El documental de vanguardia”, en Josep Maria Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coord.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, IV Festival de Cine Español de Málaga, Málaga, 2001.

TORRES, Augusto M. “1967-1975”, en VV.AA., *Cine Español 1896-1988*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

Artículos de revista:

A.F., “Documento, autenticidad”, *Espectáculo*, nº 132, Febrero de 1959.

ANÓNIMO, “Entrevista con el Director General de Cinematografía y Teatro”, *Film Ideal*, nº 110, 15-XII-1962, p. 710.

ANÓNIMO, “II Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino”, *Espectáculo*, nº 145, Marzo de 1960, p. 27.

www.labcom.ubi.pt

- BLÁZQUEZ, Susana, "El género documental (2)", *Cinevideo20*, nº 20, Septiembre-Octubre de 1985, p. 49.
- COBOS, Juan, "Bilbao 1961: un festival serio con buenos documentales", *Film Ideal*, nº 82, 15-X-1961, p.10.
- FAJES, Pedro, "Festival de Tours", *Nuestro Cine*, nº 60, 1967, pp. 14-15.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, "El documental como forma expresiva", *Film Ideal*, nº 83, 1-XII-1961, pp. 16-18.
- GÓMEZ MESA, Luis, "Cortometrajes", *Cinespaña*, nº 1, Mayo de 1959, p. 10.
- PARELLADA, Juan, "Cine documental y realismo social", *Espectáculo*, nº 163-164, Septiembre-Octubre de 1961, p. 34.
- LASA, J.F. de, "Un camino nuevo para el documental", *Cinestudio*, nº 1, Mayo de 1961, pp. 12 y 19.
- LOPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental", *Espectáculo*, nº 118, Junio-Julio de 1957.
- LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental", *Espectáculo*, nº 117, Mayo de 1957.0
- SAGASTIZABAL, Javier, "Un documentalista español: Javier Aguirre", *Film Ideal*, nº 96, p. 307.
- SERRANO, Carlos, "V Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino", *Film Ideal*, nº 107, 1-XI-1962, p. 621.

Filmografía Citada de Javier Aguirre:

- Tiempo Dos* (1960).
- Vizcaya, Cuatro* (1964).
- España Insólita* (1964).
- Una Vez al Año ser Hippy no Hace Daño* (1968).



Los que Tocan el Piano (1968).

Espectro Siete (7 objetos luminosos y 5 complementarios) (1969).

Pierna Creciente, Falda Menguante (1970).

Múltiples, Número Indeterminado (1970).

Temporalidad Interna (1970).

UTS Cero. Realización I (1970).

Vau Seis (1970).

Impulsos Ópticos en Progresión Geométrica (Realización II) (1970).

Fluctuaciones Entrópicas (1971).

El Gran Amor del Conde Drácula (1972).

Costa del Sol Malagueña (1972).

El Insólito Embarazo de los Martínez (1974).

Vida Íntima de un Seductor Cínico (1975).

Tautólogos Plus X (1974).

Vibraciones Oscilatorias (1975).

Continuum I (1975).

Exosmosis (1975).

La Iniciación en el Amor (1976).

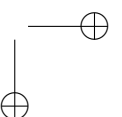
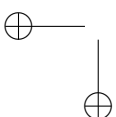
Acto de Posesión (1977).

Esposa de día, Amante de Noche (1977).

Los Pecados de Mamá (1980).

La Guerra de los Niños (1980).

www.labcom.ubi.pt



La Segunda Guerra de los Niños (1981).

Las Locuras de Parchís (1982).

Parchís Entra en Acción (1983).

Voz (2000).

Zero/Infinito (2002).

Dispersión de la Luz (2006).

Otra Filmografía Citada:

Visión Fantástica (1957), de Eugene Deslaw

Los Cántaros de Platero (1958), de E. Alfonso

Monte Umbe (1959), de Joaquín Hualde

Fuego en Castilla (1960), de José Val del Omar

De Barro (1961), de José Val del Omar

Paraguay, Corazón de América (1961), de Ernesto Giménez Caballero

Cristo Fusilado (1961), de Josep María Font y Jorge Feliú.

Castillos de Segovia (llanto por el hombre masa) (1963), de Josep María Font y Jorge Feliú.

Cristalizaciones (1967), de Luis Figuerola Ferreti y José López Clemente.

Capricho (1968), de Christian Anwander y José López Clemente.

Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo) (1969), de Lluís Revenga.

Máquina + Hombre = Comunicación (1969), de Alberto Schommer.

La Balada de los Cuatro Jinetes (1969), de Antonio Mercero.

Vida en los Teleclubs (1969), de Alfonso Ungría.



Ficha Técnica

Tiempo Dos

Año de producción: 1960

Dirección: Javier Aguirre

Duración: 10 minutos (285 metros)

Imagen: 35 mm. Negativo de imagen B/N. Negativo de sonido internacional. Positivo COMOPT

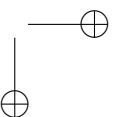
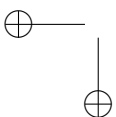
Fotografía: Angel Gómez Matesanz. José Luis Urquía Fernández

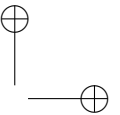
Guión: Javier Aguirre

Montaje: Otilia Ramos Ruiz

Sonido: Juan Justo Ruiz

Producción: NO-DO





Documentário animado: tecnologia e experimentação *

Índia Mara Martins

Introdução

A Reflexão sobre a experimentação da tecnologia em diferentes épocas do cinema documentário é tarefa de imensas proporções. Entretanto, é preciso enfrentar o desafio dada a importância do tema. Em nosso caso, acreditamos que esta delimitação do campo é necessária para contextualizar o Documentário Animado 3D, que retoma antigos debates sobre “representação”, estratégias e estilos legitimados pelo cinema documentário.

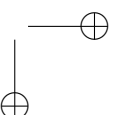
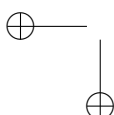
A tecnologia na produção audiovisual é abordada na teoria do cinema por vários autores como Jean Louis Baudry (1970), Jean Louis Comolli (1975), David Bordwel (1997) e Salt Barry (1992), sem que possamos enumerar muitos teóricos que o façam em relação ao cinema documentário. Curiosamente, apesar de o documentário ser um cinema ancorado no dispositivo, que legitima as suas imagens como reprodução da realidade, as questões tecnológicas são pouco discutidas em sua teoria.

É justamente esta relação entre os meios de produção utilizados na realização do documentário – quer tenham esta denominação ou não – e os modos de “representação” e estilos resultantes da tecnologia de cada época que pretendemos delinear brevemente. Mais precisamente os períodos do primeiro cinema, as vanguardas e a escola britânica – de 1900 a 1930, os anos de 1960, e os anos de 1990 (documentário 3D e novas mídias).

O primeiro cinema

As atualidades são consideradas as precursoras do cinema documentário e é no contexto de sua produção que observamos mudanças no estilo em relação ao padrão do período de 1895-1907, chamado por Gunning de *Cinema das Origens* (Gunning, 1994: 1). Neste momento ainda não havia divisão entre

*Originalmente publicado na Revista *DOC On-line*, www.doc.ubi.pt, n.4, Agosto 2008.





ficção e documentário, mas já percebemos diferentes formas de utilização da tecnologia do cinematógrafo.

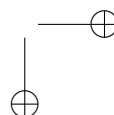
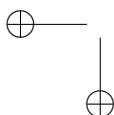
Os filmes do chamado primeiro cinema, de um modo geral, apresentavam uma “estética do espanto”, tanto em relação à forma – são filmes de uma tomada única realizada com câmera frontal e planos gerais estáticos – quanto ao conteúdo, que imitava a estética do *vaudeville* com decapitações, aparições e desaparecimentos, etc (Gunning, 1994: 2). Por outro lado, as atualidades já apresentavam movimentos como *travellings* (realizados de trens, barcos), panorâmicas laterais e enquadramentos (diagonal, entradas e saídas de campo) que eram ignorados pelos demais filmes do período.

Além de viabilizar o registro de situações reais, a tecnologia do cinematógrafo também permitia projetá-las. O cinematógrafo era um aparelho reversível que funcionava ao mesmo tempo como câmera, copiadeira e projetor. Leve e portátil, independente de corrente elétrica podia ser facilmente transportado. Louis Lumière e seus operadores viajaram pelo mundo registrando e projetando acontecimentos cotidianos e históricos.

Os operadores de Lumière também foram responsáveis pelos avanços dos tripês, que davam maior estabilidade aos movimentos da câmera. Normalmente as câmeras eram fixadas em um tripé para a realização das tomadas mais longas, em eventos sociais e cívicos, mas os primeiros movimentos da câmera foram realizados colocando a câmera em um veículo em movimento.

Também em 1897, R.W. Paul fez a primeira cabeça realmente projetada para encaixar a câmera em um tripé. O seu objetivo imediato era cobrir as procissões de passagem do Jubileu de Diamante da Rainha Vitória em uma tomada ininterrupta. Neste dispositivo a câmera é montada em uma linha central vertical que poderia ser girada 380°. por uma engrenagem com um punho fluído. Paul o colocou a venda para o público geral no ano seguinte, mas somente alguns cineastas europeus adquiriram este dispositivo. No geral foi mal aproveitado antes de 1900. As tomadas feitas com o suporte de Paul também foram catalogadas como ‘panoramas’ na primeira década do cinema (Barry, 1992: 32).

Embora catalogados sob o título geral de panoramas, alguns daqueles filmes foram feitos na frente de um motor de trem, numa estrada de ferro, e tecnicamente eram chamados de ‘passeios fantasma’ (*phantom rides*) (Barry, 1992: 32). Bons exemplos de “passeios fantasmas” são encontrados em *George*



Town Loop (Colorado), de 1903, da American Mutoscope e da Biograph, e em *Moscow clad in snow*, de 1908, dos Irmãos Pathé.

A definição de atualidade é bastante complexa, pois esbarra justamente nas indefinições do primeiro cinema. Normalmente o termo atualidades é empregado como sinônimo de “documentário” do primeiro cinema, em oposição às “ficções” daquele período. Contudo, levantamentos históricos (Machado, 1997; Burch, 1999) mostram que já naquele momento a separação entre documentário e ficção era uma operação complexa. As atualidades registravam os eventos que ocorriam na sociedade da época e necessariamente não eram apenas registros realizados *in loco*. Em geral, registros de fatos reais, ficções, encenações e reconstituições se misturavam e eram vistos de forma indistinta como uma maneira de se aproximar do mundo. Portanto, são chamadas de atualidades não apenas os registros reais, mas também as reconstituições que tinham como tema um assunto de repercussão na imprensa e não podiam ser filmados ao vivo.

Ao final da segunda fase do Cinema das Origens (1915-1907) já teremos os primeiros filmes com animação, que poderiam ser chamados de precursores do Documentário Animado, entre eles *Kineto War Map* (F.Percy Smith, 1914-16, UK) e *The Sinking of the Lusitânia* (Winsor McCay, 1918, US), que justamente tratam de reconstituições de fatos históricos.

The Sinking of the Lusitânia recria o naufrágio do navio Lusitânia provocado pelo ataque de um submarino alemão durante a I Grande Guerra, que custou a vida a 1200 passageiros. O filme teve como propósito despertar sentimentos anti-germânicos nos norte-americanos e assim convencê-los a ajudar militarmente os Aliados. O filme demorou dois anos para ser feito e envolveu 25.000 desenhos. Nele a tragédia é mostrada de uma maneira sofisticada, com freqüentes mudanças de pontos de vista, acima e abaixo da linha de água, e uma montagem dramática muito eficaz. De acordo com historiadores, animação com tal complexidade e sutileza só voltou a ser vista nas primeiras longas metragens de Disney.

O documentário e as vanguardas da década de 20

Na década de 20 temos algumas mudanças significativas em relação ao dispositivo cinematográfico. Neste momento o cinematógrafo é substituído por câmeras mais leves (Akeley, 1919, usada por Flaherty em *Nanook*, 1922), mas



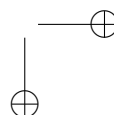
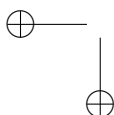
que funcionam apenas para filmar. A projeção e a impressão agora acontecem em aparelhos diferentes. Em relação aos aspectos estéticos, já existe uma linguagem cinematográfica mais estruturada a partir da montagem paralela de Griffith e das experiências do primeiro cinema (2^o. período, de 1907-1915, na divisão de Gunning).

Neste contexto surgem alternativas à montagem feita em Hollywood (Construtivismo Russo e Vanguardas históricas), mas vários recursos do primeiro cinema ainda serão utilizados: íris, animação de objetos, truques de aparição e desaparecimento etc. As câmeras mais leves foram fundamentais para o documentário, da mesma forma que as novas propostas de montagem. Como não estava amarrado pelas convenções de continuidade temporais e espaciais, que governavam o filme de ficção centrado na personagem, particularmente na narrativa clássica de Hollywood (Nichols, 1995: 293), o filme de não ficção aproveitou as possibilidades criadoras viabilizadas pela colagem.

As obras realizadas neste período são comumente conhecidas como vanguarda, *avant-garde* em francês. O primeiro uso do termo vanguarda no cinema na década de 20 é dos realizadores e pensadores franceses (Louis Deluc, Riccioto Canuto, Germaine Dulac), que buscam reconhecimento artístico e cultural para o cinema, tentando superar o estatuto de espetáculo popular,¹ que era atribuído ao novo meio.² Eles negavam a narração institucional cinematográfica e buscavam uma essência visual para os filmes. Segundo Palácio a diferenciação da vanguarda cinematográfica dos demais movimentos artísticos é atribuída a Paolo Bertetto. Palácio resume sua defesa: “a vanguarda cinematográfica se coloca como legitimação artística, como um esforço singular de dar ao cinema um estatuto que até aquele momento não havia tido ou

¹ Este estatuto de cinema popular ainda nos anos 20 é específico do contexto cinematográfico francês, na Inglaterra e nos EUA, a situação já era outra. Para saber mais consultar Pré-Cinemas e Pós-Cinemas, Arlindo Machado, páginas 76 a 85.

² É bom diferenciar Vanguarda do Film d’Art, que nasce de um propósito da Pathé: conquistar o público burguês, que reagia mal ao novo meio. Os filmes eram baseados em argumentos literários e históricos, reproduzindo o modelo interpretativo do teatro. “Trata-se de uma estratégia de legitimação cultural que a Pathé realiza convocando as artes institucionais para que apostem oficialmente no cinema: primeiro com o Film d’Art, que conta com a participação dos atores da Comédia Francesa, e depois, com a SCAGL – fruto de uma colaboração com o sindicato dos escritores (a Sociéte des Gens de Lettres)”. in Monica Dall’Asta, *El cine como arte. Los primeros manifestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas*, p. 268





havia possuído de forma parcial e não suficientemente estabelecido” (Bertetto in Palácio, 1995).

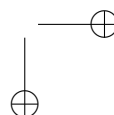
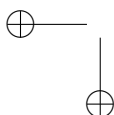
O que vai definir o cinema de vanguarda são as suas preocupações formais e estéticas e as suas condições de produção e difusão. Em relação aos seus aspectos formais, a unidade básica da sintaxe do filme, não é mais o plano, mas o fotograma, que recebe todo tipo de intervenções (riscos e pinturas feitas diretamente na película, colagem e sobreposição de materiais, manipulação do foco, fusões, alterações de velocidade e exposição de luz). Estes aspectos estão presentes no cinema abstrato com mais intensidade (*H2O*, 1929, de Ralph Steiner) como também no cinema figurativo e documental (*O homem da câmara*, Dziga Vertov e *Chuva*, Joris Ivens, os dois de 1929).

No cinema buscado pelos vanguardistas o ritmo visual era um dos princípios dominantes. O ritmo devia ser conseguido tanto pelas variações na montagem, através da escala dos objetos representados, tempo de duração dos planos, quando pelo manejo de técnicas de composição – ópticas ou de câmara tal como o uso intercalado de diferentes velocidades de filmagem – devagar, acelerado – ângulos inusitados, imagens distorcidas com cristais ou no negativo, etc (Palácio, 1995: 283).

A distribuição e, difusão, destes filmes também é diferenciada, normalmente ocorre num circuito delimitado: cinematecas, museus, universidades, festivais e cineclubes. Os filmes de vanguarda não tinham divulgação, não se ajustavam ao tempo de duração padrão (quase sempre eram curtas-metragens), por isso normalmente eram exibidos como complemento a outros filmes. Neste sentido é interessante observar que o documentário, independente de ser vanguarda, ou não, muitas vezes encontra as mesmas condições de produção e difusão.

Este é um dos aspectos que talvez permita ao documentário, enquanto um gênero de não ficção, ser um campo de freqüente experimentação, apesar de ser menosprezado pelos artistas de vanguarda como Chomette, por ser representativo, assim como o cinema de ficção hollywoodiano (Chomette, em Abel, 1988: 372). Mas isso não impediu que a vanguarda parisiense se curvasse ao trabalho de Joris Ivens e mesmo aos documentários realizados por Jean Epstein.

Apesar de ainda não haver uma definição e uma diferenciação clara do documentário em que há experimentação dos demais filmes ditos experimentais, Nichols afirma que os diferentes filmes que tinham o mundo histórico como





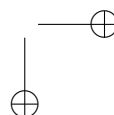
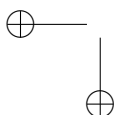
foco levam a uma primeira divisão do filme não-narrativo: o documental e o de vanguarda. Aqueles que se dispuseram a explorar o mundo ao seu redor e a representá-lo de forma reconhecível, que estiveram interessados em descobrir como dar uma nova forma àquele mundo através de técnicas cinematográficas. Os exemplos mais conhecidos são: *Mannahatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem da câmera de filmar* (1929), de Dziga Vertov entre outros.

O primeiro aspecto que observamos e é algo em comum entre estes diferentes filmes é a presença do um sujeito implicado na ação, seja através do contra-campo, das reações do homem a um fenômeno, seja como personagem central. A presença de um ser humano logo em seguida ao fenômeno que está sendo mostrado os impede de se tornarem abstratos ou expressionistas, fazem seu vínculo com o mundo histórico. Assistindo a dois filmes do período que tem a água como tema podemos verificar bem esta diferença.

H2O, 1929, de Ralph Steiner, é um poema visual sobre a água. Neste filme vamos encontrar inúmeros efeitos visuais provocados pela água, luz e movimento. Todos os movimentos criados por situações, artificiais ou naturais, que possibilitam à água se apresentar sobre diferentes formas: quedas d'água, jorro do chafariz, vazamentos, gotas da chuva, correnteza de um rio, as formações da espuma no leito de um rio, reflexos das folhagens, de troncos e pontes no rio.

