

NOVOS TERRITÓRIOS DO DOCUMENTÁRIO

Arlindo Machado*

Resumo: Nos festivais e mostras de documentários há uma crescente dúvida sobre o que cabe ou não nessa categoria, entre outras razões pela contaminação cada vez maior do documentário pela ficção, a ponto de muitos trabalhos exibidos nesses eventos serem visivelmente obras de ficção. Na verdade, o que está acontecendo agora é uma expansão do conceito de *documentário* e, em algum sentido também, a sua superação. Para que possamos ter uma ideia de quão complexo ficou o campo do documentário, levantamos alguns dos mais proeminentes “desvios” que esse formato audiovisual experimentou nos últimos anos: o documentário híbrido, o falso documentário, o metadocumentário, o documentário sonoro, a animação documental e o documentário *machinima*.

Palavras-chave: Conceito de documentário.

Resumen: En festivales y muestras de documentales existe una duda creciente sobre lo que cabe o no en esa categoría, entre otras razones por la contaminación cada vez mayor del documental por la ficción, hasta el punto de que muchos trabajos exhibidos en esos eventos son visiblemente obras de ficción. En realidad, lo que está sucediendo ahora es una expansión del concepto de *documental* y, en algún sentido también, su superación. Para poder hacernos una idea de cuán complejo se ha vuelto el campo del documental, examinamos algunos de los más prominentes “desvíos” que dicho formato audiovisual ha experimentado en los últimos años: el documental híbrido, el falso documental, el metadocumental, el documental sonoro, la animación documental y el documental *machinima*.

Palabras clave: Concepto de documental.

Abstract: At festivals and exhibitions of documentaries there is a growing doubt about what fits or not in this category, among other reasons because of the increasing contamination of the documentary by the fiction, to the point of many works displayed in these events are visibly works of fiction. Actually, what is happening now is an expansion of the concept of *documentary* and, in some sense also, it's overcoming. To make it possible for us to have an idea of how complex the documentary field has become, we raise some of the most prominent “deviations” that this audiovisual format has experienced in the last few years: the hybrid documentary, the false documentary, the metadocumentary, the sound documentary, the documentary animation and the *machinima* documentary.

Keywords: Concept of documentary.

Resumé: Il existe, au sein des festivals et des rétrospectives de documentaires, un doute croissant sur ce qui entrerait ou n'entrerait pas dans cette catégorie. Ceci trouvant entre autres ses raisons à cause de la contamination chaque fois plus importante du documentaire par la fiction, au point que de nombreux travaux présentés au long de ces événements seraient visiblement des oeuvres de fiction. En vérité, ce qui est en train de se passer à présent consiste en une expansion du concept de *documentaire* et aussi, en quelque

* Doutor em Comunicação e Semiótica. Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP.

sorte, à son dépassement. Pour que nous puissions avoir une idée de la complexité dans laquelle se trouve le champ du documentaire, nous attirons l'attention sur quelques-uns des "détournements" les plus proéminents que ce format audiovisuel a expérimenté au cours des dernières années : le documentaire hybride, le faux documentaire, le métadocumentaire, le documentaire sonore, l'animation documentaire et le documentaire *machinima*.

Mots-clés : Notion de documentaire.

Por ocasião do balanço final da “Muestra Internacional de Documentales”, ocorrida em Bogotá em 2004, chegou-se à conclusão de que era necessário mudar o nome *documentário* que se dava a uma certa classe de filmes, vídeos e programas de televisão. Essa palavra havia se tornado demasiado velha e insuficiente para designar qualquer coisa, além de que já não dava mais conta da extensão da produção que se estava vendo e discutindo na própria mostra de documentários. Uma boa parte dos trabalhos mostrados já não se encaixava mais naquele tipo de estética, ou naquele tipo de linguagem, ou naquela postura ética que se tinha nas primeiras películas dos irmãos Lumière, ou nos filmes de Flaherty, Rouch, ou Wiseman. Num certo sentido, estávamos vivendo uma fase não apenas de hibridismo e de indefinição de categorias, mas também de perda da inocência, uma fase de consciência de que a “realidade”, a “verdade” e a “informação objetiva”, além de serem conceitos complexos, com um vasto repertório de polêmicas em toda a história da filosofia, não podiam ser alcançadas com métodos elementares de aproximação do mundo.

O documentário tem um problema básico: nós todos falamos dele, mas não sabemos bem o que ele é. Não conheço uma definição de documentário que seja satisfatória e que dê conta de todos os produtos audiovisuais que são encaixados nessa categoria. Mas seja qual for a definição, sempre haverá documentários que não a referendam. Então, como a definição é difícil, em geral se explica o documentário não por suas qualidades intrínsecas, mas pela negativa: documentário é não-ficção (não por acaso, os povos de língua inglesa chamam os documentários de *nonfiction films*). Considerando que no audiovisual, ou pelo menos no

cinema, a ficção é hegemónica, é a categoria dominante, então se define documentário como a sua negação. Mas se a ficção pode ser definida como a *suspensão da descrença* (uma história fictícia não pode ser considerada verdadeira ou falsa: ela é o que é e ponto final), espera-se que, no documentário, assim como no telejornal, as coisas se passem de forma diferente, ou seja, eu preciso acreditar na veracidade daquilo que estou vendo e ouvindo. O mesmo acontece com a categoria “experimental”. Até os anos 1960, só existiam no cinema as categorias “documentário” e “ficção”. Mas como começaram a aparecer trabalhos que não podiam, sob nenhuma hipótese, ser classificados em qualquer dessas duas categorias, surgiu então uma terceira categoria: o experimental, que também se definia por negação, ou seja, experimental é tudo o que não pode ser enquadrado nem como ficção, nem como documentário. Mas recentemente começou-se a falar (e até produzir eventos relacionados) em “documentários experimentais”, ou seja, estamos agora diante de um conceito de documentário que representa uma dupla negação: a negação da ficção e a negação do próprio documentário. Talvez os colombianos tenham razão: já está na hora de mudar de nome, porque a palavra *documentário* não dá mais conta da ampliação do campo.

Segundo a maioria dos livros dedicados ao tema, a palavra *documentário* foi utilizada pela primeira vez por John Grierson, para designar o tipo de cinema feito por Robert Flaherty, mas ela já aparece em alguns dicionários desde o século XIX para designar tudo aquilo que tem o carácter de documento. De fato, a noção de documentário, no audiovisual, é subsidiária da noção de *documento* no sentido que lhe dá a História como disciplina: prova da verdade. Mas basta ler o belíssimo livro de Paul Ricoeur *A memória, a história, o esquecimento* (2007) para se dar conta de que o termo *documento* é bastante problemático. Uma coisa é o rastro que as coisas e os seres deixam quando passam, aquilo que a câmara e o microfone têm a propriedade de captar muito parcialmente. Mas para que esse rastro se

torne documento ou testemunho de um lugar ou de uma época é preciso que alguém o procure, que alguém se interrogue sobre ele.

O documento, portanto, assim como o documentário, é alguma coisa que é instituída como tal por sujeitos que se interrogam sobre o mundo. Os tecidos dos incas bolivianos podem ser “lidos” por historiadores e antropólogos como uma espécie de “escritura”, onde um povo “escreve” a sua história através dos motivos com que os ilustram, mas para os turistas que visitam a Bolívia, eles são apenas interessantes ornamentos para cobrir o sofá ou a cama. Ou seja, para os turistas, os tecidos incas não são documentos de nada, são “enfeites”. É preciso uma intenção, um esforço de enfoque para que algo apareça para alguém como um “documento” de alguma coisa. Da mesma forma, a saga do esquimó Nanook (*Nanook of the North/ 1922*), imaginada por Flaherty, pode ser “lida” como um documentário antropológico sobre o modo de vida dos esquimós do norte ártico do Canadá, mas para um espectador comum é apenas uma bela narrativa sobre um esquimó que luta pela sobrevivência num mundo hostil. Nesse sentido, o personagem de Flaherty não é nada diferente do esquimó Inuk, interpretado por Anthony Quinn, no extraordinário filme de ficção *The Savage Innocents* (Sangue sobre a Neve/1960), de Nicholas Ray. Qual é o mais “verdadeiro” e qual é o mais “encenado”? O filme de Ray tem menos a dizer sobre os esquimós só porque a maior parte dele foi rodada com atores profissionais nos estúdios Pinewood e Cinecittà, respectivamente de Londres e Roma? Na verdade, há tanta pesquisa sobre o modo de vida dos esquimós no filme de Ray quanto no filme de Flaherty.