Chuva, 1929, de Joris Ivens, ao contrário de *H2O*, é um documentário poético sobre a chuva, pois apresenta um olhar sensível e humano. A humanização se dá não só pelo recorte, mas pela própria presença do homem em vários momentos. Quem constata o fenômeno chuva é um homem que estende a mão e apara os primeiros pingos. São as pessoas que abrem seus guarda-chuvas e criam uma bela estrutura visual. É o próprio cinegrafista, que percebemos quando entra no bonde, não vemos o homem, mas temos a sensação de vê-lo pelos movimentos executados pela câmera até se encontrar dentro do bonde.

O que vemos em *Chuva* é uma mudança progressiva no estado climático que provoca uma série de alterações ao redor, envolvendo a natureza e o homem. A narrativa é construída unicamente pelas imagens e predomina o ponto de vista do realizador. É um olhar sensível que percebe a poesia que existe numa chuva de verão – o antes: a beleza de uma tarde iluminada de



verão, o durante que se configura com a chuva que altera a paisagem e provoca diferentes reações, e o depois, que revela uma nova poesia com os vestígios da chuva que passou. “Queria passar para o espectador uma visão muito pessoal e subjetiva. Assim como nas linhas de Verlaine: *Chove no meu coração, como chove sobre a cidade*” (Ivens in Jacobs, 1979).

É importante observar a diversidade do cinema realizado na década de 20 a partir do registro da realidade, antes mesmo da expressão documentário passar a designar este gênero de trabalho. Historicamente, o encerramento deste período da história do cinema acontece com a introdução do som e é marcado pelo Congresso Internacional de Cinema Independente que acontece em La Sarraz (3^a. vanguarda) em 1929.

A Escola Britânica de 1930

O documentário na década de 30, principalmente o realizado pela Escola Britânica, será marcado pelas tentativas de definição deste cinema enquanto um gênero autônomo. Este processo coincide com a introdução de uma tecnologia que representou a primeira revolução após a invenção do cinematógrafo: o som. Os esforços de Grierson para definir e popularizar o documentário, como alternativa a Hollywood, o levaram a estimular todo tipo de experimentação com o som na *GPO (General Post Office Film Unit)*, entre 1933 e 1936.

Diferente da ficção que buscava o domínio técnico do sincronismo a serviço da dramaturgia, Grierson utilizava o som de forma expressiva no documentário. Seja fomentando os princípios da colagem através de formas não-sincrônicas, ou de contraponto, como podemos observar em *The Song of Ceylon* (Basil Wright 1934), *Pett y Pott* (Paul Rotha, 1934), *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1933), *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936). Grierson desejava ir além do potencial técnico de reprodução do som. A pergunta colocada por ele é: “como nós devemos usar criativamente o som? De que modo iremos além da mera reprodução da realidade permitida pela técnica?”

A chegada do som no cinema ficcional gera uma série de polêmicas e opiniões divergentes sobre o cinema sonoro.³ No documentário a questão sequer era discutida. Nichols observa que em nenhum lugar do mundo a chegada

³Para aprofundar este aspecto ver os artigos: PUDOVKIN, V.I. “Asynchronism as a Principle of Sound Film”, disponível in <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>



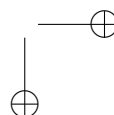
do som ao cinema documental coincide com a chegada do som ao cinema ficcional (1926-1928), a maioria dos filmes documentários realizados no momento da invenção técnica do som eram mudos. (Nichols, 1995: 273) Uma explicação talvez seja justamente o interesse dos cineastas da vanguarda, que eram os principais realizadores de cinema não ficcional desta época, em estabelecer a primazia da imagem, da qualidade cinemática do cinema: o movimento. O som é percebido como um caminho para a dramatização associada ao cinema ficcional.

Apesar da resistência inicial, a chegada do som ao documentário vai possibilitar uma série de alternativas inovadoras, que se revelam nas narrativas poéticas, no comentário produzido em estúdio e no diálogo real de pessoas em sua vida cotidiana (Nichols, 1995: 273). Quando falamos na chegada do som ao documentário estamos pensando especificamente na invenção dos meios técnicos (gravadores, microfones, suportes), os quais permitiram que tal evento acontecesse. O conceito de imagem e som interrelacionados como uma forma expressiva já vinha sendo gestado há algum tempo. Isto em todos os níveis do texto fílmico: nos filmes ficcionais com a presença do comentador, a criação de ruídos e execução de música ao vivo, nos filmes de atualidades (travelogues ou vistas), com a presença do palestrante (muitas vezes o viajante) que explicava e apresentava informações sobre as imagens de paisagens e países distantes.

O som, enquanto ritmo que determina a estrutura da montagem das imagens, pode ser observado nos chamados filmes sinfonia que proliferaram na década de 20 e fazem parte das vanguardas históricas. Os filmes sinfonia estavam interessados em revelar o ritmo da cidade com a recente urbanização, desta forma temos imagens dos meios de transporte, de fábricas e indústrias de manufatura, há um fascínio dos cineastas pela dinâmica da cidade, movimento que só pode ser registrado pelo cinema. Alguns exemplos que já foram citados: *Mannahatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt*

Siegfried Kracauer, "Dialogue and Sound". disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

Alberto Cavalcanti, "Sound in film", disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>



(1927), de Walter Ruttmann, *O homem da câmera de filmar* (1929), de Dziga Vertov entre outros.

O fato de estes filmes valorizarem os aspectos cinemáticos do cinema e não os aspectos dramáticos do cinema ficcional levaram o movimento documentarista britânico a adotá-los como um dos modelos para o seu cinema. Os filmes sinfonia, também chamados por Paul Rotha de “realismo continental” privilegiavam as potencialidades plásticas da imagem e da montagem. Este desejo de experimentação afastava estes filmes da tradição dos travelogues e dos filmes etnográficos que exploravam os povos e lugares exóticos (estilo de Flaherty).

Para Grierson a forma sinfônica se preocupa com a orquestração do movimento, por isso vê a tela em termos de fluxo e não permite que o fluxo seja quebrado. Os episódios e eventos se forem incluídos na ação, são integrados no fluxo. A forma sinfônica tende também a organizar o fluxo nos termos de movimentos diferentes, por exemplo, o movimento para o alvorecer, movimento dos homens que vêm trabalhar, movimento das fábricas em plena atividade, etc., etc.

Por outro lado, justamente o que preocupava Grierson nestes filmes era a sua relação com as vanguardas, que traziam a marca do esteticismo, da arte pela arte. Os episódios cotidianos habilmente articulados pela montagem, apresentavam beleza na sua forma, mas não tinham uma característica que para Grierson era fundamental: a finalidade. Sem uma finalidade social, a observação se perde no puro movimento. E a beleza, quando alcançada, reflete “um lazer egoísta e uma estética decadente” (Grierson in “First Principles of Documentary”, 1966: 84).

Apesar das objeções que Grierson fazia às vanguardas, entendemos que a sua prática de experimentação com o som o coloca no contexto das vanguardas, no sentido de estar à frente de seu tempo.

Durante este período Grierson estava experimentando tanto com novas técnicas quanto com novos temas. A unidade de filmes da GPO tinha adquirido seu próprio equipamento sonoro e isto deu-lhe uma oportunidade de demonstrar sua crença que a trilha sonora não necessita simplesmente prover o acompanhamento óbvio em diálogo e música para os visuais, mas pode fazer uma contribuição individual e diferente. Em *Song of Ceylon*, *Night Mail*, *Pett e Pott* e *Coalface* - estes e outros filmes demonstraram usos imaginativos do



som - que estavam muito à frente do pensamento ou realização do estúdio contemporâneo (Grierson in Hardy, 1967: 22).

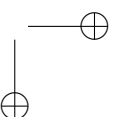
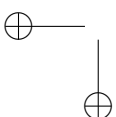
Para Grierson a melhor maneira de teorizar sobre o som é começar de fora, como foi feito na teoria do cinema mudo, considerando os princípios iniciais. Temos uma câmera e o que podemos fazer, “que arte nós podemos desenvolver dentro dos limites da tela?” Grierson responde ele mesmo à questão:

A câmera claramente pode fazer muito mais do que reproduzir uma ação encenada na frente dela. Nós poderíamos criar ritmos e tempos, crescendos e diminuindo de energia para ajudar a nossa exposição. Nós poderíamos trabalhar nas imagens para adicionar a atmosfera à nossa ação, ou poesia à nossa descrição. Nós poderíamos, pela justaposição dos planos, explodir idéias nas cabeças de nosso público. Nós poderíamos arranjar a justaposição de nosso detalhe para um efeito dramático particular (Grierson in Hardy, 1966: 157).

A sua argumentação nos conduz a questão óbvia, com o filme sonoro o processo é o mesmo. Não é suficiente aprender o seu poder de reproduzir sincronicamente as palavras faladas pelos atores. Para Grierson, o microfone, assim como a câmera são simples mecanismos de reprodução. Para enfatizar esta relação entre a imagem e o som, Grierson afirma, que o microfone, também, pode começar aproximadamente na palavra. “Fazendo assim, tem o mesmo poder sobre a realidade que a câmera teve antes dele” (Grierson in Hardy, 1966, 158). Em suma o material bruto, naturalmente, não significa nada por ele mesmo. É somente quando temos a intenção e o desejo que o transformamos em arte.

A pergunta final colocada por Grierson é como nós devemos usar criativamente o som? Como iremos além da mera reprodução da realidade permitida pela técnica. “Agora, o filme sonoro permite tudo o que está a ser feito e com certeza mais ainda, uma exatidão maior, e uma sutileza e complexidade muito maiores”. Para Grierson é disso que Pudovkin fala quando trata do som assincrônico. Fala do mudo e do som acompanhando cada umas peças separadas a fim de juntas criarem um resultado maior.

O som pode obviamente trazer uma contribuição rica à complexidade, às muitas facetas do filme - uma contribuição tão rica que de fato a dupla arte se transforma em uma arte completamente nova. Nós temos o poder do discurso, poder da música, poder do som natural, poder do comentário, poder do coro, poder mesmo do som produzido, que nunca foi ouvido antes. Estes ele-



mentos diferentes podem todos ser usado para dar atmosfera, dramaticidade, e referência poética ao assunto em questão (Grierson in Hardy, 1966: 159).

Este é apenas o começo, as expectativas de Grierson são muito maiores. “Eu não posso dizer-lhe quão longe esta imaginação irá porque nós estamos somente começando a tomar consciência das possibilidades dramáticas e poéticas do som”. Mas para Grierson este não é filme silencioso com o som adicionado. “É uma arte nova - a arte do filme sonoro” (Grierson in Hardy, 1966: 163). O cineasta acredita que o filme documentário fará o trabalho pioneiro para o cinema se emancipar do microfone do estúdio e demonstrar nos bancos do corte e da re-gravação quantos usos mais dramáticos podem ser feitos do som do que os estúdios realizam.

Com toda certeza a utilização do som pelo movimento documentarista britânico capitaneado por John Grierson vai ser fundamental para o estilo que acaba por definir o cinema documentário. Nichols acha que um modo dominante surgiu dentro do movimento documentário britânico que se impôs também na América do Norte. “A nova concepção documental se concentrava em dar som à voz, subjugando a fala a uma afirmação retórica. Esta fala chegou a ser chamada de ‘Voz de Deus’, os acentos verbais foram etiquetados como didatismo ou propaganda” (Nichols, 1995: 294).

Apesar das críticas feitas ao realizador, acreditamos que Grierson estabeleceu uma relação criativa com a tecnologia e o documentário realizado por sua equipe neste período apresentou alguma experimentação em relação aos padrões conhecidos na década de 30. Obviamente dentro das limitações impostas pela tecnologia de captação de som e imagem do período, e de suas próprias crenças.

E isto não ocorreu somente em relação ao som, mas também em relação à animação no documentário. Foi na GPO que Len Lye realizou *Trade Tattoo* (1937, UK) com apoio de Grierson. *Trade Tattoo* é um curta que utiliza imagens documentais com várias intervenções gráficas direto na película. São silhuetas de vários trens e trabalhadores enviando vários pacotes rapidamente, é um caleidoscópio de imagens com várias palavras digitadas na tela como: “O ritmo do comércio é mantido pelos correios”, com a música da Lecuona Band ao fundo. Len Lye vai participar ativamente da realização dos filmes instrucionais a partir de 1943 trabalhando com Louis de Rouchemont em *The March of Time*, mas em todos utiliza recursos de animação e imprime sua marca. O apoio de Grierson à realização de animação vai continuar no National Film



Board of Canada, quando convida Norman Maclaren para coordenar o Núcleo de Animação, que nasce junto com o de Documentário, este coordenado pelo próprio Grierson.

Os anos 60

A invenção das câmeras que captam imagem e som sincronicamente em 1960 será a próxima revolução tecnológica. A apropriação desta tecnologia leva a dois estilos diferentes de cinema documentário: o Cinema Direto americano e o *Cinéma Vérité* francês. No cinema direto americano temos a reprodução da realidade sem a intervenção do realizador no momento da filmagem, com o total apagamento do dispositivo e do cineasta. Obviamente, a intervenção na montagem é bastante intensa, inclusive para apagar o dispositivo.

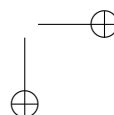
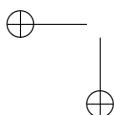
No *Cinéma Vérité*, ao contrário, é o cineasta e o dispositivo com todo seu potencial de criação e intervenção, que se encontram no centro do filme: viabilizando encontros, confrontos e questionamentos sobre o próprio modo de representar a realidade (vide *Chronique d'un Été*, de Jean Rouch, 1961). Uma das possibilidades mais significativas concretizada pelo aparecimento do equipamento portátil foi apresentar alternativas à voz em *off*, característica da escola griersoniana de que já falamos.⁴

Os documentários passam a dar "voz" ao cidadão comum⁵ e, até mesmo permitir que as próprias personagens participem como entrevistadoras ou produtoras de imagens (*Moi, um noir*, Jean Rouch), assim como viabiliza a realização de entrevistas de rua e a participação dos entrevistados, no *Cinéma Vérité* francês (*Chronique d'un Été*, Jean Rouch, 1960), a invisibilidade do documentarista nas filmagens do Cinema Direto Americano (*Primary*, Robert Drew, 1960).

As novas câmeras 16mm que permitiam a captação de som em sincronia com a imagem serão as responsáveis por algumas destas estratégias. De acordo com Bernadet (2003) "o som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas". No contexto do cinema do-

⁴ Mais informações sobre a participação de Lye na produção documental da GPO ver Flip Sides of Len Lye: Direct Film / Cinema Direct *The least boring person who ever lived*, Alistair Reid.

⁵ É bom lembrar que a primeira tentativa de fazer entrevistas acontece em *Housing Problems* (1935), Arthur Elton e Edgar Anstey, produzido por Grierson na GPO.



cumentário ele divide este conteúdo verbal em dois pólos: as falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato da fala passa a predominar. Considerando as falas, Bernadet acha que podemos dizer que o som direto criou duas grandes categorias de falas: as que eram captadas no ambiente da filmagem, e as que o documentarista provocava. Estas categorias de fala refletem as duas principais tendências de realização do cinema documentário nos anos 60: Cinema Verité e Cinema Direto.

O *Cinema Verité* francês, um dos mais conhecidos do período no movimento documentarista europeu, assume uma postura completamente dissociada do que se costumava entender como documentário. É uma atitude intervencionista de forma a evidenciar as possibilidades do novo dispositivo seja na direção de cenas – aqui podemos falar de *mise en scène* –, nas estratégias escolhidas (debates, reuniões) para provocar o confronto e trazer as questões à tona, e na própria montagem. A própria expressão *Cinéma Verité* foi criada por Jean Rouch por ocasião da exibição do filme *Chronique d'un Été*, (1960) para os seus participantes.

O termo é criticado por Mário Ruspoli para quem o documentário não pode ter a pretensão de atingir nenhuma verdade, mas sim revelar olhares sobre uma realidade (com veremos na seqüência, Ruspoli é defensor da expressão Cinema Direto). Rouch defende a nomenclatura dizendo que a verdade do *Cinema Verité* é aquela que se obtém através da interferência e da interação dos sujeitos, por isso, ambos, personagens e realizadores devem estar visíveis no centro da narrativa. “Eu vi o que aconteceu através do meu olhar subjetivo e isto é o que eu acredito que aconteceu” (Rouch citado por Levin, 1971: 135).

Neste cinema, o diretor é valorizado tanto quanto nos cinemas novos, a diferença é que o papel do diretor-autor é provocar situações, confrontos, encontros, dos quais resultam algumas “verdades” e diversos “questionamentos”. Por outro lado, podemos dizer que ele dá “voz” ao cidadão comum (com a realização das entrevistas na rua) e até mesmo permite que as próprias personagens participem no papel de entrevistadores (*Chronique d'un Été*, Jean Rouch, 1960). Estas estratégias não se devem somente à possibilidade de gravar som e imagem ao mesmo tempo. No caso de Jean Rouch ele já havia desenvolvido o conceito e a estética adotada com o novo equipamento antes



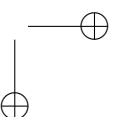
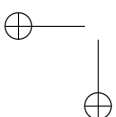
de sua invenção, como pode ser observado em *Moi, un noir* (1958) filme realizado durante suas experiências como antropólogo na África.

Em *Moi, un noir* Jean Rouch registra a performance de suas personagens que criam e interpretam papéis fictícios. Após as filmagens, ele exhibe o filme para os participantes e juntos improvisam o comentário que será a *voice over*. Neste filme fica clara a sua proposta de um novo cinema antropológico que não se limita ao registro etnográfico, mas transforma o processo fílmico numa atividade compartilhada e de intervenção. Mas é em *Chronique d'un Été*, (1960) que Jean Rouch concretiza suas estratégias utilizando o som direto. Além das inúmeras entrevistas realizadas por ele mesmo, Edgar Morin e duas das personagens (Marceline e Louise), ele organiza jantares, almoços, encontros, até umas férias na praia, para provocar situações de encontro, confronto e outras alteridades que produzam questionamento sobre “o que é ser feliz”. Uma das seqüências mais representativas do uso do dispositivo acontece quando a personagem Marceline, que teve seu pai assassinado num campo de concentração, caminha pela Praça da Concórdia, e ouvimos os seus pensamentos, que são externados e gravados, enquanto ela se desloca.

Este modelo de cinema influenciou o estilo de cinema documentário realizado em vários países após os anos 60, inclusive o brasileiro. Contudo, a exacerbação no uso do recurso da entrevista e do depoimento em detrimento de outras estratégias tem recebido algumas críticas. Bernadet (2003) diz que ter a entrevista como estratégia primordial implica em privilegiar o verbal, o que leva ao estreitamento do campo da observação do documentarista. A observação do ambiente com sua organização espacial e social, das personagens (gestos, atitudes, vestimentas e outros detalhes) acrescentam informações, que muitas vezes não são reveladas no discurso verbal.

Cinema Direto americano

O *Cinema Direto* americano ao contrário do *Cinema Verité* encontra na invisibilidade do documentarista e do dispositivo uma estratégia para escapar do estilo televisivo de documentário da época, que tinha em um “âncora” intervencionista o seu modelo de realização (Edward R. Murrow, da CBS, é um bom exemplo). Influenciado pelas novas propostas que surgiam no telejornalismo americano, nos ensaios de Henri Cartier Bresson, que buscava num único instantâneo fotográfico capturar a realidade no seu todo, o *Cinema Di-*



reto privilegia a imagem em movimento. Nesta proposta de cinema documentário não há comentários (*voz over*), também não temos entrevistas, simplesmente acompanhamos os acontecimentos e os diálogos que acontecem entre as personagens. Estas são entidades fundamentais e funcionam como elemento de costura na narrativa, já que não há comentários em *voz over* ou qualquer outro elemento pós-produzido.

No *Cinema Direto*, a presença do diretor e, a sua intervenção, é omitida no discurso fílmico, mas pode ser reconhecida em outros tipos de controle: num processo de montagem que apaga qualquer vestígio de intervenção, no uso ilusionista de closes de rostos que não olham para a câmara, na ausência da entrevista ou da *voz over*, na valorização dos ruídos como traço de autenticidade e transparência, no uso estratégico do plano-sequência e do chamado tempo-morto, numa tentativa de criar um efeito de realidade se desenrolando em tempo presente diante do espectador. Leacock resumiu os mandamentos do movimento: "Nada de entrevistas. Nada de tripés para a câmara. Nada de luzes artificiais. Nada de repetições. Jamais dirigir o posicionamento de alguém que está sendo filmado. Jamais intervir no que está acontecendo"(Labaki, 2003: 1).

O termo 'cinema direto' foi proposto por Mário Ruspoli, em março de 1963, durante o MIPE TV, de Lyon, para designar esse cinema que filma diretamente a realidade vivida e o real e se impôs rapidamente, designando e reagrupando várias tendências diferentes: o 'free cinema', da escola documentarista inglesa (1956-60), o 'candid-eye', do grupo de língua inglesa ONF (1958-60), o 'living-camera', do grupo Drew Associates (1959-60), o 'cinema do comportamento', de Leacock e Pennebaker, o 'cinema-verdade', de Rouch e Morin, o 'cinema espontâneo' e o 'cinema vivido', de M Brault, P. Perrault e outros. Durante muito tempo as duas expressões eram utilizadas indistintamente. É o teórico Bill Nichols que posteriormente irá viabilizar uma diferenciação entre os movimentos quando apresenta os modos de representação: observacional e participativo. O Cinema direto americano é considerado observacional porque os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando o cineasta. Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma idéia da duração real dos acontecimentos. Já o Cinéma Verité francês é chamado por Nichols de participativo porque enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto.



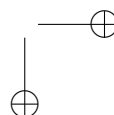
Apesar de *Primary* (Robert Drew, 1960) ser considerado o filme inaugural do cinema direto americano, D.A. Pennebaker diz que o primeiro filme no qual foram utilizadas as câmeras com som sincronizado foi *Balloon*.⁶ Em *Primary*, Drew e a sua equipe – Leacock e os irmãos Maysles, que depois viriam a ser os principais nomes do movimento – acompanharam os últimos três meses das eleições primárias para a presidência dos Estados Unidos, envolvendo os candidatos John Kennedy e Hubert H. Humphrey.

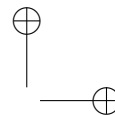
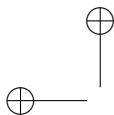
No Canadá, as experiências realizadas pelo NFB com teleobjetiva, que ficaram conhecidas como *Candid Eye*, se aproveitavam da capacidade da lente de filmar à distância, para esconder a equipe e não alterar a cena. Esta experiência tinha por objetivo apresentar o Canadá aos canadenses, visavam abordar o quotidiano sem idéias preconcebidas e preservavam certa ingenuidade no olhar. Logo, alguns cineastas ligados ao NFB descobririam a proximidade possibilitada pela grande-angular, mudando o enfoque do esconder-se para o ser aceito. O primeiro filme é *Les Raquetteurs* (Michel Brault, 1959), que utiliza uma lente grande-angular que permitia uma maior aproximação da câmara e do cineasta em relação aos acontecimentos e às pessoas filmadas. Esta estratégia será o grande diferencial do *Candid Eye*.

Algumas críticas

As críticas a este cinema envolvem aspectos como temática – que se constitui na escolha das personagens que privilegiam celebridades (candidatos à presidência, Bob Dylan), tal como o *star system* hollywoodiano –, questão da tecnologia e da técnica – um certo servilismo à técnica e a insistência no naturalismo e na neutralidade e objetividade da câmara, até aspectos conceituais que alinham este cinema à tradição da narrativa clássica hollywoodiana – que tem a transparência como exigência para se atingir um certo ilusionismo. Segundo Jean Claude Bringuier é interessante observar de que modo estes filmes, apesar de desejarem e parecerem uma oposição ao cinema tradicional são atraídos para o interior das ficções americanas clássicas: epopéia individual na qual toda sociedade é comprometida, processo de condenação da sociedade, portanto sobre os defeitos do sistema e jamais sobre o seu sentido, exteriorização da ação, gosto bulfímico da expressão falada.

⁶Liz Stubbs, *Documentary Filmmakers Speak*. Allworth Press, 2002 pag. 61.





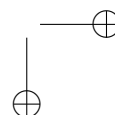
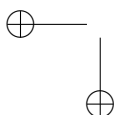
Para Jean Claude Bringuier é *este o ideal do testemunho: se apagar, se deixar absorver pelas coisas que alguém apresenta. Todo testemunho é um holocausto*. “Eu creio que o sonho de Leacock e de quem trabalhava com ele, é um cinema sem cinema, um puro olhar sem suporte (...) É um real purificado de todo testemunho como se diante de ser visto, diante de ser compreendido, maculado pelas palavras, o mundo o teria puro, fresco e solitário, como um mineral” (Bringuier, 1963,15). Outra questão levantada por Bringuier é a situação do autor. “A religião do real sólido implica, eu já tenho dito, num certo anonimato. A modéstia do testemunho, sua desapareição desejada para deixar a este que nos dá a ver suas escolhas, é aqui uma forma de escamotear o autor” (Bringuier, 1963: 15).

Esta crítica nos interessa como uma espécie de contraponto em relação a um outro estilo de cinema documentário: o documentário animado. Neste modelo o suporte é parte do processo criativo e já não há nenhuma pretensão de objetividade, mas sim de revelação de diferentes subjetividades e possibilidades de interpretação da realidade.

Anos 90 e as imagens de síntese

A próxima virada tecnológica que possibilitará novas estratégias para o cinema documentário atingirá seu ápice nos anos 90 com a computação gráfica. O desenvolvimento dos softwares de computação gráfica inicia ainda em meados dos anos 70 e já no final dos anos 80 chega a um estágio em que se é possível criar quase tudo com imagens de síntese. A cada ano novas técnicas são desenvolvidas: transparências, sombras, mapeamento de imagens, texturização, composição, sistema de partículas e radiosidade, entre outras. (Manovich, 2004: 2).

Podemos citar como exemplo o documentarista Errol Morris e filmes como *Mr. Death* (1999), em que há utilização de diversas intervenções gráficas. Em alguns casos se apropriando de recursos da animação 3D para revelar o que nos é invisível (*Animated Minds*, 2003, de Andy Glynne) ou inacessível (*Atomnia*, 2003, Stelle Breyse e outros). Segundo Manuela Penafria, da evolução dos meios técnicos resulta a evolução do gênero no sentido de uma maior e diversificada produção. No entanto, o documentário permanece o mesmo, pois é já lhe é atribuída e reconhecida uma identidade e estatuto próprios.



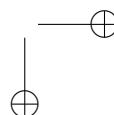
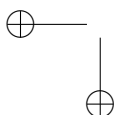


Cada virada tecnológica resulta em novos estilos e estratégias, inclusive de distribuição e exibição do documentário. Com a tecnologia o documentário deixa a tela do cinema e da televisão e passa a ocupar a tela do computador. Isso vai se concretizar em dois momentos: primeiramente com a distribuição e exibição, por meio da disponibilização de documentários na web (filmes analógicos digitalizados, ou filmes digitais com estrutura linear) e de forma mais concreta com o web-documentário, que utiliza a linguagem da hipermídia e se configura como um produto criado em função de e para a internet. O segundo momento é a produção, que se refere aos documentários que são realizados em sua maior parte tendo a tela do computador como interface.

O documentário animado 3D é um bom representante do primeiro e do segundo momento. A sua produção é realizada em grande parte tendo como interface a tela de um computador, já que tudo que foi captado da realidade com uma câmera digital é recriado com um software 3D. É o momento no qual nos aproximamos de David Rokeby quando afirma que a “interface é o conteúdo”.⁷ No documentário animado o processo de realização do filme ocorre quase em sua totalidade diante de uma interface gráfica que viabiliza a recriação do que foi captado no “mundo histórico”. É diante de uma tela de computador que o realizador materializa fatos concretos, assim como situações inacessíveis e invisíveis a uma câmera convencional.

Aqui também o realizador está sempre diante da questão levantada por Grierson: como ir além da reprodução da realidade possibilitada pela técnica? A grande questão é que a técnica aqui já não pode mais ser colocada como neutra e detentora de uma verdade ontológica, como se atribuía à câmera cinematográfica por um realismo idealista (Pleyner). A técnica aqui é responsável pela simulação dos mesmos elementos encontrados na natureza, mas sem a presença de um dispositivo material (a câmera) no local dos acontecimentos. Agora alimentamos um computador com dados sobre objetos, fenômenos físicos, circunstâncias espaciais e temporais, e temos uma representação virtual de um acontecimento que se deu no “mundo histórico”. Este é o princípio básico do documentário animado realizado com softwares 3D como *Ryan*, de Chris Landreth.

⁷David Rokeby, “The Construction of Experience: Interface as Content” in *Digital Illusion: Entertaining the Future with High Technology*, Clark Dodsworth, Jr. Contributing Editor, ACM Press, 1988. Disp. <http://homepage.mac.com/davidrokeby/experience.html>



Aqui a técnica também permite a reprodução da realidade, e esta é a opção de alguns realizadores que apresentam um estilo fotorrealista (*Atmonia*, Stele Breysse e outros, 2003). Mas também permite uma utilização mais criativa ou psicorrealista, como Landreth define a estética de *Ryan*. Como *beta-tester* do software Maya, da Alias Wavefront, Landreth testou todas as possibilidades do software. Em geral este potencial é voltado para uma representação que se assemelhe à imagem das câmeras 35mm, para atender o maior cliente, Hollywood. Há uma tendência no mercado que determina alguns caminhos para a tecnologia, mas sempre há a possibilidade de subverter o seu uso. Esta é a proposta de Landreth no documentário animado *Ryan*.

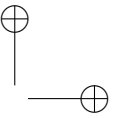
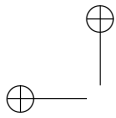
O documentário animado *Ryan* foi lançado em 2004, quando surpreendeu por sua estética não figurativa, que é chamada por Landreth de psicorrealismo. A discussão foi acentuada justamente pelo fato de Landreth chamar o seu filme de documentário animado, ou, *animated documentary*. Considerando que o pressuposto básico do cinema documentário clássico é a representação figurativa das imagens captadas *in loco* pela câmera cinematográfica. Mas o que é documentário animado?

Considerando o próprio termo, neste acoplamento de dois campos distintos, dicotômicos, a animação considerada uma “representação ficcional” e o documentário uma “representação realista”, mas que apesar disso escapa às delimitações da teoria realista, qualquer definição é temerária. Mas para delimitar o universo que abordamos nos parece necessário chamar de documentário animado apenas os filmes de animação que têm um referente no mundo real.

Quase sempre a presença deste referente é materializada a partir de fotografias, desenhos, filmes e outros que existem no mundo real e são atualizados no documentário animado e da banda sonora, os monólogos ou diálogos, que são oriundos das próprias personagens representadas pela animação. Mesmo quando o documentário animado representa situações subjetivas como sensações, sonhos, sentimentos etc, a relação com o mundo real se dá através da personagem que vivencia estas situações subjetivas.

Apesar da variedade de técnicas de animação que existem, em relação ao modelo *live-action*⁸ de documentário, até o momento, observamos dois tipos

⁸ Expressão utilizada pelos animadores para se referir a filmes, seriados e afins, com atores reais, em oposição às animações, cujos personagens são em desenho, e não atores de carne e osso.

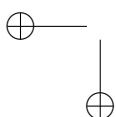


de documentários animados: o mais comum é aquele que utiliza imagens *live-action* junto com animação. O segundo, e mais radical, utiliza recursos de animação na totalidade do documentário e apresenta um filme animado como resultado final. *Bicycle Messenger* (2005) é um bom exemplo do primeiro estilo, pois apresenta imagens *live-action* em todo o filme, somente o personagem principal (o mensageiro) é feito em animação (rotoscopia digital)⁹.

O segundo estilo pode ser encontrado em documentários animados como: *Drawn from memory* (1995), uma autobiografia do animador Paul Fierlinger; e em alguns filmes de John Canemaker, especialmente em *The moon and the son* (2004), autobiografia de Canemaker que revela a difícil relação com seu pai. Definimos estes dois estilos pela predominância de *live-action* ou animação, que são aspectos significativos para discutir o documentário animado. Entretanto, nos dois estilos podemos encontrar todo tipo de intervenções gráficas (letrados, gráficos, intervenções sobre as personagens em animação ou em *live-action*), representações iconográficas (fotos, desenhos, recortes de jornal, revista etc) e diferentes técnicas de animação, desde as artesanais (stop-motion, animação no acetato, animação na areia, no vidro, de objetos) até as que exigem um suporte computadorizado (3D, rotoscopia digital etc).

Esta breve reflexão sobre o documentário e sua apropriação de tecnologias que de alguma forma transformaram as estratégias cinematográficas e determinaram novos estilos, é uma maneira de contextualizar o documentário animado 3D. Entendemos que a pesquisa e a reflexão sobre o documentário animado 3D é necessária, na medida que legitima esta tendência no contexto da produção documental e fortalece a corrente que vê no documentário um projeto de cinema que possibilita a experimentação via diferentes dispositivos tecnológicos.

⁹Rotoscopia é uma técnica usada na animação, na qual temos como referência a filmagem de um modelo vivo, aproveita-se então cada frame filmado para desenhar o movimento do que se deseja animar. Atualmente o termo rotoscopia é usado de forma generalizada para os processos digitais em que se desenha imagens sobre o filme digital produzindo silhuetas. Esta técnica continua sendo vastamente usada em casos especiais, onde o recurso do *chroma-key* não pode ser utilizado de forma satisfatória. Para saber mais sobre o documentário animado *Bicycle Messengers* ver o site: www.bicyclemessengersmovie.com/



Agradecimentos: À Faperj pelo apoio na realização do 3º. ano de doutorado, ao meu orientador Luiz Antônio Luzio Coelho, à Manuela Penafria, que instigou esta reflexão no estágio de doutorado na UBI, Covilhã.

Bibliografia

AITKEN, Ian, *Film and reform John Grierson and the documentary film movement*, Routledge, 1990.

BARRY, Salt, *Film, Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword, 1992.

BELTON, John, "Cine Sonoro: tecnologia y estética" in Manuel Palácios e Pedro Santos, *História General del Cine. Vol.VI, La Transición Del Mudo Al Sonoro*. Madrid: Cátedra, 1995.

BERNADET, Jean-Claude, *Cineastas e Imagens do Povo* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.

BURCH, Noel, *El tragaluz Del Infinito*, Madrid: Cátedra Signo e Imagem, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis, "Técnica e Ideologia" in M – Revista de Cinema, no. 1 agosto;setembro, 1975 (trad.portuguesa dos Cahiers du Cinema nos. 229, 230 e 321)

COMPANY, Juan Miguel y PALÁCIO, Manuel, (cord.) *Europa y Ásia, 1918-1930*. Volumen V, Madrid: Cátedra, 1995.

GUNNING, Tom, "A Grande Novidade do Cinema das Origens: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos", Revista *Imagens*, número 2, agosto 1994, Campinas, Unicamp, pp. 112-121.

GRILO, João Mário, "Figuras da Tecnologia no Cinema e a Improbabilidade da sua História" in Catálogo Interactividades, Lisboa: Editora Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem – FCSH-UNL, março 1997, Páginas 27, 28, 29. Conferência Internacional sobre Tecnologias e Mediação.

HARDY, Forsyth, (editor) *Grierson on documentary*, London, Faber&Faber, 1979.

LABAKI, Amir. "Do cinema direto ao digital", *É Tudo Verdade*, jul, 2003, disponível em: <http://www.itsalltrue.com.br/periodico/coluna/coluna.asp?lng=I&id=66>

LEVIN, G. Roy, *Documentary explorations. 15 interviews with filmmakers*, New York: Doubleday and Cia, 1971.

MACHADO, Arlindo, *Pré-cinemas e pós-cinemas*, Campinas/SP: Papirus, 1997.

NICHOLS, Bill, “El documental y la llegada del sonoro” in Manuel Palácios e Pedro Santos, *História General del Cine. Vol.VI, La Transición Del Mudo Al Sonoro*, Madrid: Cátedra, 1995.

PENAFRIA, Manuela, *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*, 2004. Disponível em www.bocc.ubi.pt

PUDOVKIN, V.I., “Asynchronism as a Principle of Sound Film”, disponível in <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

SANTOS, Pedro, *História General del Cine, Vol.VI, La Transición Del Mudo Al Sonoro*. Madrid: Cátedra, 1995.

SUSSEX, Elisabeth, *The Rise and Fall of British Documentary: The story of the film movement founded by John Grierson*, Berkeley, 1975.

THOMPSON, Kristin and BORDWELL, David, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill Humanities. 1ª. edição, 1981.

WEISS, Peter, *Cinéma d'avant-garde*, Paris: L'Arche, 1989.