Poderíamos então definir documentário por uma tautologia: documentário é tudo aquilo que é produzido por uma classe de realizadores chamados documentaristas, assim como música é tudo aquilo que é produzido por músicos, mesmo quando não há som nenhum para ouvir, como no caso de algumas obras de John Cage e Mauricio Kagel. Pois, a bem da verdade, há tanta encenação e *mise en scène* nos filmes de Flaherty

como nos mais imaginosos filmes de ficção. Em sua média-metragem *How the Mith Was Made* (1979), o cineasta norte-americano George Stoney faz uma viagem às ilhas Aran, na Irlanda, as mesmas ilhas que serviram de cenário ao célebre *Man of Aran* (O Homem de Aran), de Flaherty, realizado mais de 40 anos antes (1934). O avô de Stoney havia sido o médico das ilhas Aran desde o tempo de Flaherty e conhecia todos os pescadores que serviram de “atores” para o filme deste último. Graças a essa fortuita coincidência e entrevistando todos os que ainda sobreviviam, Stoney pôde reconstituir todo o processo de criação do filme de Flaherty e dar-se conta de como o filme foi “encenado” como qualquer filme de ficção: havia um roteiro; textos que deviam ser decorados pelos “atores” locais; esses “atores” eram dirigidos pelo cineasta, que também coreografava rigorosamente cada plano; as cenas eram repetidas muitas vezes; havia rebatedores e iluminação artificial e assim por diante. Havia inclusive a preocupação de se produzir suspense através do estiramento das cenas de tensão, como na famosa seqüência da tempestade, em que as mulheres se deslocam até a praia, preocupadas com os pescadores que não retornam do mar. Mas, na verdade, no momento da filmagem da cena das mulheres, não havia pescador algum no mar. A seqüência foi artificialmente construída através da montagem de imagens que se passaram em ocasiões distintas e muitas delas encenadas especificamente para o filme. *Nonfiction film?*

A dúvida dos colombianos com relação à pertinência de se continuar a usar o termo *documentário* se dá, entre outras coisas, pela crescente contaminação desse gênero ou formato audiovisual pela ficção, a ponto de muitos trabalhos exibidos na mostra de documentários de 2004 serem visivelmente obras de ficção, com atores, estúdios e tudo mais. Por outro lado, paradoxalmente, muitos historiadores utilizam os filmes de ficção como “documentos” para se estudar um lugar ou uma época: os filmes (de ficção) de Fritz Lang, por exemplo, são materiais que podem nos ajudar a entender a República de Weimar (Alemanha), enquanto os de Frank Capra

podem nos ajudar a entender o *New Deal* rooseveltiano (EUA). Na verdade, o que estava acontecendo em 2004 era uma expansão do conceito de *documentário* e, em algum sentido também, a sua superação. Para que possamos ter uma idéia de quão complexo ficou o campo do documentário, vamos tentar abaixo levantar alguns dos mais proeminentes “desvios” que esse gênero ou formato audiovisual experimentou nos últimos anos.