Filmografia (por ordem de citação)

George Town Loop (1903), da American Mutoscope e da Biograph

Moscow clad in snow, (1908), dos Irmãos Pathé

H2O, (1929), de Ralph Steiner

O homem da câmara, (1929), de Dziga Vertov

Chuva, (1929), de Joris Ivens

Nanook, (1922), de Robert Flaherty

Mannahatta (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler

Rien que les Heures (1926), de Alberto Cavalcanti

Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt (1927), de Walter Ruttmann

The Song of Ceylon (1934), de Basil Wright

Pett y Pott (1934), de Paul Rotha

Industrial Britain (1933), de Robert Flaherty

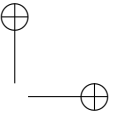
Night Mail (1936), de Harry Watt e Basil Wright

Primary (1960), de Richard Leacock

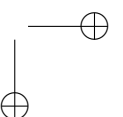
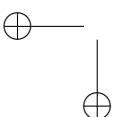
Chronique d'un Été (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin

Moi, un noir (1958), de Jean Rouch

www.labcom.ubi.pt



Les Raquetteurs, (1959) de Michel Brault
Mr. Death, (1999), de Errol Morris
Ryan, (2004), de Chris Landreth
Animated Minds (2003), de Andy Glynne
Atomnia (2003), de Stelle Breysse e outros
Bicycle Messenger (2005), de Joshua Frankel
Drawn from memory (1995), de Paul Fierlinger
The moon and the son (2004), de John Canemaker



Deshilando el guión de *Balseros*. La construcción narrativa en el cine documental *

Aida Vallejo

EL filme *Balseros* (2002) de Carles Bosch & Josep M^a Domènech, guión : David Trueba y Carles Bosch realizado en el contexto de producción catalán (España) y rodado en Cuba y Estados Unidos, es un largometraje documental de gran repercusión internacional que llegó a ser finalista en los premios Oscar en 2004 dentro de la categoría de documental. Seleccionado en Sundance y candidato a los premios Goya en 2002, el filme ganó el Premio Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya en su modalidad de Cine y Audiovisuales, y también el premio al mejor documental sobre tema Hispanoamericano de un director no Hispanoamericano en La Habana en 2002.

El largometraje contiene muchos de los elementos fundamentales que definen al documental creativo, entre ellos, su exploración del propio lenguaje cinematográfico como lenguaje de lo real. Concretamente la elaboración narrativa para la construcción de la historia muestra un profundo trabajo de guión (firmado por David Trueba y Carles Bosch) que lo deslinda del formato periodístico al uso. A continuación proponemos una exploración de las construcciones narrativas del filme a través del análisis de sus estructuras y recursos lingüísticos. Consideramos que es un filme de gran interés para el campo de estudio narratológico dada su profunda elaboración sintáctica y la profusión con que utiliza recursos poco habituales en el lenguaje documental. En palabras de la propia productora Bausan Films “*Balseros* es, en ese sentido, periodismo construido con los mimbres dramáticos y narrativos de la mejor ficción”.¹

Esta afirmación nos lleva a hacer una pequeña reflexión sobre la relación del género documental con la narratividad. Tanto los estudios de ficción como los de documental han eludido el enfoque narratológico para analizar el cine

*Originalmente publicado na Revista *DOC On-line*, www.doc.ubi.pt, n.6, Agosto 2009.

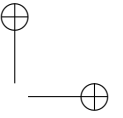
¹BAUSAN FILMS, “Guión memoria”, disponible en: www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf. Consultado el 21-07-2009.

de lo real. Los primeros por considerar el documental como un cine no narrativo (Bordwell y Thompson, 1979: 47-48), y los segundos, por centrarse más en cuestiones éticas y epistemológicas (Nichols, 1991) o relativas a la retórica (Plantinga, 1997) que en la propia estructura narrativa de los filmes. Del lado más estructural en los estudios de cine documental sí que han aparecido análisis por subgéneros como el observacional, performativo, poético, etc. (Nichols, 1997, 1994 y 2001) que sin embargo ignoran la herencia de la narratología a la hora de ver los elementos recurrentes de cada subgénero. Sí que hay que reconocer sin embargo que algunos herederos de la tradición francófona (Guynn 2001; Colleyn 1993) han hecho un acercamiento a la narratividad del documental, aunque no han realizado una sistematización del uso de todas sus herramientas para analizar el cine de lo real.

Proponemos aquí reivindicar las herramientas narrativas como un instrumento de acercamiento al lenguaje audiovisual en sí mismo (al margen de que estemos hablando de ficción o documental), y pasamos a continuación a analizar cómo el filme *Balseros* ha conseguido aunar la tradición periodística televisiva que busca registrar los grandes acontecimientos del presente, con la más reflexiva y estéticamente cuidada tradición cinematográfica. Para realizar el análisis nos basaremos en las dimensiones de la narración propuestas en *El relato cinematográfico* (tiempo, espacio, enunciación y punto de vista) (Gaudreault y Jost, 1995), además de la teoría del personaje (partiendo de la hermenéutica y de “el viaje del héroe”) (Campbell, 1959 y Vogler, 2002). Utilizaremos así mismo dos conceptos básicos de la teoría documental que concretan el uso de los términos para el análisis de la representación de la realidad: el de “actor o actriz social” (el equivalente del personaje en la ficción) (Nichols, 1997: 76)² y el de “mundo proyectado” (el equivalente a la “historia” o “diégesis” de la narrativa clásica) (Plantinga, 1997: 84-85).³

² Para un análisis de la construcción de los personajes en el cine documental ver Aida Vallejo, “Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental”, *Secuencias*, n°27, primer semestre 2008: 72-89. Algunas de las cuestiones planteadas en el apartado de análisis de personajes en *Balseros* también se desarrollan aparecen en este artículo.

³ Para un análisis de la relación entre los conceptos *historia* y *discurso* en el cine documental ver Vallejo, Aida, “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental”, en *Doc On-line*, n. 2, Julio 2007: 82-106. Disponible en: www.doc.ubi.pt. Consultado el 20-7-2009.



Temporalidades

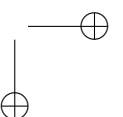
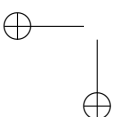
Una de las claves de la profundidad narrativa de algunos documentales creativos contemporáneos es el paso del tiempo. El rodaje durante varios años permite seguir los cambios en las vidas de los actores y actrices sociales, y por lo tanto, a la hora de construir el relato, la elipsis es una herramienta fundamental. El filme *Balseros* debe en gran medida su complejidad narrativa precisamente al período de rodaje de más de siete años, que permitió seguir los giros que dan las vidas de los protagonistas.

Además del montaje, herramienta fundamental para la creación de la elipsis, hay varias marcas estilísticas que articulan el tiempo en el relato documental.

Los marcas estilísticas extradiegéticas (que no forman parte del universo de la historia que se está contando) pueden situar en el tiempo al espectador, al igual que ocurre en la ficción. Los subtítulos e intertítulos son un recurso utilizado varias veces a lo largo del filme para indicar el tiempo histórico en que se sitúa el mundo proyectado (como al principio del film donde el texto indica que están en 1994) (00.02.03). También se utiliza para comunicarnos el transcurso del tiempo, como ocurre en dos ocasiones para indicar que han pasado 8 meses (00.36.02) y cinco años, respectivamente. En *Balseros* vemos el intertítulo que reza: “5 anys després” (01.09.49) concretando cuánto espacio de tiempo transcurre exactamente en esa elipsis de montaje.

A pesar de que es la continuidad temporal en orden cronológico lo que marca la estructura de toda la película, el filme utiliza distintos tipos de saltos en el tiempo con fines narrativos. En el primer plano tras los créditos que sitúa la acción en la Habana en 1994, aparece un flash-back vehiculado por la voz de uno de los protagonistas que recuerda los hechos que ocurrieron hace cinco años. Este salto atrás permite situar la acción en el momento álgido de la crisis de los balseros. También se usa este recurso para ilustrar el recuerdo de Juan Carlos cuando dice que llegó a Estados Unidos con un neumático como el que lleva en el trabajo, y donde se corrobora su versión cuando se le ve, en un efímero flash-back visual, en La Habana con el neumático antes de echarse al mar (00.56.58 a 00.57.58).

Aparecen además a lo largo de la película flash-forwards (o saltos hacia adelante) donde los actores y actrices sociales hacen predicciones de lo que harán en el futuro. Este “adelantarse a los acontecimientos” tiene una fuerza





narrativa enorme, ya que esas expectativas podrán o no ser cumplidas, activándose los mecanismos del suspense.

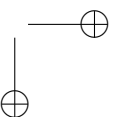
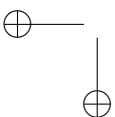
En cuanto a la simultaneidad de acontecimientos, vemos que recursos que tradicionalmente han sido usados por el cine de ficción, como la pantalla dividida, son utilizados en el filme para mostrar dos eventos que suceden al mismo tiempo, como ocurre con la conversación telefónica entre Míriam Hernández y su hija. (01.26.37).

Diálogo espacial

Esta construcción temporal que une dos imágenes tomadas en el mismo momento, pero en lugares distintos, está íntimamente relacionada con la cuestión del espacio. La simultaneidad temporal implica poner en diálogo dos espacios separados, y en esta línea vemos que toda la película realiza un juego de alternancia entre dos espacios: el de los que se quedan (en Cuba) y el de los que se van (en Estados Unidos). En este caso ya no se trata de un solo cuadro donde se superponen los dos espacios, como ocurría con la conversación telefónica, sino de una sucesión de secuencias, que a través del montaje llevan al espectador de un espacio a otro, alternándose a lo largo de todo el filme.

Vemos además una vuelta de tuerca más en el diálogo espacio-temporal gracias al uso de las imágenes grabadas por los periodistas para informar a las familias del paradero de los balseros/a (tanto en Guantánamo como después de cinco años). Es especialmente trascendente el momento en que Míriam Hernández ve el vídeo de su hija pequeña que se cae al suelo y la madre recibe el instintivo impulso de levantarla desde su sillón en Estados Unidos, mostrando después un gesto de sobrecogimiento que dice mucho más de lo que pueda comunicar cualquier declaración oral (00.42.28 al 00.43.46). Es un momento de realidad intensísima donde a través de la mediación audiovisual, la relación entre madre e hija trasciende el espacio y el tiempo (ya que aunque la caída de la niña ocurrió hace tiempo la madre la ve en presente y reacciona en consecuencia).

Tengamos en cuenta, así mismo, que este diálogo interespatial a través de la tecnología audiovisual es un elemento más de la cotidianeidad de muchos de los cubanos en el extranjero ya que a pesar de mantener distancias espaciales entre distintos Estados, mantienen relaciones sociales y familiares (en este caso de madre-hija) de forma mediada (ya sea a través de conversaciones

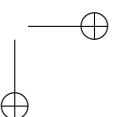
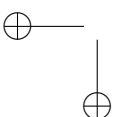




telefónicas o el envío de vídeos). Éste es precisamente el tema principal del medimetraje de ficción *Video de familia* (Humberto Padrón, 2001) que utiliza la forma de una video-carta grabada por la familia de un cubano que vive en Estados Unidos para hacer un análisis socio-económico del país. El video casero también es un recurso que Juan Carlos, uno de los protagonistas de *Balseros*, utiliza para mostrar sus viajes a Cuba (1.36.50 a 1.38.03). Dado su potencial creativo, es interesante reflexionar sobre las posibilidades que abre al documental este uso comunicativo de los medios audiovisuales, que permite recuperar memorias en forma de imagen, aportando una enorme riqueza visual al relato, y que de otra forma no serían sino puras declaraciones en la banda de audio.

Hasta aquí hemos visto las formas de diálogo espacial entre lugares distantes, pero es también interesante ver los mecanismos para la construcción del espacio próximo. A nivel audiovisual se construye con una transición de una imagen a otra a través de un travelling o panorámica o por medio del montaje. Si la relación de espacios se da a través del seguimiento de un personaje, esto puede evidenciar una manipulación. En *Balseros* se produce esta “manipulación” en un plano secuencia donde la hermana de Rafael entra en su casa (01.38.11). El seguimiento con una grúa de toda su trayectoria implica un sometimiento de la realidad de esa persona a las condiciones del rodaje, y por lo tanto implica una mayor intervención del equipo de realización en su acción. Esto no quiere decir que esa imagen no sea cierta ni que esa mujer no llegue siempre de esa manera a su casa, sino que la presencia del aparato fílmico, y no de la realidad que quiere mostrar, se hace mucho más presente. Como apuntaba Godard, aquí la elección del travelling es en definitiva una cuestión de moral.

El hecho de que gran parte del material audiovisual utilizado en *Balseros* fuera grabado inicialmente para la realización de pequeños reportajes televisivos y no un largometraje cinematográfico queda evidenciado en el cambio de estética de la segunda parte del film. En las imágenes rodadas cinco años después vemos un mayor uso de planos-secuencia realizados con grúa, mucho más elaborados que los de la primera parte, y que implican una escritura previa y un proceso de preparación del rodaje que exige mucha más previsión, planificación y tiempo de realización. Esto conlleva más esteticismo, pero al mismo tiempo una mayor “teatralidad” o incluso representación de las personas que están siendo grabadas.





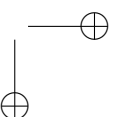
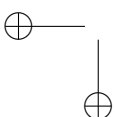
En último lugar, al igual que cuando hablábamos de la construcción del paso del tiempo a través de subtítulos e intertítulos, podemos decir que para la localización del espacio la película utiliza también esta estrategia textual que es ajena al universo diegético, es el caso del plano del inicio con el subtítulo que nos situaba en “La Habana, 1994” (00.02.03). Por otra parte la película también recurre a marcas diegéticas (que forman parte de la realidad), como los carteles de las localidades en que se encuentran los actores y actrices sociales, para situar la acción. Este recurso es usado una vez que Juan Carlos y Misclaida se han separado, para construir visualmente el espacio que los divide. A través de planos de carreteras y el cartel de bienvenida a Nuevo México (01.32.33) el espectador sabe que la siguiente secuencia tiene lugar en otro espacio, a pesar de que no hayan aparecido subtítulos o intertítulos que digan dónde se localiza.

Escondiendo la voice over. De la enunciación a la mostración

El hecho de prescindir de marcas extradiegéticas como los subtítulos e intertítulos explicativos tiene que ver precisamente con la exploración de formas alternativas de narración. Una de las características más representativas del documental de creación de los últimos años es la ausencia de la tradicional voz *over* omnisciente propia del reportaje periodístico. La experimentación formal lleva en muchos casos a delegar en instancias intradiegéticas (aquellas que forman parte de la realidad representada) la información que de otro modo iría vehiculada por la voz *over*. Se trata de la eterna dicotomía entre mostración y enunciación de la teoría clásica y que a principios de siglo XX recuperó la crítica angloamericana bajo las denominaciones de *telling* y *showing*.

Esta tendencia a esconder la enunciación en instancias intradiegéticas tiene que ver tanto con la exploración formal que ha caracterizado al documental de autor y que lo ha situado como uno de los refugios de la vanguardia cinematográfica en los últimos años, como con la crisis epistemológica que sufren en la actualidad los discursos de la realidad y la objetividad.

En *Balseros* vemos distintas estrategias que eluden la posición omnisciente de la voz *over*. Para analizarlas, haremos ahora un recorrido por las distintas instancias narrativas del filme, desde las más cercanas a la enunciación (cuyo





extremo estaría encarnado por la voz *over*), hasta la mostración más pura (estética propia del cine observacional).

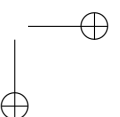
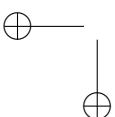
Voz over, subtítulos, mapas, gráficos

En la enunciación en sentido puro hay un mediador entre la historia y el espectador. Aparece la voz enunciativa de un narrador ajeno al mundo proyectado. En el documental puede estar construida a través de una voz *over* incorpórea o mostrarse a través de intertítulos y textos. Al no haber mostración, no hay relación directa con el universo de la historia contada, y el relato está totalmente mediado. En *Balseros*, como apuntábamos anteriormente, se reduce al máximo el uso de estos elementos, utilizándolos exclusivamente para presentar a los personajes (a través de intertítulos con su nombre) o situar la acción en el espacio y el tiempo.

En la película no aparece ni una voz *over* omnisciente, ni el relato del realizador/a o periodista (que es en realidad la encarnación en imagen de esa voz omnisciente). Esta otra forma de enunciación, muy utilizada también en el reportaje periodístico, ocupa un lugar intermedio entre la enunciación y la mostración. En el caso de *Balseros* se evita también este recurso, dejando que los actores y actrices sociales hablen por sí mismos. Como indica David Trueba, guionista del filme “*Balseros* es una película que se construye sobre materiales de una riqueza inagotable, traspasa las fronteras de un documental al uso. No juzga, narra. No adoctrina, emociona” (Trueba). Vemos aquí la importancia de reflexionar sobre la relación entre la forma de enunciar y la ética del discurso ya que las formas de enunciación más puras que adoptan una posición omnisciente van necesariamente unidas a la intención de juzgar y adoctrinar.

Banda sonora

Otra forma de enunciación que no forma parte de la realidad rodada la encontramos en la banda sonora. Se trata de una de las formas más creativas que encuentra el filme para delegar la enunciación. A través de las letras de las canciones, elaboradas además a partir de declaraciones de los/las protagonistas, se construye un discurso sobre las aspiraciones de los balseros/as, pero





también sobre la interpretación de los autores de los hechos que ocurren ante la cámara.

Vemos un ejemplo en la secuencia donde los balseiros comienzan a echarse al mar con sus barcas (00.05.23 a 00.05.56). Aparecen varios planos seguidos de símbolos y mensajes religiosos en las balsas y gente rezando. Mientras, en la banda de audio se repite en forma de canción la frase “que sea lo que Dios quiera”. De esta manera se evidencia una enunciación que está construyendo significados a través de la propia construcción del discurso, y que de alguna manera se “esconde” tras las letras de una canción. Una forma elaborada y sutil de resumir el éxodo masivo en una secuencia sin evidenciar la presencia de un narrador.

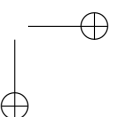
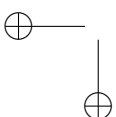
La enunciación mediática

Otra forma de enunciación que en este caso ya forma parte del mundo proyectado es la grabación de imágenes o sonidos de los medios de comunicación (radio, televisión, periódicos, etc.) que forman parte de la realidad que se pretende representar. Vemos que en la sociedad de la información los medios son una parte omnipresente de la realidad, por lo que muchos documentales recurren al relato mediático dentro de su propio relato. Ésta es otra manera de “esconder” la instancia narrativa a través de un enunciador metadieético. Permite entre otras cosas situar históricamente, dar información compleja y construida sobre el conflicto que trata el filme, etc. Muchas veces toma la posición epistémica que tradicionalmente ha encarnado la voz *over* omnisciente.