O documentário híbrido

Antes, ele era conhecido como *docudrama*, além de outros nomes mais esdrúxulos. O documentário híbrido tem uma história tão longa quanto a do próprio documentário. Quando os irmãos Lumère, em *Démolition d'un mur* (1896), mostram a derrubada de um muro de trás para frente, ao revés, fazendo o muro renascer a partir de suas próprias cinzas, já temos aqui, nos primórdios do cinema, uma das primeiras perversões da fórmula básica do documentário. O documentário híbrido é isso: é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação. Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro. Aliás, um documentário puro seria algo inimaginável, pois sempre há a interposição da subjetividade de um (ou mais) realizador(es), sempre são feitas escolhas, seleções, recortes e é inevitável que essas mediações funcionem como interpretações. Para o bem ou para o mal. Na verdade, o documentário puro nem é desejável, pois seria algo insípido, incolor e inodoro, além de inútil, e, como vimos acima, a própria noção de *documento* depende de um engajamento da parte de quem lida com ele. Mesmo Frederick Wiseman, cuja obra cinematográfica pode ser considerada a mais radical na assunção de uma postura documental e na recusa de recursos narrativos ou dramáticos, não abre mão da utilização de

estratégias de envolvimento e de implicação do espectador no espaço fílmico, além de manter, em todos os seus trabalhos, uma coerente visão de mundo, que não deixa de ser crítica, ainda que dentro de uma lógica do distanciamento e da objetividade. Não por acaso, o especialista Barry Keith Grant (1992) considera a obra de Wiseman um caso raro de *autoria* em documentário, no sentido de que ela é dotada de estilo, rigor estético, preocupação com a verdade (no sentido socrático do termo, não no sentido audiovisual vulgar de registro indicial) e construção de uma visão de mundo.

O melhor exemplo de documentário híbrido que temos no Brasil talvez seja *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho. O documentário é simples e complexo ao mesmo tempo. De início, 83 mulheres atenderam a um anúncio publicado na imprensa do Rio de Janeiro, que buscava atrizes para um possível espetáculo teatral. A ideia era a de que as mulheres contassem as histórias de suas vidas num estúdio. Depois dos ensaios, 23 delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha, diante de uma sala vazia. Mas as histórias contadas pelas outras mulheres não foram ignoradas. Elas foram reproduzidas por atrizes profissionais, que não só se misturaram às atrizes iniciantes ou amadoras, mas também fundiram as histórias alheias às suas próprias histórias pessoais. Como não há identificação das pessoas que aparecem na tela, fica difícil saber quem está contando a sua própria história e quem está contando uma história vivida por outra mulher, ou ainda quem está contando a história de outra mulher misturada à sua própria. Também é difícil de saber o que há de verdade e fantasia no relato de cada mulher, mas isso não importa tanto ao filme. O que importa é o “jogo de cena”, como no teatro: um jogo de representações em que o vivido e o imaginado se mesclam numa estrutura indissolúvel. Pode-se chamar isso de documentário? Sim, unicamente porque Eduardo Coutinho é considerado, no Brasil, um documentarista. Se o realizador fosse

Godard (por que não? a estrutura do filme lembra muito a do primeiro episódio de *Six fois deux/* 1976), a classificação ficaria muito mais difícil.

O falso documentário

Essa é uma variação bem conhecida. Trata-se daquele produto audiovisual que tem toda a “cara” de documentário (forma, linguagem, formato etc.), mas na verdade é uma ficção, ou uma broma, ou um trote, ou uma paródia do documentário. Em geral, o objetivo do falso documentário é refletir sobre o próprio documentário, através de uma apropriação dos códigos, modelos e discursos desse formato audiovisual, seja para questionar sua pretensa objetividade e a veracidade que este supõe encerrar, seja para demonstrar ao espectador a facilidade com que se pode manipular a informação no audiovisual, seja ainda para propor uma utilização subversiva do documentário, como formato para a criação de um imaginativo trabalho de ficção, à maneira do *War of the Worlds*, célebre programa radiofônico de Orson Welles de 1938. Ou seja, o falso documentário pretende mostrar que, ao contrário do que apregoa o mais importante evento brasileiro sobre documentários (*Tudo é Verdade*), na verdade, tudo é mentira.