En *Balseiros* vemos la imagen de la televisión que nos relata los cambios en la legislación Estadounidense sobre inmigración prohibiendo a los cubanos entrar en Estados Unidos y anunciado que serán llevados a Guantánamo (00.27.34 a 00.28.13). Funciona como una voz *over* omnisciente, pero es parte del mundo proyectado, y permite dar una información compleja difícilmente resumible si no es a través de una enunciación.

El diálogo con el entrevistador/a

El diálogo entre el equipo de realización (o entrevistador/a) y los actores/as sociales es una interacción entre elementos que forman parte del mundo proyectado. A nivel textual se trata del mismo mecanismo de enunciación que el





diálogo entre actores sociales, sin embargo a nivel epistémico los diferenciamos por una cuestión de poder sobre el discurso. Son los entrevistadores los que hacen las preguntas, y los personajes los que han de responderlas. Vemos cómo esta cuestión se refiere a la autoridad epistémica, y no a la construcción textual.

A pesar que gran parte del filme se basa en declaraciones basadas en entrevistas, en la mayoría de los casos se eliminan las preguntas de los entrevistadores y se deja hablar a los actores sociales directamente, para evitar la mediación. Sin embargo en algunos casos se incluyen sus preguntas, como cuando se le pregunta a Méricys si la pueden filmar cuando esté “buscando a hombres” (00.17.02).

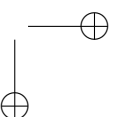
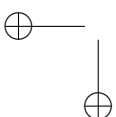
La forma de enunciación que suele resultar cuando se suprime la presencia de los entrevistadores (normalmente a través de la edición), corresponde a las “cabezas parlantes” o *talking heads*, que es otro de los recursos más utilizados por el reportaje periodístico. En *Balseros*, aunque muchas veces aparecen declaraciones directamente a cámara en planos cerrados, no podemos hablar de un uso de esta construcción porque los planos de las declaraciones de los actores sociales se organizan en secuencias basadas en la unidad espacio-temporal (que asociamos con la narrativa clásica) y no la unidad temática del discurso oral que predomina en las *talking heads*.

El diálogo como portador del relato. El diálogo del cine directo

Pasamos ahora a las formas de construcción del relato más cercanas a la mimesis o mostración. Una de ellas es el diálogo no mediado entre dos actores o actrices sociales. En conseguir que éste se produzca de una forma natural y reveladora para el espectador radica gran parte del saber hacer del equipo de rodaje. Y aquí los autores del filme muestran una capacidad de acercamiento de una enorme sensibilidad y naturalidad.

La secuencia donde Juan Carlos y Misclaida eligen un coche de segunda mano (01.02.30 a 01.04.39) la conversación entre ambos tiene una gran fuerza expresiva y argumental y ofrece un genial análisis de lo que supone el cambio para ellos. Lo que ahora tienen y lo que han perdido.

Como indican Gaudreault y Jost “el cine tiene una tendencia casi “natural” a la delegación narrativa, a la articulación del discurso. En el fondo, la razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes mientras éstos actúan,





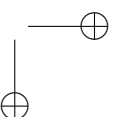
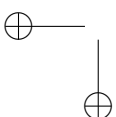
imitan a los seres humanos en sus diversas actividades cotidianas, y una de esas actividades, a la que nos entregamos todos en un momento u otro, es la de hablar. Y hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar, relatarse” (Gaudreault y Jost, 1995: 57). El documental se sirve de esta característica del diálogo como portador de relatos para esconder a la instancia narrativa tras los actores sociales del mundo proyectado. Ésta es precisamente la estrategia principal del cine directo y la aproximación observacional al documental.

El diálogo consigo mismo. El monólogo interior

En Balseros también se juega con la disociación entre imagen y sonido para construir el monólogo interior⁴ de los personajes. Este recurso lingüístico, heredado del cine de ficción, consiste en la superposición de la voz del personaje (o actor social) con una imagen en la que aparezca en silencio, con una actitud reflexiva. En el caso de la ficción, no existe contradicción alguna, ya que se trata de un recurso estilístico más, pero en el caso del documental plantea varias cuestiones ontológicas. Con este recurso, se esconde la instancia enunciativa y nos muestra a los actores sociales como si pudiéramos leer sus pensamientos, de esta manera tenemos la sensación de asistir a una representación no mediada por un narrador. Sin embargo vemos que se trata de una construcción, de una “realidad” creada por el documentalista gracias al montaje, ya que la voz no se corresponde con el plano, sino que ha sido tomada en una entrevista.

Cuando Juan Carlos cuenta cómo Misclaida le abandonó, en un principio le vemos relatando la historia, pero a continuación imagen y sonido quedan disociados, y mientras en la banda de audio seguimos oyendo su relato, en imagen aparece él asistiendo a un bar con sus amigos. En el momento en se le oye contar su arrepentimiento por haberla dejado mucho tiempo sola, lo vemos solo jugando al billar. La secuencia va de una declaración al uso a una construcción mucho más elaborada que explota todas las dimensiones de la banda de sonido e imagen, y especialmente los nuevos significados que surgen de su superposición (01.31.06 a 01.32.08).

⁴ Chatman desarrolla el concepto de monólogo interior en Seymour B. CHATMAN, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978, Pp. 181-196.





Mostración más pura. La imagen observacional

La mostración en su forma más pura viene dada por la imagen fotográfica como imitación de una realidad visual. El cine directo aspira a utilizar este medio de expresión como medio único para narrar sus historias, y se basa en la observación. Hay un dispositivo que cuenta la historia (la imagen) pero no hay entidad narrativa inscrita en el texto.

En *Balseros* también vemos secuencias basadas en la pura observación, siendo aquellas del comienzo del filme grabadas en el momento álgido de la crisis las que tienen mayor fuerza expresiva. La observación de los balseros llevando sus embarcaciones hasta el mar mientras les siguen cientos de personas no necesita enunciación alguna, aquí una imagen vale más que mil palabras.

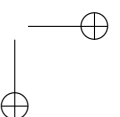
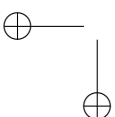
Focalización y punto de vista

Cuando hablamos de la construcción del punto de vista en *Balseros* debemos apuntar que se ahonda en la subjetividad de los personajes a través de todos los estadios enunciativos de los que hemos hablado hasta ahora, y especialmente aquellos donde los actores y actrices sociales relatan sus propios sentimientos y pensamientos.

Sin embargo, ahora vamos a centrarnos exclusivamente en dos secuencias donde la construcción puramente audiovisual del punto de vista es especialmente innovadora para el género documental. Se trata específicamente de formas de auricularización (es decir, del punto de vista auditivo) donde se juega con la relación entre lo que oye la actriz social y lo que oye el espectador/a.

Un ejemplo muy construido de auricularización interna se da cuando Méri-cys intenta hablar por teléfono con su hermana (01.48.39). Aquí se solapa la toma del sonido directamente desde el teléfono al micrófono. Oímos lo que oye el personaje.

En otra secuencia la auricularización es externa, y por lo tanto el espectador no oye la conversación, pero los personajes sí. Las dos hermanas discuten y una de ellas le dice que no quiere que se venga con ella y con su hija porque está metida en el mundo de las drogas. El espectador no oye expresamente lo que se dicen; puede ver sus gestos a través del cristal, pero sin embargo, no puede oírles (1.55.46). Un recurso narrativo que muestra cómo a veces





los silencios dicen más que las palabras. Este recurso surge además por las limitaciones de la propia realización documental, ya que tal y como indicaba Carles Bosch fueron las protagonistas las que les pidieron tener esa conversación en privado. Les permitieron grabar desde el otro lado del cristal, pero no escuchar la conversación.⁵

La construcción de personajes. De la colectividad al individuo

El proceso de construcción de personajes es una de las estrategias más elaboradas de la película *Balseros*. El filme consigue un equilibrio entre su construcción como entidad colectiva (en relación a la representatividad), y la elaboración de las marcas estilísticas que resaltan su individualidad.

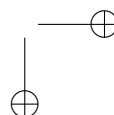
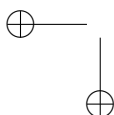
La construcción de personajes como entes colectivos implica una categorización de la persona en función de sus características comunes con aquellos/as que conforman su categoría, y por lo tanto una pérdida de su especificidad e identidad como individuo. El estereotipo implica una lectura del personaje, y en este caso del actor social, como representante de la clase de la que forma parte.

En *Balseros*. (Carles Bosch & Josep M^a Doménech, 2002) lo que les caracteriza a todos los actores sociales es su marcha a Estados Unidos con las balsas de producción casera en el momento concreto de la crisis. No se les identifica por ser blancos o negros, hombres o mujeres, escultores o prostitutas. El elemento definitorio de su clase es su condición de balseros/as. Y ésta, evidentemente es una construcción del filme y no de su propia personalidad.

Otra forma de construcción de varias personas como una sola entidad narrativa ocurre con las parejas. En muchos documentales se representa como un personaje colectivo, carente de individualidad, mostrándose sólo las escenas donde tiene lugar la interrelación entre sus integrantes. En *Balseros* al inicio se construye a Misclaida (la hermana de Méricys) y a su marido Juan Carlos como un solo personaje-pareja. Sin embargo cuando vuelven a encontrarles unos años después se han convertido en dos personajes que viven dos tramas narrativas diferentes porque sus vidas se han separado.

Es necesario reflexionar sobre los criterios que se tienen en cuenta a la hora de elegir un actor o actriz social para convertirlos en protagonistas de una

⁵ Declaración hecha por el director en la presentación del *Máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo* de la Universidad Autónoma de Barcelona el 13 de octubre de 2004.





trama narrativa. La construcción del personaje es un proceso textual de selección donde los actores y actrices sociales son elegidos en función de varios criterios. “Puede evaluarse su conocimiento, su representatividad, su “cinegenia”, sus relaciones interpersonales” (Colleyn, 1993: 103). Estos criterios de selección implican la visión de la realización no sólo sobre esas personas sino sobre su papel en el discurso de la realidad que van a representar. En la película *Balseros*, se eligen de entre todos los posibles protagonistas una serie de personas que van a pasar a ser los actores sociales en el filme, ya sea por su forma de ser, su historia personal, o sus metas. Los realizadores además descartaron de todo el material filmado a otra pareja formada por una chica ciega con una deformación en la cara y su pareja: un hombre de avanzada edad del que dependía, y del que se separó una vez que encontró trabajo en EE.UU. Carles Bosch apuntaba que de alguna manera tanto la deformación de la chica, como la historia de la pareja no terminaba de convencerles para incluirlos en el relato final. En palabras de Bosch “su historia no era representativa”.⁶

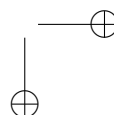
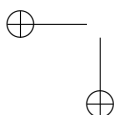
Otra cuestión fundamental es la evolución que sufre el actor o actriz social y su proceso de cambio según va enfrentándose a los desafíos que se le presentan. Se trata de la construcción del arco del personaje (Vogler, 2002: 242). Carles Bosch apuntaba a algunas claves tener en cuenta para entender el potencial narrativo de los actores y actrices sociales:

“cualquier persona es un personaje y cuando enseñando balseros se levantaba alguien y me preguntaba: “Pero ¿cómo consigue usted estos personajes maravillosos? Yo le dije: mire, si a usted le sigue una cámara durante siete años, en los momentos más trascendentales de sus vida, usted será el personaje más carismático del mundo”.⁷

Los eventos históricos de los que son los protagonistas van convertir a Méricys González, Óscar del Valle, Rafael Cano, Míriam Hernández, Guillermo Armas, Juan Carlos y Misclaida en grandes personajes, pero a nivel textual su orden de aparición, su presentación, así como otros elementos estilísticos que los definen, van a activar los mecanismos narrativos para hacer más efectivo el discurso y recalcar su individualidad.

⁶Según la declaración de Carles Bosch en la presentación del *Máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo* de la Universidad Autónoma de Barcelona 13 de Octubre de 2004.

⁷Entrevista audiovisual publicada en *Blogs&Docs* en Diciembre de 2006 y realizada el 16 de Noviembre de 2006 en Barcelona. (04.07) Video consultable online.



Carles Bosch reflexionaba sobre el aprendizaje que supuso *Balseros* para abordar estas cuestiones en su siguiente film *Septiembre*, (2007, guión de Carles Bosch): “Mirando Balseros he aprendido (...) que los personajes queden definidos mucho antes, para que entonces la película fluya sola y ya entonces por ejemplo una mujer que va a ver a su pareja que está en la cárcel y a ella la tienes en un tren; que simplemente la cara de ella ya al espectador le diga mil cosas ¿por qué? Porque ya sabe quién es ella, porque ya sabe quién va a ver”.⁸ El objeto de deseo del personaje (en este caso de la actriz social) va a hacer que el espectador/a se identifique con ella compartiendo su deseo.

En *Balseros*, al quedar bien definidos al inicio de la película tanto los personajes como sus respectivas metas, se activan los mecanismos de identificación del espectador y se establece una línea de lectura para la evolución de ese actor o actriz social en base a sus perspectivas para el futuro.

La ideología implícita en el discurso muchas veces depende de cual es el objeto que se pretende conseguir. Rafael Cano, uno de los protagonistas de *Balseros* dice que quiere tener en Estados Unidos “lo que todo el mundo: un carro, una casa, una buena mujer” (00.10.46). Al compartir con el actor social su deseo, el espectador se sitúa en la misma posición (independientemente de que ese espectador social sea hombre o mujer). El motor del relato de este personaje es la búsqueda de esa mujer (al mismo nivel que el carro y la casa). Al convertir a la mujer en objeto de deseo, las implicaciones del relato desde una lectura feminista delatan una construcción del punto de vista exclusivamente masculino y la concepción de la mujer precisamente como un objeto, y no como un personaje que guía la acción.⁹

Por último reflexionaremos sobre algunas de las estrategias de estilo que se utilizan en *Balseros* para definir a los actores y actrices sociales como personajes individuales y reconocibles.

⁸ Entrevista audiovisual publicada en *Blogs&Docs* en Diciembre de 2006 y realizada el 16 de Noviembre de 2006 en Barcelona. (04.07) Video consultable online.

⁹ Para un análisis del viaje del héroe desde una perspectiva feminista ver, Maureen Murdock, *El viaje heroico de la mujer (guía práctica)*, Gaia, 1999. Citado en Christopher Vogler, *El viaje del escritor* Barcelona: Ed. Robinbook, Ma non troppo, 2002. (Ed. original en inglés: *The writer's journey*, 1998), p. 22. La construcción del viaje del héroe en un inicio surge desde una perspectiva masculina donde el héroe es siempre hombre. El propio Campbell propone como una de las etapas “La mujer como tentación”. Citado en Christopher Vogler, *Op. Cit.*, p. 44. extraído de Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: Fondo de cultura económica, 1959.



Plantinga indica que “una de estas manifestaciones es el leitmotiv, una marca musical por la que un personaje es marcado e identificado” (Plantinga, 1997: 165). El filme explota este recurso en numerosas ocasiones, convirtiendo una frase del personaje en una canción que se repetirá cuando vuelva aparecer, de manera que el espectador/a relacione ambas, facilitando su identificación y su atención sobre esta persona como individualidad. Es lo que ocurría cuando aparece Rafael Cano. Su frase “un carro, una casa, una buena mujer” pasa a ser la letra de la canción que le acompaña a lo largo del filme. Cuando aparece en pantalla, oímos la canción, lo que automáticamente permite reconocerlo como un personaje ya conocido, cuya trayectoria anterior hemos visto previamente.

En segundo lugar están las acciones que un actor social realiza. En *Balseros*, uno de los elementos identificativos de Rafael Cano es que hace esculturas. Se muestran sus obras en Guantánamo (00.29.09) y después de cinco años en Estados Unidos (1.15.24). Dado que su físico ha cambiado mucho y ha engordado considerablemente, el hecho de mostrarle de nuevo con sus esculturas permite dar una continuidad a su imagen como personaje.

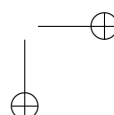
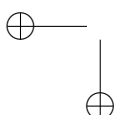
Conclusiones

A modo de conclusión, incidiremos en algunas de las estrategias más efectivas a nivel narrativo utilizadas en *Balseros*.

En primer lugar el rodaje a lo largo de siete años da una enorme profundidad narrativa a los personajes, permitiendo ver su evolución. Esto sumado al orden cronológico de los hechos permite estructurar el relato en base a sus expectativas para el futuro y activar así los mecanismos del suspense en base al logro o no de las metas de cada personaje.

En segundo lugar debemos reflexionar sobre la riqueza de usos de distintos tipos de narración, en las que se percibe una exploración de formas más cercanas a la mostración, alejándose de las formas de enunciación más puras (y especialmente de la voz *over* omnisciente ausente en todo el film).

En tercer lugar vemos cómo la película experimenta con las posibilidades que ofrece la cultura visual de principios de siglo XXI. La inscripción en la película del discurso mediático (en este caso de la televisión) o de los vídeos (tanto caseros como los del equipo de rodaje) como instrumento de comunicación entre familias divididas entre dos Estados, ofrece una riqueza





de elementos narrativos que es a su vez testigo del papel de la imagen como mediador social en la actualidad.

Por último vemos que las posibilidades técnicas también favorecen exploraciones del punto de vista de los personajes, ya sea jugando con la auricularización (la relación entre lo que oye el personaje y lo que oye el espectador) o desligando imagen y sonido para superponer declaraciones en la banda de audio con imágenes de los actores y actrices sociales en sus actividades cotidianas. De esta manera se crea un diálogo entre audio e imagen que genera nuevos significados, enriqueciendo la articulación del relato.

Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación de Gobierno Vasco.

Bibliografía

BAUSAN FILMS, (s/data), “Guión memoria”, disponible en: www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf. Consultado el 21-07-2009.

BAUSAN FILMS, (s/data), “Guión memoria”, disponible en: www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf. Consultado el 21-07-2009.

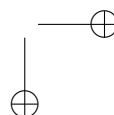
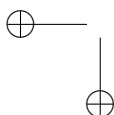
BLOGS&DOCS, (Diciembre de 2006), “Entrevistas. Carles Bosch” en *Blogs&Docs*, (realizada el 16 de Noviembre de 2006 en Barcelona). Vídeo online consultable en: www.blogsandocs.com/?p=20. Consultado el 21-7-2009

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *Film Art. An introduction*, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Co., 1979 (2nd printing 1980).