Há uma grande quantidade de filmes, vídeos e programas de televisão que poderiam se encaixar nessa categoria, mas um exemplo eloqüente certamente é *Opération Lune* (ou *The Dark Side of the Moon/* 2002), trabalho realizado por William Karel para o canal franco-alemão Arte e que tenta provar, com documentos evidentemente alterados ou fora de contexto, que os americanos jamais estiveram na Lua em 1969. Sobre esse falso documentário já realizamos uma análise em outro artigo (MACHADO e VÉLEZ, 2005: 11-30), onde a conclusão a que chegamos

era a de que, independentemente das imagens do “documentário” serem falsas ou não, a tese poderia ser verdadeira ou, pelo menos, convincente. *Opération Lune* é uma farsa sobre uma farsa: ele tenta provar que a viagem à Lua (ou pelo menos o seu registro audiovisual) foi uma mentira, mas ele próprio também é uma mentira. A diferença é que Karel constrói a sua farsa suspeitando de que a hipótese possa ser verdadeira. Em psicanálise, costuma-se dizer que quando alguém mente sobre uma mentira, acaba dizendo a verdade. De qualquer forma, o programa é um excelente estudo sobre a guerra fria, a corrida espacial e a conjuntura política dos EUA e da então chamada União Soviética nos anos 1960, o que indica que há muita pesquisa séria por trás da farsa. No fundo, parece que Karel quis construir um documentário falso para mostrar que, num mundo centralizado pelo espetáculo da mídia, o falso pode ser mais real do que o próprio “real”.

O metadocumentário

O metadocumentário é o tipo mais cruel de documentário, na medida em que denuncia não apenas a ilusão documental, mas também a instrumentalização do outro que o documentário em geral faz, seja consciente ou inconscientemente. Ele questiona também a prática corrente de se utilizar da imagem e da palavra do outro para comprovar teses sociais ou políticas. O metadocumentário é o tipo de documentário que reflete sobre seus próprios limites e sobre a sua real capacidade de dizer algo sobre o mundo. De fato, o seu tema básico é sempre o próprio documentário, as razões que ele alega, as instituições que o promovem e os fins a que se destina. Conhecemos um número infinito de fotógrafos e documentaristas que ficaram ricos e famosos explorando a desgraça alheia (vide o caso do brasileiro Sebastião Salgado). De onde vem esse fascínio escopofílico do documentarista para com o exótico ou desgraça dos outros? O

metadocumentário põe a nu o que há de voyeurismo, de oportunismo e de invasão da privacidade alheia em certos documentários de cunho dito social ou político, ou o que há de arrogância, ignorância e manipulação em certos documentários ditos científicos ou jornalísticos.

Um bom exemplo é um clássico do cinema colombiano: *Agarrando Pueblo* (1977), realizado em 16 mm por Carlos Mayolo e Luís Ospina. Um cineasta (o próprio Mayolo), com seu *cameraman*, percorre as ruas de Cali, uma das cidades mais pobres da Colômbia, em busca de imagens de miseráveis e desgraçados para um documentário. O filme que ele estava realizando destinava-se a um festival de documentários na Alemanha. Os prêmios eram bons, mas o *dealine* para as inscrições já estava expirando e ele estava lutando contra o tempo para conseguir as imagens dentro do prazo. Mas, por mais miserável que fosse a cidade, ele não conseguia encontrar as imagens adequadas e suficientes e se desesperava por não estar logrando localizar na vida “real” todo o horror que estava na imaginação do realizador. No carro que o transportava pela periferia de Cali, o cineasta explicava ao condutor o tipo de desgraçados que ainda faltava encontrar: drogados terminais, aleijados das duas pernas, prostitutas aidéticas e assim por diante. Pior: os miseráveis não colaboravam, sentiam-se espionados, invadidos, encurralados, achavam que os realizadores eram agentes da polícia e, portanto, os atacavam com os instrumentos que tivessem às mãos. Numa das sequências mais fortes e hilariantes, uma entrevista visivelmente “arranjada” e ensaiada previamente com um casal pobre contratado para isso, eles são surpreendidos por um mendigo que os ameaça com uma faca, porque ocuparam o “seu” território. O realizador oferece dinheiro ao atacante, mas o mendigo toma as cédulas e as usa para limpar o traseiro; depois rouba as latas de filme que já tinham sido rodadas e as abre à luz do sol, para queimá-las e inutilizá-las.