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: Fondo de cultura económica, 1959.

CHATMAN, Seymour B, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978.

COLLEYN, Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Paris: Editions du centre Pompidou, 1993.



GAUDREAU, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona: Ed. Paidós, 1995 (ed. original en Francés, 1990).

GUYNN, William, *Un cinéma de Non-Fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001. (Ed.original en ingles: William GUYNN, *A cinema of Non-fiction*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Associated Universities Press, 1990).

MURDOCK, Maureen, *El viaje heroico de la mujer (guía práctica)*, Gaia, 1999.

NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

NICHOLS, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Ed.Piadós, 1997 (1ª Edición en ingles: *Representing reality: Issues and concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991).

PLANTINGA, Carl R., *Rethoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TRUEBA, David, (s/data), "Notas del guionista" en la página web oficial de la productora Bausan Films. Disponible en: www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/notas%20guionista%20david%20trueba.pdf. Consultado el 23-07-2009.

VALLEJO, Aida, "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", *DocOnline*, nº2, julio de 2007, Pp.82-106, disponible en: www.doc.ubi.pt. Consultado el 20-7-2009.

VALLEJO, Aida. "Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental" in *Secuencias*, nº27, primer semestre 2008. Pp.72-89.

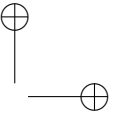
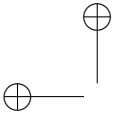
VOGLER, Christopher, *El viaje del escritor*, Barcelona: Ed.Robinbook, Ma non troppo, 2002. (Ed.original en ingles: *The writer's journey*, 1998).

Filmografía

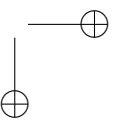
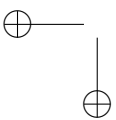
Balseros(2002), de Carles Bosch & Josep M^a Doménech (guión: David Trueba y Carles Bosch).

Septiembre(2007), de Carles Bosch (guión: Carles Bosch).

www.labcom.ubi.pt



Vídeo de Familia(2001), de Humberto Padrón.





Teoria realista e documentário*

Manuela Penafria

André Bazin (1918-1958) e Siegfried Kracauer (1889-1966) são os autores incontornáveis da Teoria Realista e possuem, pelo menos, dois traços comuns. O primeiro é que ambos dão conta e destacam a importância de um movimento na história e estética do cinema no qual a imagem assume características que a aproximam da realidade - o neo-realismo italiano. Um segundo traço comum, eventualmente em consequência do primeiro, é o facto de entenderem que o cinema é o herdeiro directo da fotografia e que, por isso, deve manter e explorar a característica fundamental da imagem: a sua capacidade de reproduzir a realidade, para Bazin, na sua espacialidade (pelas técnicas da profundidade de campo e plano-sequência) e para Kracauer, na sua materialidade (podendo os realizadores utilizar as técnicas que bem entenderem desde que submetidas ao desígnio maior de honrar a capacidade fotográfica do meio cinema).

A realidade é um tema caro e incontornável para o documentário, neste sentido iremos apresentar uma leitura ao pensamento desses dois autores para daí retirarmos as suas posições a respeito do documentário.

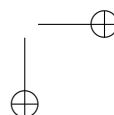
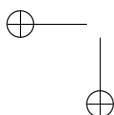
No livro *O que é o Cinema?*¹ de André Bazin são reunidos textos de diferentes datas. Em bibliografia apresentamos uma listagem daqueles que nos pareceram mais pertinentes para a nossa abordagem e seguiremos as datas dos mesmos e não a data de 1992, ano de publicação livro por nós consultado.

No livro *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*,² Kracauer expõe os fundamentos e edifica a sua Teoria Realista para o cinema, mas nesta nossa leitura iremos destacar apenas o que o autor nos diz sobre o documentário, um filme que serviu de suporte para a edificação dessa sua Teoria.

*Originalmente publicado em dois textos na Revista *DOC On-line*, www.doc.ubi.pt, n. 1, Dezembro de 2006 e n.3, Dezembro 2007.

¹ André Bazin, *O que é o Cinema?* (trad. port. Ana Moura), Lisboa: Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992. Originalmente publicado por Les Éditions du Cerf, 1975.

² Siegfried Kracauer, *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. Originalmente publicado em 1960.

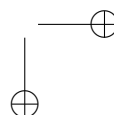
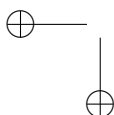


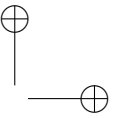
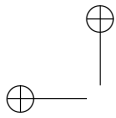
**1.**

Em Bazin, não encontramos um pensamento grandemente sistematizado, mas essa eventual falha é largamente compensada pela sua sensibilidade de espectador e pelas suas qualidades de crítico de cinema. Por seu lado, a variedade, riqueza e originalidade dos seus textos não impede uma grande solidez de pensamento.

Numa primeira aproximação às suas posições sobre o documentário, podemos começar por ter em conta a época em que Bazin formulou o seu pensamento, não é difícil verificar que nesses anos (*grosso modo*, de 40 a 60), a grande produção de documentários esbarra na propaganda. É sobejamente conhecido o especial apreço de Bazin pelas técnicas realistas por excelência, aquelas que respeitam a “ambiguidade ontológica da realidade” e que são o plano-sequência (aqui, plano-sequência significa que a duração da acção filmada coincide com a duração da acção no seu decorrer real) e a profundidade de campo (quando todos os elementos dentro de campo estão igualmente focados quer se encontrem em primeiro plano, em segundo plano e/ou em plano recuado). Nos filmes de propaganda, estas técnicas não são propriamente os recursos utilizados. Tratam-se de filmes que analisam acontecimentos e, como sabemos, Bazin opõe-se à decomposição de uma acção ou de um acontecimento em vários planos, pois isso implica seguir no sentido contrário ao seu cinema realista.

Bazin é claro no que entende por realidade. O cinema é a arte da realidade espacial. Ou seja, o cinema distingue-se por registar os objectos na sua própria espacialidade (e a relação dos objectos entre si). Bazin defendeu com veemência um cinema realista cujos fundamentos podemos encontrar, essencialmente, em 3 textos. “Ontologia da imagem fotográfica” é um texto fundador e essencial que expõe a fotografia e o cinema como meios que registam mecanicamente o mundo sem a intervenção directa do Homem e onde Bazin introduz um factor psicológico: a crença do espectador na fidelidade da reprodução fotográfica. Em “O mito do cinema total”, o cinema é entendido como o resultado de um desejo e necessidade de uma arte que duplique a realidade. Por fim, no texto “Montagem interdita” encontramos uma rejeição da montagem pois esta favorece a representação imaginária e é contrária à natureza do cinema. Aqui, encontramos, também, uma apologia das técnicas da transparência: o plano-sequência e a profundidade de campo que respeitam a



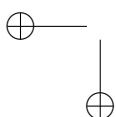


unidade espacial e temporal do representado colocando o espectador perante a ambiguidade que caracteriza o real.

Num outro texto intitulado “A evolução da linguagem cinematográfica”, explica e justifica que o grande momento de viragem no cinema é anterior ao chamado “advento do sonoro” (a partir de 1927). Bazin defende que o momento de uma efectiva evolução ocorreu quando os realizadores começaram a usar o plano-sequência. Como exemplo, refere *Nanook, o Esquimó* (1922) e o inesquecível plano da caça à foca: “o que conta para Flaherty no esquimó a caçar a foca é a relação entre o esquimó e o animal, a amplitude real da expectativa” (1955, p. 75). No que diz respeito ao som, Bazin diz-nos que em filmes como este, o som vem apenas completar a representação realista.

Em “O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação”, Bazin refere Orson Welles que “restitui à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: a sua continuidade”(1948, p. 288), para dar conta das soluções estéticas do neo-realismo italiano, do seu “valor documental excepcional” e da sua “extraordinária impressão de verdade” resultante de cenários naturais, não-actores, “actualidade do argumento”, improvisação, ... Não é por causa do uso das técnicas de transparência que Bazin se interessa pelo neo-realismo, a sua adesão a esse cinema vem do mesmo colocar no ecrã mais realidade, pelo menos é essa a leitura que fazemos pois chama *realista* a “todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã” (1948, p. 287).

A sua proposta mais radical é expressa na seguinte afirmação: “parece-me que se poderia pôr em lei estética o seguinte princípio: “ ‘Quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita.’ ” (1957, p.67). Se Bazin é categórico na “lei” que cria é-o menos na sua aplicação. “É sem dúvida mais difícil definir *a priori* os géneros de assunto ou mesmo as circunstâncias a que se aplica esta lei. Só prudentemente me arriscarei a dar algumas indicações”. (p.69) Em primeiro lugar, a lei é naturalmente verdadeira para os documentários que têm como objectivo relatar factos. Por seu lado, nos documentários “exclusivamente didácticos, cuja finalidade não é a representação, mas a explicação do acontecimento”, impõe-se o uso da planificação (que analisa o acontecimento, e onde o campo/contracampo é, em geral, utilizado). Mas, “muito mais interessante” é o filme de ficção “indo da magia, como *Crina Branca*, ao documentário um pouco romanceado como *O Esquimó*” [*Nanook*,



o *Esquimó*]; “as ficções só adquirem sentido ou só têm valor pela realidade integrada no imaginário.” (p.70). E, finalmente, Bazin vê a sua lei aplicada no “filme de narrativa pura, equivalente ao romance ou à peça de teatro”, assegurando que o sucesso do burlesco (Buster Keaton e Chaplin) advém dos *gags* mostrarem a unidade espacial, “da relação do homem com os objectos e o mundo exterior.” A “lei” em causa não é somente um ganho ou progresso na linguagem cinematográfica, afecta a relação do espectador com a imagem; implica uma atitude mental mais activa por parte do espectador e, sobretudo, a montagem ao dar lugar à profundidade de campo permite “tudo exprimir sem dividir o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem lhes quebrar a unidade natural.” (1955, p.88).

As técnicas da transparência colocam em primeiro lugar a realidade do acontecimento e evitam a representação imaginária que o uso da montagem favorece: “basta, para que a narrativa reencontre a realidade que um só dos seus planos convenientemente escolhido reúna os elementos antes dispersos pela montagem.” (1957, p.69). A aplicação da “lei” evita a representação imaginária e favorece a vocação realista do cinema. O maior inimigo do cinema é a montagem. Há que delimitar a actuação do realizador: “Decerto como o encenador de teatro, o realizador de cinema dispõe de uma margem de interpretação onde inflectir o sentido da acção. Mas é apenas uma margem que não deve modificar a lógica formal do acontecimento.” (1955, p. 81). E, num outro momento, escreve: “A montagem só pode ser utilizada em limites precisos, sob pena de intentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao realizador escamotear pelo campo e contracampo a dificuldade de dar a ver dois aspectos simultâneos de uma acção.” (1957, p.64/6). Ou seja, é suposto o realizador agir por dever, as suas escolhas deverão ser feitas seguindo a “lei”.

Exceptuando os rasgados elogios a *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, as referências ao documentário são poucas e, como veremos, não escapam ao olhar atento de um crítico que conhece bem os “truques” do cinema. O elogio a Clouzot passa por este não ter realizado “um ‘documentário’ no sentido restrito e pedagógico da palavra, mas um ‘verdadeiro filme’ (...). O cinema não é aqui simples fotografia móvel de uma realidade prévia e exterior.” (1956a, p.211). Esta é a afirmação mais esclarecedora que encontramos da sua ideia de documentário. E no que diz respeito aos filmes sobre arte, Bazin afirma que Clouzot opera uma segunda revolução - a primeira diz

respeito à abolição do enquadramento dos quadros, ou seja, filmar um quadro penetrando no mesmo - em que a duração da criação é “parte integrante da própria obra (...) O que Clouzot afinal nos revela é a ‘pintura’, isto é, um quadro que existe no tempo, com a sua duração, a sua vida” (p.208). Ou seja, Clouzot não *documentou* a criação de uma obra *documentou* “a pintura”.

Enquanto “fotografia móvel de uma realidade prévia e exterior”, os documentários que lhe despertam a atenção são os “filmes de viagem” (o que não é de estranhar, pois tratam-se de filmes que registam mecanicamente o mundo lá fora). Os *exploradores* que levam na mala uma câmara de filmar (o mais das vezes sem a intenção de fazer um filme), asseguram a prova do sucesso da expedição e maravilham a audiência e os patrocinadores preenchendo a tela com homens, mulheres e animais de países distantes, estranhos, exóticos, selvagens. Em grande parte, são filmes que encontram maiores audiências, pois reafirmam a distância e a superioridade do *Nós* em relação a *Eles*.

Designações como “filme de grande reportagem”; “filmes de viagem” ou “filme de viagens”; “viagens de exploração”; “filmes brancos” (onde predominam paisagens polares); “produção tropical e equatorial”; “filme de exploração polar”; “filme exótico”; “filmes de viagem contemporâneos”; “reportagem cinematográfica”; “filmes submarinos”,... são utilizadas por Bazin para se referir aos diferentes documentários que tiveram grande sucesso depois da I Guerra (nos anos 20) decaíram nos anos 30 e 40, voltando a surgir depois da II Guerra (a partir de finais da década de 40). Entre esses filmes, *Nanook, o Esquimó* é a incontornável obra-prima. Referências a *Nanook, o Esquimó* e a Flaherty, podemos encontrá-las em diferentes textos de Bazin. Naqueles que agora nos interessam: “O cinema e as viagens de exploração” (1954) e “O mundo do silêncio” (1956), não chega a explicitar as razões da sua qualidade de obra-prima. A respeito dos filmes que nos mostram o espectacular, o exótico e o extraordinário Bazin refere em “O cinema e as viagens de exploração”, a “decadência do filme exótico”, a partir dos anos 30, porque o que começou por ser a exibição de uma cultura distante foi absorvido pela “busca imprudente do espectacular e do sensacional”: “Já não basta caçar os leões, se eles não comem os carregadores negros”, diz-nos Bazin (1954, p.33).

Nos filmes com “trucagem” onde é possível colocar em causa a veracidade do representado, Bazin verifica que a intenção é a mesma daqueles que exibem sem qualquer pudor acontecimentos brutais. Depois da II Guerra, os “filmes de viagem” enveredam por um “estilo e orientação” onde impera a “in-

tenção objectivamente documental”, seguindo “o carácter de exploração moderna que pretende ser científica e etnográfica”. Estes novos filmes imbuídos de um espírito moderno não eliminam totalmente o espectáculo sensacional, enquadram-no num esforço de melhor compreender e descrever os povos em causa, com benefícios “psicológicos” para ambas as partes onde o explorador passa a etnógrafo e os povos deixam de ser vistos apenas como selvagens.

A crítica de Bazin dirige-se ao “documentário reconstituído” que, depois da II Guerra, não encontra condições de sobrevivência e para os limites éticos da imagem que discute tendo, essencialmente, em conta os filmes que exploram o mundo. O “documentário reconstituído”, aquele que através de maquetes de estúdio pretende “imitar o inimitável, reconstituir aquilo que por essência só acontece uma vez: o risco, a aventura, a morte” (1954, p.35), torna-se obsoleto por duas razões principais: a primeira diz respeito à “competência científica do homem de rua” quanto a expedições. O “homem de rua” tem acesso a outras fontes de informação, como o livro da expedição, conferências, reportagens na imprensa, rádio, televisão,.. não se deixando entusiasmar com um filme como, por exemplo, *A Tragédia do Capitão Scott*. Este filme, rodado em 1947-48, relata a trágica expedição do Capitão ao Pólo Sul, entre 1911-12, durante a qual morreram todos os participantes, muito embora tenham cumprido o objectivo de aí colocar uma bandeira norueguesa. Comparado com outros, este filme não passa de um mero empenho do seu realizador, Charles Friend, em enaltecer, com vaidade patriótica, a bravura do Capitão. Friend não soube aproveitar aquelas que eram as primeiras “películas fotográficas” e fotografias feitas por H.G. Ponting, que participou em parte da expedição com o intuito de a registar. A segunda razão que prova a morte do “documentário reconstituído” resulta da influência do “cinema de reportagem objectiva”, típicas da guerra, que despojadas de “seduções românticas e espectaculares” apenas colocam “factos contra factos”. A influência dessas “reportagens” leva Bazin a afirmar: “julgo nunca ter visto obra mais aborrecida e absurda do que *A Tragédia do Capitão Scott*.” (1954, p.35). Em outro momento - no texto “O mundo do silêncio” – Bazin admite a reconstituição se e apenas se o realizador não tiver por intenção enganar o espectador e sempre que “a natureza do acontecimento não contradiga a sua reconstituição” (1956, p.46).

Sobre *Mundo do Silêncio*, de Jacques Cousteau e Louis Malle escreve: “há seguramente um aspecto irrisório ao *Mundo do Silêncio*, porque enfim

a beleza do filme é primeiro que tudo a beleza da natureza e ninguém quer criticar Deus” (p.43). Este filme serve-lhe para distinguir entre “truque” e “trapaça”, entre os realizadores que, por motivo de força maior, recorrem à reconstituição e os que pretendem enganar o espectador. O “truque” é aceite, desde que não atinja a “trapaça”: “é perfeitamente permitido reconstituir a descoberta de um detroço à deriva, pois o facto produziu-se e voltará a produzir-se e só um mínimo de encenação permite fazer compreender e sugerir a emoção do explorador.” (p.46). A presença da câmara é, também, a presença de um homem que filma, o que desperta em Bazin alguma ironia e desagrado pelos filmes que tomam o espectador por ingénuo e pretendem fazê-lo esquecer a presença da “equipa de cineastas”.

A propósito de *Continente Perdido* escreve Bazin: “Mostrar em primeiro plano um ‘selvagem’ cortador de cabeças observando a chegada de brancos, implica forçosamente que o indivíduo não é um selvagem visto que não cortou a cabeça do operador.” (p.46). Mas, para além da possibilidade ou impossibilidade de filmar, que o espectador atento se apercebe com facilidade, a preferência pelo não “reconstituído” leva-nos a uma outra questão, a dos limites éticos da imagem: perante a brutalidade extrema, o cinema pode e/ou deve mostrar tudo fazendo jus à sua origem fotográfica?

Para Bazin (1957a), se o espectador, na imagem, admite o consumir do acto sexual isto é correlativo de, por exemplo, num filme policial, “se mate realmente a vítima ou que, pelo menos, seja mais ou menos, gravemente ferida” (1957a, p.268). A morte real e o sexo explícito são limites a não ultrapassar, sob pena de promoverem o que chama de “pornografia ontológica” (p.268). Perante a brutalidade de uma imagem, o que imediatamente entra em jogo é (como não podia deixar de ser), o lugar que essas imagens reservam ao espectador – um lugar, no mínimo, de *voyeurista*.