A simples descrição já deve ter deixado clara a ironia que está por trás dessa simples história de um documentarista que não consegue terminar

o seu filme a tempo, porque o objeto de sua investigação conspira contra ele. Parte é ficção (muitos mendigos foram contratados para o filme) e parte é documentação direta dos escombros humanos de Cali. O filme foi rodado em preto e branco (a parte metadocumental), mas as imagens dos miseráveis filmadas pelo *cameraman* são mostradas em cores. Evidentemente, havia uma segunda câmera filmando (em preto e branco) as desventuras dos realizadores, mas esta não aparece no filme. Ao final, eles desistem do documentário e resolvem fazer um filme sobre a própria impossibilidade de se realizar um filme dessa espécie. Invertem então a direção da empreitada e acabam enfocando o outro lado da questão: o que move um documentarista a vampirizar a imagem do outro? Nasce então *Agarrando Pueblo*, uma espécie de *making of* de um filme que nunca pôde existir, porque as suas premissas já estavam de antemão equivocadas.

O documentário sonoro

Embora o cinema, assim como o vídeo ou a televisão sejam indiscutivelmente meios audiovisuais, em geral nos referimos a eles como meios baseados na imagem. Falamos muito, pelo menos desde o aparecimento do famoso livro de Fulchignoni (1972), de uma *civilização das imagens*, mas não de uma civilização dos sons. Para Michel Chion (1990: 122-3), existe uma razão, digamos assim, “estrutural” para essa insuficiência do discurso sonoro no audiovisual. Mesmo considerando que a trilha sonora, desde meados dos anos 1920, não cessa de evoluir, isso não altera uma situação primordial ou “ontológica” (para usar uma expressão que Chion assimila de Bazin), que é a definição essencialmente *visual* do cinema. Claro, um filme sem som continua sendo um filme e o estatuto do cinema não se altera em decorrência da existência ou não de uma trilha sonora. Um filme “mudo” é um produto tão legítimo quanto um filme

sonoro. Chion suspeita, entretanto, de que o mesmo não possa ser dito de um filme sem imagens. Embora esse caso-limite exista de fato – como acontece com *Wochenende* (1930), de Walter Ruttmann, um filme constituído apenas de uma trilha sonora aplicada a uma película virgem revelada sem exposição –, Chion considera mais adequado enquadrar tal experiência como um exemplo precoce de música concreta. No seu entender, um filme só pode ser tomado como tal quando tiver, se não “imagem” no sentido clássico do termo, pelo menos “um quadro visual de projeção”. “Ele só se torna um filme a partir do momento em que se refere a um quadro, mesmo que vazio, de projeção” (CHION, 1990: 122). Segundo esse ponto de vista, os sons só podem, portanto ser considerados *cinematográficos* desde que referidos a uma fonte de emanção de imagens. Em outras palavras, o universo sonoro ocorre no filme como um suplemento, um “a mais” (“*en plus*”), que não altera, porém a natureza “ontologicamente” visual do cinema.

Mas esse ponto de vista que coloca a imagem numa posição privilegiada na definição da natureza do cinema e demais meios audiovisuais tem alguma sustentação teórica? Tomemos o caso extremo de *Wochenende*. A obra de Ruttmann é, antes de mais nada, uma composição sonora concebida especialmente para audição na sala escura, uma obra portanto em que as condições psicológicas do ambiente cinematográfico foram levadas em consideração. Além disso, *Wochenende* é também uma peça concebida para registro óptico (uma vez que o registro magnético, utilizado na música concreta, ainda não existia e a alternativa, naquela época, era apenas o registro mecânico em disco). O som óptico, não o esqueçamos, é uma tecnologia genuinamente cinematográfica, pois se trata de uma interpretação do som em termos de densidade e variação luminosa, de modo a permitir que ele possa ser *fotografado*, impresso numa película e lido através de *projeção*. Norman McLaren, como sabemos, fez vários filmes em que a imagem não consiste em outra coisa que uma visualização

da trilha óptica de som. Mais uma coisa: Ruttman concebe *Wochenende* não como músico, mas como *cinasta* com uma experiência acumulada de mais de uma dezena de filmes, além da colaboração em obras de Lang, Reiniger e Wegener. De fato, do ponto de vista da concepção estética, o documentário sonoro de Ruttman consiste numa *montagem*, à maneira cinematográfica, de ruídos, vozes e sons diretos tomados num “fim de semana” (em alemão: *Wochenende*), em nada diferente, no essencial, da montagem de imagens urbanas concebida pelo mesmo Ruttman para o célebre documentário *Berlin: die Sinfonie der Großstadt* (Berlim: Sinfonia de uma Cidade/1927). E o que dizer de *Blue* (1993), longa-metragem de Derek Jarman constituído apenas de uma trilha sonora, tal como o *Wochenende*? Como ocorre em qualquer outro meio, não há fronteiras nítidas separando o cinema das outras artes, de modo que obras limítrofes sempre estarão estendendo essas fronteiras para além dos limites conhecidos e explorados.

É possível, portanto, conceber documentários que acontecem apenas no plano sonoro, *sem imagem*. Vejamos dois exemplos provenientes do vídeo cubano contemporâneo (que é um dos mais criativos e independentes do mundo). *Opus* (2005), de José Angel Toirac, é uma montagem de discursos (orais) do líder cubano Fidel Castro, mas os discursos eles próprios não são ouvidos na sua integridade. Toirac deixa apenas, na montagem final, as cifras numéricas citadas por Castro. É a coisa mais típica do discurso de qualquer estadista, seja ele ditador ou não, expor os números que revelam os progressos de seu governo, mas deixar apenas os números torna qualquer discurso hilariante e ridículo. Ao longo da duração do vídeo, os números, pronunciados sempre com ênfase retórica, se atropelam, se repetem de forma entediante, se contradizem. Castro, com sua voz já senil, gagueja, pigarreja, erra a pronúncia dos números, depois conserta os erros e assim por diante. Nenhuma imagem aparece durante todo o vídeo, a não ser a repetição redundante, em forma de caracteres visíveis, dos números anunciados pelo líder cubano. Documentário isso? Por que não? Tudo foi

baseado em materiais gravados de discursos “reais” pronunciados por Sua Excelência e nenhuma imagem externa foi acrescentada.

Bojeo (2006), de Celia González e Yunior Aguiar, vai na mesma direção cômica e irônica. O jovem casal está em Trinidad e Tobago, aproveitando umas férias camufladas que conseguiram às custas do convite para participar de um seminário de vídeo. De lá, ligam para os hotéis, restaurantes e *resorts* das magníficas praias de Cuba, perguntando sobre as atrações, a qualidade das praias e das águas, o cardápio dos restaurantes e assim por diante. A resposta que vem do outro lado do telefone fala do paraíso tropical, das belezas selvagens, dos *chefs* que conduzem os restaurantes e de tudo mais. Mas sempre que o casal tenta fazer uma reserva, vem a frustração: eles são cubanos e, portanto, por lei, não podem usufruir de nenhuma das delícias cubanas. Tudo está destinado apenas aos turistas estrangeiros, que pagam em dólares. O curioso neste vídeo é que as únicas imagens existentes são as fotos tiradas pelo casal nas praias de Trinidad e Tobago, onde, por sorte, os dois são estrangeiros. Quando entra o contato telefônico, a tela fica negra e a beleza das praias cubanas fica apenas descrita no discurso oficial do funcionário atendente. Nada há para se ver, porque os únicos que podem ver são os estrangeiros. A tela negra e vazia é a visão das maravilhas de Cuba pelo próprio cubano.