Fernão Pessoa Ramos, em “Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada”³ refere que a propósito de imagens submarinas, onde a câmara encontra um avião submerso com o piloto ainda no seu posto, Bazin condena ferozmente esta obscenidade gratuita, resultante da tensão entre o carácter único e irrepitível de uma acção e a sua reprodutibilidade técnica. A sua ontologia fotográfica é refreada pelos limites éticos, absolutamente imperativos no que às imagens diz respeito.

³in *Revista Imagens*, n. 8, Maio/Agosto, 1998, pp.98-105

Ainda segundo Ramos, Bazin condena violentamente não “a crueldade ou o horror objectivo do documento (...) mas a ausência de uma justificação moral ou estética que nos transforma em simples necrófagos”. A posição de Bazin pode ser resumida com uma frase categórica em “À margem do ‘erotismo no cinema’” (uma frase muito ao seu estilo de crítico de cinema): “o cinema pode dizer tudo, mas não mostrar tudo.” (1957a, p.269). Se o Realismo é uma problemática a abordar quando está em causa uma discussão sobre o filme documentário, do que até agora vimos, a Ética é uma disciplina que não pode estar ausente dessa discussão primeira. Realismo e Ética serão então, duas problemáticas interrelacionáveis.

Bazin terá formulado uma proposta não apenas realista, mas ético-realista para o cinema. Indo mais longe, na sua Teoria Realista não está tanto em causa o que o cinema é, mas o que o cinema deve ser. Assim, poderemos avançar que o realismo proposto por Bazin é sustentado por uma Ética de cariz deontológico onde as acções são avaliadas tendo em conta as normas que estabelecem as obrigações a seguir; o mesmo é dizer, trata-se de uma ética deontológica pois está em causa um agir ‘por dever’, por assim o ditarem as normas estabelecidas *a priori*. Trata-se, em suma, da aplicação da “lei” de Bazin, conforme já enunciada e que aqui recordamos: “ ‘Quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita’ . ” (1957, p.67). Esta “lei” evita o maior inimigo do cinema (do cinema realista - o efectivo e autêntico cinema, bem entendido): a montagem; evita aquilo que o próprio Bazin entenderia como um *summum malum*, ou seja, a representação imaginária. Essa “lei” favorece a vocação realista do cinema.

Em conclusão e tendo em conta que o nosso maior interesse era verificar qual o posicionamento de Bazin perante o documentário, avançamos com a consideração que o projecto de realismo contido no filme documentário pode ser formulado do seguinte modo: a principal questão que se coloca ao documentário não é a da realidade, fidelidade ou autenticidade da representação, mas a ética da representação.

Tal como, anos mais tarde, refere Jean-Louis Schefer,⁴ o realismo não faz aparecer as coisas, mas uma relação com as coisas já que coloca em cena um fundo moral próprio à nossa cultura.

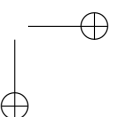
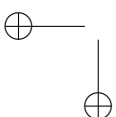
⁴*Cinématographies, Objects Périphériques et Mouvements Annexes* (Ed.POL,1998)



2.

Muito resumidamente, o encontro entre Kracauer e o cinema dá-se porque este autor procura uma solução para o vazio causado pela falência das ideologias e que se instala na sociedade moderna. A ciência não pode preencher ou compensar esse vazio porque busca leis gerais e encontra-se afastada do concreto, apenas nos coloca em relação com as coisas de modo abstracto. Uma nova ideologia também não será a solução já que as ideologias impedem que o Homem estabeleça uma relação próxima com o mundo físico, impedem ver as coisas na sua corporalidade - daí que Kracauer rejeite fortemente os filmes experimentais dada a afinidade destes com as imagens mentais. Perante este cenário, o autor encontra na fotografia e no cinema (enquanto extensão da fotografia) a possibilidade de um contacto com a existência física (realidade material e natureza), a possibilidade de o Homem estabelecer uma relação verdadeira e própria com o mundo. Ou seja, é um meio onde pode predominar o conteúdo e onde se pode destacar mais a expressão do mundo que a do homem. O cinema possui grande afinidade com alguns aspectos da natureza: o não encenado, o fortuito, o infinito, o indeterminado, o fluir da vida... São estes aspectos que Kracauer entende serem negados ao Homem quer pela ciência, quer pelas ideologias e que o cinema é capaz de fornecer. Kracauer, ao contrário de Bazin, não defende nenhuma técnica como mais realista, o importante é o seu uso. No entanto, embora não manifeste preferência por determinadas técnicas, opõe-se claramente ao cinema soviético dos anos 20 que vê na montagem a especificidade do meio. Os filmes de Eisenstein são várias vezes mencionados e criticados por sobrestimarem o poder da imagem no que concerne à transmissão de conceitos, de ideias. Em *10 Dias que Abalaram o Mundo* (1928), a sequência de ícones religiosos é entendida por Kracauer como uma mistura desnordeada de imagens e não um ataque à religião. (pp. 204 a 209).

O bom uso das técnicas cinematográficas alimenta a esperança do Homem viver como Homem no mundo real e a possibilidade de encontrar a paz pela partilha da experiência do mundo em que vive. No penúltimo parágrafo do seu livro, Kracauer destaca o filme *Aparajito* (1959), de Sayajit Ray, o segundo

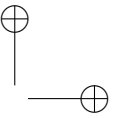
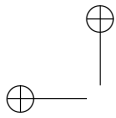


filme da “trilogia Apu”⁵ e refere a carta de uma leitora ao *New York Times*, onde se lê: “o que me parece [e a Kracauer também] admirável sobre ‘Arapajito’ é que vemos esta história acontecer numa terra distante, com aqueles rostos de beleza exótica e ainda assim sentir que o mesmo está a acontecer todos os dias, algures em Manhattan ou Brooklyn, ou no Bronx.” É este fundo comum, esta experiência partilhada e partilhável que concretizará a vivência de todos os Homens em harmonia e que encontra o seu suporte no cinema.

As técnicas cinematográficas constituem uma das propriedades do cinema. Kracauer descreve as propriedades do cinema enquanto meio. As qualidades fotográficas do cinema dizem respeito às *propriedades básicas* do meio, estas são apenas e somente fotográficas e constituem a especificidade do meio, devem, por isso, ser preservadas e exaltadas. São estas propriedades (essencialmente visuais) que permitem ao cinema, como a mais nenhum outro meio, registar as coisas na sua materialidade. As outras propriedades, a que chama de *propriedades técnicas*, como os ângulos, a montagem, distorções, . . . devem colocar-se ao serviço das primeiras, devem colocar-se ao serviço dessa ligação física ao mundo que é própria do cinema. Neste sentido, o filme de “história encontrada”⁶ (filme cujo enredo brota da vida do dia-a-dia) é, para o autor, o

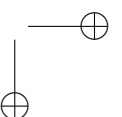
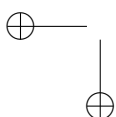
⁵ *Pather Panchali* (1955); *Aparajito* (1956); *Apu Sansar* (1959), filmes de estilo neo-realista que acompanham a vida de Apu, um menino indiano e sua família

⁶ No original “found story”. *Theory of Film*, publicado em 1960, foi originalmente escrito em inglês. A fim de traduzirmos para português a expressão “found story”, entendemos por bem consultar uma edição alemã. Solicitámos ajuda e verificámos que a primeira edição em língua alemã data de 1964 e que na versão consultada, de 1993, traduzida por Friedrich Walter e Ruth Zellschan e revista pelo autor (ed. Die Deutsche Bibliothek), a expressão em inglês passou a “die gefundene story”. Ou seja, o termo *story* manteve-se; saliente-se que essa edição foi revista por Kracauer. Assim, entendemos que o equivalente português será “história encontrada”. Por *história* pretendemos sublinhar que o que está em causa é o *enredo* de um filme. Em substituição de *história*, poderíamos ter utilizado *argumento*. No entanto, parece-nos que este último não se adequa ao discurso de Kracauer que nunca fez questão de utilizar termos, digamos, mais especificamente cinematográficos. Por outro lado, *argumento* pode remeter para um trabalho feito entre quatro paredes e o que se pretende é que o realizador se confronte com o mundo físico. Uma outra alternativa ao termo *história*, seria *estória*. Consultámos dicionários de edição portuguesa e brasileira e verificámos que *estória* tanto pode ser apenas a grafia antiga de *história*, como remeter para “conto popular ou narrativa tradicional” (v. Cândido de Figueiredo, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. II, Ed. Bertrand, 1996 e Antenor Nascentes, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Tomo 2, Academia Brasileira de Letras, Ed. Imprensa Nacional, 1964).



gênero cinematográfico por excelência, o que trilha o caminho traçado pelas características intrínsecas ao meio cinema. “O termo ‘história encontrada’ cobre todas as histórias encontradas na realidade física. Quando se observa com tempo a superfície de um rio ou lago, detectamos certos padrões na água que foram produzidos por uma brisa ou por um redemoinhar. As histórias encontradas pertencem à natureza destes padrões. Sendo encontradas e não conjecturadas, essas histórias são animadas por intenções documentais. São, também, conformes à satisfação da exigência de contar uma história (...)” (p.245).

A “história encontrada” diz respeito a um tipo de filme específico, o neo-realismo italiano. Trata-se de um conjunto de filmes que destaca as afinidades do cinema com o mundo material, deixando respirar o fluxo próprio da realidade. O neo-realismo italiano constitui-se, assim, no filme cinemático, no cinema por excelência. Neste cinema, cabe ao realizador a tarefa de registrar a realidade através das *propriedades básicas* e de revelar essa mesma realidade (dando a conhecer o mundo na sua corporalidade), fazendo um uso judicioso e equilibrado das *propriedades técnicas*. Assim, Kracauer pretende que o realizador seja, ao mesmo tempo, realista e formalista - registrar a realidade física fazendo uso das técnicas cinematográficas. Ao realizador, desde que bem intencionado, tudo lhe é permitido. Kracauer reconhece que o realizador pode e deve manifestar a sua opinião sobre a realidade. Com Kracauer (ao contrário do radicalismo de Bazin que advogava o uso do plano-sequência e profundidade de campo) o realizador não deve abster-se de usar seja que recurso cinematográfico for. E mesmo que a via da experimentação das formas seja a sua principal motivação, isso não o impede de avançar para uma via mais realista. O autor lembra que “as experiências *avant-gard* da linguagem cinemática, a montagem ritmada e a representação de processos quase-inconscientes, beneficiam em muito o filme em geral.” (p.192). O autor lembra realizadores que começaram nesse lado e terminaram no outro. Alberto Cavalcanti e Joris Ivens, são os exemplos. Como sabemos, depois de ter realizado *A Ponte* (1928) e *Chuva* (1929), Ivens deslocou-se a Borinage e aí tudo mudou. Esses dois primeiros filmes, no essencial, dois exercícios formais, não tiveram seguimento na sua filmografia que enveredou pelo documentário de intervenção social e política. A confirmar o que Kracauer prevê, diz Ivens: “(...) pode considerar-se *A Ponte* como um mero estudo do movimento mas, quando o estava a filmar foi muito mais do que isso. Ao filmar *A*



Ponte aprendi a olhar e tomei consciência de que só uma observação criativa e prolongada me permitiria abarcar a complexidade e a riqueza da realidade que tinha à minha frente.”⁷ Ivens faz o percurso inverso ao usualmente considerado uma boa evolução. A “boa evolução” será um afastamento da capacidade fotográfica do meio cinema para uma outra via (supostamente mais iluminada) em que a imagem se interroga a ela própria. Para o dizermos com Bill Nichols, Ivens vai de um “primeiro impulso modernista a um estilo realista”.⁸

Se, como já referimos, o filme experimental não é de todo o seu filme de eleição, o mesmo se passa com o documentário. Kracauer dedica-lhe algumas páginas dentro de um capítulo intitulado: “O filme de factos” (‘the film of facts’). Os três géneros do “filme de factos” são: 1) as actualidades [“newsreel”], 2) o documentário - e seus sub-géneros como *travelogue*, filme científico, filmes educacionais [“instructional”] - 3) e o filme sobre arte que, juntamente com o filme experimental, fazem parte de um dos dois “tipos de filmes mais gerais”, o filme sem história. Este e o seu óbvio parceiro, o filme com história – que inclui o filme teatral, a adaptação e o filme de “história encontrada” - são discutidos no capítulo “Composição” [modo como os elementos do cinema (actor, diálogos, sons...) podem, ou aliás, devem interligar-se].

As actualidades, o documentário e o filme sobre arte são então os filmes “de factos”. Os primeiros são alvo de uma discussão periférica, pois apresentam um uso apropriado, mas não ideal das *propriedades básicas* do meio. Esses filmes são um extremo de realismo e necessitam de equilibrar a sua abordagem com algum formalismo. São filmes que não possuem qualquer tensão entre o realizador e a realidade a registar e revelar. O último é um filme que, muito oportunamente, Kracauer nota estar em franco crescimento. De entre esse grupo de filmes, aprecia os que tratam a obra de arte como um objecto físico, e os que, tal como *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, enveredam pela génese de uma obra de arte.

⁷ Joris Ivens in AAVV *Olhar de Ulisses*, Ed. Porto 2001-Capital Europeia da Cultura, Vol. I *O homem e a câmara*, 2001, p.71.

⁸ Em “The documentary and the turn from Modernism” in Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, 1999, pp.142-159, Nichols discute (em paralelo com o trabalho de Kazimir Malevich) os traços de ruptura e permanência dessa passagem de Ivens tendo em conta os seus primeiros filmes *Chuva* e *A Ponte* mas, também, *Heien* (1929), *We Are Building* (1930) entre outros.

Quanto aos documentários, Kracauer começa por declará-los “verdadeiros para com o meio” (realçando a presença de não-actores e a sua preferência por “material não manipulado” o que não impede o uso, caso necessário, da reconstituição e de mapas e diagramas). Mas, ao inspeccioná-los, verifica que “(...) os documentários não exploram inteiramente o mundo visível e diferem fortemente perante a realidade física.” (p.201). Kracauer lembra Paul Rotha (colaborador de John Grierson), para quem o documentário: “depende do interesse do indivíduo pelo mundo que o rodeia (...) se existem seres humanos eles são secundários ao tema principal. As suas paixões privadas e as suas petulâncias são de pouco interesse.” (p.194). A partir da posição de Paul Rotha, Kracauer conclui que o documentário possui um alcance limitado, por deixar de lado “modos especiais de realidade”. Kracauer não coloca a hipótese de o documentário poder incluir as “paixões privadas”. Embora Kracauer reconheça no documentário o potencial necessário para seguir a via realista por si proposta acusa-o de possuir uma demasiada facilidade em se afastar dessa mesma via. O autor discute filmes que assumem a designação de documentário, procurando neles o estado de tensão entre a “imaginação do artista” e a realidade. Os documentários são então divididos entre os que se “preocupam com a realidade material” e os “indiferentes à realidade material”. Entre os que se preocupam com a realidade material encontram-se dois tipos: 1) os que abdicam do refinamento estético a favor de uma simplicidade fotográfica; 2) os que resultam e manifestam a sensibilidade poética dos seus realizadores. Os primeiros enveredam pela simplicidade fotográfica, quando se encontram perante pessoas em situações de grande fragilidade. É o caso de *Misère au Borinage* (1934), de Joris Ivens e *Housing Problems* (1935), de Arthur Elton e Edgar Anstey. Mas, estes mesmos filmes caem na mera exposição, ou seja, caem num excesso de realismo. Já os segundos, avançam para um excesso de formalismo indo parar à categoria dos que manifestam indiferença pela “realidade material”. *Berlin, Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, é apresentado como o expoente máximo dos filmes indiferentes à “realidade material”. Trata-se de um filme que, com as suas analogias e ritmo, distrai a “audiência da substância das suas imagens para as características formais” (p. 207). *Berlin, Sinfonia de uma Capital* mascara-se de documentário, e em vez de efectivamente explorar o mundo visível, envereda pelo exercício formal. Também indiferentes à “realidade material” são os filmes da série *The March of Time* (1935-51) que se preocupam apenas com a “realidade mental”,

transmitindo “proposições de natureza intelectual e ideológica”. Por serem de propaganda, estes documentários impedem o espectador de entrar em contacto com a realidade física.

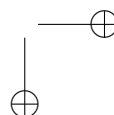
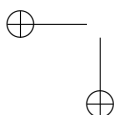
A escola griersoniana é colocada sob os auspícios da “realidade mental” cujos filmes confiam mais na palavra que na componente visual, “enquanto o narrador fala, algo tem de ser colocado no ecrã. Contudo, nada do que é visível corresponde efectivamente às suas palavras” (p.210). Da escola griersoniana, embora não-cinemáticos, salvam-se os filmes *Song of Ceylon* e *Night Mail*. Sobre *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright, incluído nos que se preocupam com a “realidade material”, Kracauer aceita um “interlúdio” de uma montagem de inspiração soviética, onde “o argumento intelectual prevalece sobre a observação visual” e onde estão incluídas passagens de “camera-reality”. Para o autor, este filme é bem sucedido, pois funciona como um compêndio do impacto da civilização ocidental sobre costumes locais (pp.204-205). A respeito de *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, diz tratar-se de um filme poético, em certo sentido um *road movie*, que acompanha o percurso nocturno do comboio dos correiros que liga Londres a Glasglow. Afirma Kracauer: “A poesia de NIGHT MAIL, que no final chega a emancipar-se do visual para assumir uma certa independência nos versos de Auden, é ainda a poesia do comboio dos correios real e da noite que o envolve.” (p.203). Julgamos que Kracauer se refere à seguinte parte final: um *travelling* em silêncio mostra-nos num terreno montanhoso. O plano imediatamente a seguir, outro *travelling*, começa por mostrar o fumo do comboio que avança a alta velocidade, como se abrisse caminho pelas montanhas. Uma *voice-over* masculina, acompanhada por uma música ritmada, entoa: “Cá vai o Correio Nocturno, a atravessar a fronteira, levando consigo cheques e cartas, cartas para os ricos, cartas para os pobres, para a loja da esquina e para a vizinha do lado [plano muda para plano geral das colinas e um rasto de fumo branco], trepa a colina a ritmo seguro, é sempre a subir, mas nunca se atrasa.” Na banda-imagem, dois homens no interior do comboio, põem carvão na fornalha. A música acompanha e realça esses gestos. Seguem-se vários planos aproximados de várias partes do comboio e das paisagens que vai deixando para trás. A *voice-over*, suportada por música, continua: “Atravessa prados, valados e rios, deixando atrás de si um traço de fumo branco, puxa que puxa, resfolga a locomotiva, comendo os quilómetros ao passar, as aves voltam-se quando ele se aproxima, saindo das árvores, . . .” Um plano geral, com câmara fixa, de fábricas e duas



grandes chaminés a deitar fumo, termina o ritmo frenético atingido pela conjugação de *voice-over*, música e planos de curta duração. No plano das fábricas e chaminés vemos surgir da esquerda para a direita, uma linha de fumo de um comboio que passa a uma velocidade estonteante. O fumo deixado pelo comboio sobe misturando-se com o fumo das chaminés, associa-se à intensa laboração fabril. O comboio é, em simultâneo, o suporte e parte da grandeza industrial britânica.

Night Mail é um filme incontornável, um clássico, da escola griersoniana, produzido pelo GPO-General Post Office. É um filme que se destaca pela visão poética que introduz na actividade do Correio Especial. Trata-se de um comboio especializado na distribuição de correio pela “inglaterra industrial”, que não transporta passageiros. Sem parar a sua marcha e através de um engenhoso processo mecânico de redes e postes, o Correio Especial recolhe e entrega sacos de couro com as cartas previamente separadas por distritos. Os sacos pendurados em postes são apanhados pelo comboio que lhes estende uma rede e os faz soltar, pelo impacto do seu andamento. Ao longo de todo o filme, o tom pedagógico da *voice-over* é intercalado com as conversas informais dos funcionários dos Correios. Logo após todo o procedimento de recolha e entrega do correio em andamento ser explicado, ouvimos um dos funcionários queixar-se do peso dos sacos, outro funcionário avança a hipótese de estarem lá dentro “as pipas do nosso amigo Fred”.

A preferência de Kracauer por *Night Mail* denota uma recusa pelo extremo realismo e pelo extremo formalismo, e permite-lhe avançar no esclarecimento da qualidade de um filme cinematográfico, a saber, um filme equilibrado. Notamos alguma aversão ou relutância em considerar o documentário um filme cinematográfico. No documentário, o estado de tensão entre a “imaginação do artista” e a “realidade material”, ingrediente fundamental do filme cinematográfico, é escassa. Mais uma pitada desse estado de tensão e o documentário assumiria as honras de filme cinematográfico. Julgamos que a diversidade de temas e, em especial, a diversidade de abordagens à “realidade material” que caracteriza o documentário, impedem-lhe essa honra. Em alternativa, podemos dizer que a diversidade de filmes sob uma mesma designação, a de documentário, colocam-no fora de uma visão essencialista lançada sobre o cinema (como é o caso de Kracauer). Mas, a principal falha apontada ao documentário é a sua construção por episódios. Por episódio o autor entende “um conjunto de eventos que possuem distintividade” num conjunto maior como seja a vida.



(p. 251); estas unidades com relativa autonomia podem ser interligadas “a fim de atingir um elevado grau de coesão” e aqui encontramos a expressão “ligeira narrativa”, que Kracauer foi buscar a Paul Rotha, para se referir ao filme *Nanook, o Esquimó*. Os filmes de Flaherty são elogiados, embora não lhe mereçam uma adesão entusiasmada. Flaherty é elogiado por defender que “a história deve surgir da vida das pessoas”, mas Kracauer coloca-lhe algumas reservas porque se situa abaixo do filme cinematográfico. Neste, os episódios interligam-se para contar uma história, o que, segundo o autor, evita que um filme seja superficial. Os filmes com história são os filmes, efectivamente, cinematográficos, o bom cinema, aquilo que o cinema deve ser. Nos filmes do Neorealismo italiano, em especial, *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, *A Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti, *Ladrão de Bicicletas* (1949) e *Umberto D* (1952), ambos de Vittorio De Sica, Kracauer encontra todas as virtudes do filme cinematográfico. “Estas narrativas servem para dramatizar as condições sociais em geral.” (p.99, nosso sublinhado). São filmes de “história encontrada”, histórias que brotam directamente de um local e cultura particulares e onde as personagens são portadoras da dimensão humana, sem a descrição geral, objectiva e distanciada, própria de filmes menores. Por definição (lembramos que Kracauer segue Paul Rotha), o documentário encontra-se confinado ao “nosso ambiente”, falta-lhe “o valor da história humana”, falta-lhe a dramatização vinda do particular. “A suspensão da história, não só beneficia o documentário como também o coloca em desvantagem.” (p.212). Ou seja, o seu ponto forte é a sua aposta no fluir da vida, mas não é capaz de aceder à história, no seu melhor (excluídos os filmes preocupados pela “realidade mental”, bem entendido) fica-se pela sucessão de episódios.

Assim, os filmes de Flaherty não chegam a ser o embrião dos filmes cinematográficos, encontram-se algures entre embrião e filme cinematográfico. No documentário, Kracauer encontra a tendência para a dramatização que só é conseguida pelo neo-realismo. Por tal, no capítulo intitulado “A história encontrada e o episódio” surge a interessante expressão “semi-documentário” que, a bem dizer, vai buscar o melhor do documentário e acrescenta-lhe o melhor da ficção, tudo sob o olhar atento do realizador consciente da sua obrigação em deixar respirar a “realidade material”. No filme cinematográfico, o argumento deve ser suficientemente estável tal como na ficção mas, há que retirar-lhe um pouco de solidez a fim do filme não se distanciar, nem encarcerar a palpitação da realidade.

Kracauer distancia-se do documentário indo ao encontro de filmes onde avalia a capacidade do realizador tornar cinemática uma história encontrada. O filme cinemático, o bom cinema, expõe a capacidade do realizador ser, em simultâneo, realista e formalista; a sua capacidade em encontrar um equilíbrio entre o filme de episódios e a total dramatização (leia-se ficção).

Para compreendermos melhor o pensamento de Kracauer iremos proceder a um pequeno exercício de aplicação do seu pensamento. *Salesman* (1969), de Albert e David Maysles, filme do movimento “cinema directo” não é mencionado por Kracauer, distancia-se em cerca de nove anos, do conjunto de documentários que o autor tinha ao dispor para reflexão. Os filmes dos movimentos de cinema realista⁹ opunham-se à escola griersoniana, afastando-se de qualquer virtuosismo, de um discurso social e politicamente engajado para enveredarem por um “estar lá”. Captar a emoção humana de forma espontânea no momento em que ela ocorre foi a grande novidade. Sacrifica-se a forma pelo conteúdo a favor de um realismo assente no virtuosismo da tecnologia, aqui a realidade em vez de imposta (como no caso da escola griersoniana), é apresentada. Se tivermos em conta que os movimentos de cinema realista preferiam registar situações únicas vividas pelas pessoas, o mesmo é dizer, captar o imediato, o espontâneo, aquilo que está a acontecer “aqui e agora”, percebemos que estes filmes fariam parte da lista dos filmes excluídos por Kracauer, pelo seu excesso de realismo, por lhes faltar a observação demorada da realidade que o autor encontrou em *Nanook, o Esquimó*, de Robert Flaherty. Mais, um visionamento ainda que apressado de *Salesman*, facilmente detecta a sua construção por episódios, uma narrativa algo precária e hesitante. Os “episódios” são um sintoma (e Kracauer admite-o), de uma preocupação com a “realidade material”. A questão a colocar é se este filme consegue articular os seus episódios de modo coerente, sólido e coeso. De qualquer modo, Kracauer não iria perdoar a ousadia presente nesse filme. Num momento, se não inédito, pelo menos surpreendente nos filmes de cinema realista, *Salesman* mostra-nos Paul Brennan, um dos 4 vendedores porta-a-porta, que maior dificuldade tem em conseguir fazer vendas - em conseguir convencer as pessoas a comprar uma Bíblia -, no interior de um comboio em andamento, imerso nos seus próprios pensamentos. Neste preciso momento, tem início uma mon-

⁹Chamamos “movimentos de cinema realista” aos filmes realizados, principalmente nos EUA, França, Inglaterra e Canadá que utilizaram o então novo equipamento portátil de som síncrono, nos anos 60.

tagem que intercala entre Paul no comboio e os seus colegas de trabalho numa reunião da empresa. Nessa reunião, os seus colegas vangloriam-se das vendas que já fizeram e dos seus objectivos de vendas. Enquanto vemos Paul e ouvimos o som do comboio, ouvimos também em *voice-over*: “Se um tipo não tem sucesso, ele é o único culpado.” Uma outra *voice-over* diz: “O que todos têm de fazer é deixar-se de álibis e desculpas e aceitar a responsabilidade do sucesso ou do falhanço”. O plano muda para um dos colegas de Paul que, em reunião, se levanta e diz: “Da minha parte, irei triplicar a minha produção no ano de 67, acreditem!” sendo entusiasticamente aplaudido pelos presentes. O plano muda para Paul e para o som do andamento do comboio. Esta montagem continua durante mais algum tempo (o tempo de uma viagem), seguindo este mesmo padrão de alternância, até uma voz anunciar a próxima estação, Chicago. Esta incursão pela intimidade de Paul será aquilo a que à semelhança de *Song of Ceylon*, podemos chamar de um “interlúdio”, que explora a “realidade mental” sobrepondo essa exploração à observação visual. Não sabemos se este “interlúdio” é ou não aceitável. Não sabemos se esse “interlúdio” obriga a colocar de lado um filme que aposta, essencialmente, em observar e acompanhar os vendedores de Bíblias. Ou seja, nada nos garante se *Salesman* seria tão apreciado por Kracauer como *Song of Ceylon*. Em grande parte, a sensibilidade de Kracauer para apreciar um filme perturba este nosso exercício, o seu pensamento não nos fornece um instrumento de avaliação suficientemente indiscutível e explícito. E aqui lembramos Bazin cujo pensamento nos fornece imediatamente um instrumento de avaliação dos filmes quanto ao seu realismo (pelo uso ou não da profundidade de campo e do plano-sequência). O que, em definitivo, temos como certo é o afastamento de Kracauer do documentário uma vez que o entende como um filme demasiado ligado a um extremo de realismo ou subordinado a ideologias a transmitir. Ainda que o documentário em si não entusiasme grandemente o autor, eventualmente porque a sua diversidade temática e formal eram no seu tempo menos abundantes que hoje em dia é de salientar e de saudar a preferência e defesa de Kracauer por filmes que interligam a observação intensa da realidade com a dramatização construída pelo realizador. E esta interligação que Kracauer advoga tem sido cada vez mais adoptada pelos documentários.

Para finalizar e tendo em conta que considerámos que Bazin terá formulado uma proposta não apenas realista, mas ético-realista para o cinema, no caso uma proposta assente numa ética normativa de carácter deontológico.

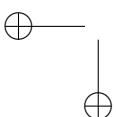


Podemos também aqui considerar essa hipótese para o pensamento de Kracauer já que este autor é claro, incisivo e contundente, na forma como se dirige ao realizador incitando-o a agir honrando as propriedades básicas do meio, a sua capacidade fotográfica e fazendo um uso judicioso das diferentes técnicas cinematográficas (iluminação, montagem, etc.). Assim, avançamos com a hipótese de em Kracauer a proposta realista ser ético-realista, mas ao contrário de Bazin, aqui assenta-se numa ética normativa de cariz teleológico. Ou seja, tendo em conta que as Éticas teleológicas são consequencialistas (determinada acção implica uma determinada consequência) e tendo em conta que Kracauer defende que um realizador deve actuar no sentido de atingir um bem supremo que será o entendimento entre os povos, entendemos que não será de todo inoportuna esta nossa leitura de estarmos perante pensamento ético-realista.

3.

Documentário é uma designação que se aplica a diferentes filmes, a diferentes formas de representação da realidade. Por isso, em cada época, quando se fala em *documentário*, estará na mente de cada autor um determinado tipo de filme, uma determinada forma dominante de representação da realidade. É isso que verificamos nas observações feitas por Bazin e Kracauer. Cada um destes autores formula a sua posição a partir dos filmes que conhecia e que eram designados por *documentário*. E, para ambos, o epíteto de *cinema realista* é aplicado a filmes de ficção que se dirigem ao espectador a partir de características documentais, ora preservando a percepção dos acontecimentos/acções, no caso de Bazin, ora apresentando temáticas do quotidiano, no caso de Kracauer.

A possibilidade de renovar/refrescar a Teoria Realista surge aqui em alguns aspectos que nos parecem fundamentais. A componente sonora encontra-se algo afastada das preocupações dos autores referidos. Bazin referiu-se ao som como sendo apenas um complemento ao cinema realista; o que quer dizer que Bazin estava unicamente a considerar o som síncrono. Na praxis documental (em grande parte, posterior a este autor) a diversidade sonora no documentário vem provar que é merecedora de um estudo mais aprofundado. Essa diversidade vai desde o som ambiente (síncrono ou não síncrono), música, diálogos, monólogos, *voz off*, etc. Por exemplo, no caso da *voz off*, temos



como certo que esta técnica não se resume a um discurso sóbrio que se dirige ao espectador com uma autoridade de carácter instrutivo. A ironia presente no filme *Las Hurdes, Terra sem pão*, de Buñuel, não permite considerá-lo como exemplificativo do modo de representação de Exposição, apenas pelo facto de usar *voz off*. (Cf. Bruzzi, 2000, na suas observações aos modos de representação identificados por Bill Nichols). A relação som-imagem tem, no documentário, um campo de investigação imenso.

Como consequência maior das nossas leituras, entendemos que, embora o documentário represente a realidade não é o legítimo representante da representação da realidade. Na sua história e estética nada nos garante essa legitimidade. Ainda que nos anos 60 se tenha reclamado uma maior ou total capacidade em representar efectivamente a realidade, sabemos que esse estatuto cedo se desfez, nenhum suporte suficientemente forte foi encontrado para resistir a essa (frágil) presunção e a mesma não se manteve por muito tempo. A presunção apenas durou enquanto durou o entusiasmo pela utilização de equipamento portátil de som síncrono. E se as técnicas realistas propostas por Bazin (em especial o plano-sequência) foram adoptadas pelo documentário como modo de uma maior proximidade com a realidade, a sua evolução estética mostra-nos que as técnicas documentais se adaptam a novos modos de entendimento de uma representação realista. A montagem e efeitos especiais sobre a imagem (como acontece nas ligações entre documentário e cinema de animação) enquanto recursos mais activos no documentário actual mostram-nos que uma representação realista pode assumir formas variadas e mesmo assim serem aceites como realistas por realizadores e espectadores.

Não é pois apenas pelo documentário que é possível ao espectador dirigir-se ou relacionar-se com a realidade, conhecê-la melhor, apreendê-la, discutí-la, senti-la; nem é apenas pelo documentário que o realizador se manifesta a respeito de temas e acontecimentos do mundo quotidiano. Ainda que segundo Niney: “De um modo diferente da mise-en-scène de ficção, o documentário apresenta-se como uma testemunha ocular objectiva” (Niney, 2002: 13), o documentário pauta-se por uma perpétua negociação entre o acontecimento real e a sua representação (Cf. Bruzzi, 2000, p.9) e, porventura, erradamente, supõe-se que o documentário persegue uma representação autêntica da realidade em detrimento e em superioridade a qualquer outro filme.

Se o documentário se posiciona como uma testemunha ocular (quanto a ser objectiva, temos mais dúvidas), é enquanto testemunha que dá conta dos



acontecimentos dada a ênfase que coloca numa rodagem *in loco*. O papel do realizador é aqui fundamental. Caso os realizadores reclamem existir apenas um documentário a respeito de determinado tema, aí sim, o documentário assumir-se-ia como o único e legítimo representante da realidade. Ora, tal não acontece, nenhum documentário esgota um determinado tema; os realizadores sabem disso; e os espectadores também.

Dentro da teoria do documentário, nomeadamente nas reflexões mais clássicas, como é o caso da de John Grierson, as premissas realistas para o documentário não passam apenas por uma representação baseada na espacialidade da acção, nem unicamente sujeitas à natureza fotográfica da imagem. Em Grierson, o estatuto de documentário é atribuído aos filmes capazes de manifestarem uma posição clara em relação a determinado tema. E o contributo da reflexão mais recente sobre o documentário para a Teoria Realista passa mais pelo entendimento do documentário como uma estrutura significativa que um filme que se apoia, intensa ou totalmente, na natureza fotográfica da imagem. Uma respiração mais documental encontra-se envolvida por um conjunto de pressupostos social e culturalmente aceites como mais realistas em detrimento de outros. E, podemos dizer que, a actualidade do tema tratado por um filme garante-lhe uma maior probabilidade de ser eleito para uma reflexão sob os auspícios de uma clássica ou renovada Teoria Realista.

Bibliografia

BAZIN, André (1945), “Ontologia da imagem fotográfica” in André Bazin (1975), *O que é o Cinema?* (trad. port. Ana Moura), Lisboa, Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992, pp. 13-21.

____ (1946), “O mito do cinema total”, *ibid.*, pp.23-29.

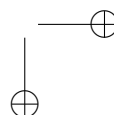
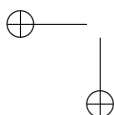
____ (1948), “O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação”, *ibid.*, pp.273-302.

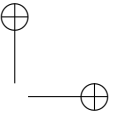
____ (1954), “O cinema e as viagens de exploração”, *ibid.*, pp. 31-41. [Nota: este texto é uma síntese de 2 artigos, optámos por usar a data do último.]

____ (1955), “A evolução da linguagem cinematográfica”, *ibid.*, pp. 71-89. [Nota: este texto é uma síntese de 3 artigos, optámos por usar a data do último.]

____ (1956), “O mundo do silêncio”, *ibid.*, pp.43-48.

www.labcom.ubi.pt





____ (1956a), “Um filme bergsoniano: ‘Le mystère picasso’ ” *ibid.*, pp.205-215.

____ (1957), “Montagem interdita”, *ibid.*, pp.57-70. [Nota: este texto tem a seguinte indicação: “in *Cahiers du Cinéma*, 1953 e 1957”; optámos por usar a última data.]

____ (1957a), “À margem do ‘erotismo no cinema’”, *ibid.*, pp. 263-271.

BRUZZI, Stella (2000), *New Documentary: a Critical Introduction*, London, New York, Routledge.

KRACAUER, Siegfried (1960), *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press [1997].

NINEY, François (2002), *L'Épreuve du Réel à L'Écran, Essai sur le Principe de Réalité Documentaire*, 2nd ed., Bruxelles, De Boeck Université.