A animação documental

Uma das principais ingenuidades de boa parte da produção documental é a crença quase mística no poder do aparato técnico (câmera, lente, película, microfone) de captar por si só imagens ou “índices” da assim chamada “realidade”. Nesse tipo de acepção, um desenho animado, por mais sério e denso que seja jamais poderia ser um documentário, porque não tem esse traço captado diretamente do “real”. A diferença alegada, com relação

ao desenho animado, é que no documentário o próprio “real” gera (ou supõe-se que gera) a sua imagem e a oferece para a câmera, graças principalmente às propriedades óptico-químicas do aparato técnico e sem a contaminação de uma subjetividade supostamente parcial ou deformante.

Mas será verdade que um desenho animado infantil não pode ser um documentário? Uma animação feita em computador com programas de modelação e processamento de imagem nunca poderá ser considerada um documentário? Qualquer doutrina fechada acaba sempre sendo questionada pelos fatos. Basta ver os filmes para se dar conta de que muitas experiências de animação encontram-se dentro de um campo de práticas e de preocupações que costuma ser identificado com o do documentário.

Um exemplo eloquente nos chega novamente da Colômbia: *Pequeñas Voces* (2003), de Eduardo Carrillo. Trata-se, antes de qualquer outra coisa, de uma animação, mas curiosamente o filme foi parcialmente feito com recursos provenientes de um concurso para a realização de documentários! Devido à guerra civil que já dura muitas décadas, a Colômbia tem um grande número de crianças (1.100.000, segundo o filme) que perderam os pais e toda a família, vítimas dos guerrilheiros, dos paramilitares e do exército. Algumas organizações internacionais se incumbem de dar abrigo e educação a essas crianças que ficaram sozinhas no mundo. Foi numa dessas organizações que o diretor realizou o filme. Mas as crianças elas próprias não aparecem no filme, a não ser sob a forma de fotografias fixas, apenas nos intervalos entre os seus depoimentos. O que temos aqui é uma série de relatos, contados pelos próprios meninos e meninas, sobre o que foram as suas vidas antes de chegarem ao abrigo. Ou seja: o que temos é a guerra civil sob o ponto de vista de crianças de menos de 10 anos. Mas esses depoimentos só acontecem no plano sonoro. Ao mesmo tempo, essas crianças foram convidadas a desenhar as imagens das vidas que elas viveram, sob o ponto de vista delas mesmas. As imagens desenhadas pelas crianças constituem a base das imagens do filme.

Evidentemente, para tornar o filme interessante plasticamente, o realizador “animou” essas imagens através do programa *Flash* (*animar* significa: fazer as pessoas se moverem, os helicópteros voarem, os cachorros latirem etc.), mas sem alterar em nada os desenhos dos(as) garotos(as). Na versão em DVD, os desenhos originais das crianças são apresentados tais e quais, como um bônus extra. Por que esse filme pode ser considerado um documentário? Porque ele se baseia inteiramente em *documentos*: primeiro, os depoimentos orais das crianças; depois, os desenhos que elas próprias produziram para mostrar as suas trajetórias em meio aos tiroteios e as drogas. Dificilmente um documentário tradicional conseguiria ser tão eloquente no desvelamento da tragédia de um país, ainda mais quando colocado na perspectiva inocente de crianças que não têm nada a ver com isso.

O documentário *machinima*

Machinima é um novo meio ou uma nova forma narrativa que consiste na produção de “filmes”, ou simulacros de filmes, através da mesma tecnologia usada para desenvolver e jogar vídeo games. Em outras palavras, o termo está relacionado com a “filmagem” em tempo real e em ambientes virtuais 3D, através da apropriação de personagens, cenários, gráficos e expertise técnica dos vídeo games. A tecnologia dos games digitais foi, portanto e num certo sentido, “pervertida” pelos realizadores, quando estes perceberam que os vídeo games eram não apenas meios de entretenimento através do jogo, mas também poderosos instrumentos para a criação de conteúdo audiovisual, a custos quase nulos, instrumentos esses colocados nas mãos de uma grande multidão de criadores e com amplo potencial de distribuição na internet.

Uma quantidade imensa de “filmes” e séries televisivas em forma de *machinima* está hoje disponível na internet ou mesmo distribuída em DVDs, mas pouca gente pensaria na possibilidade de fazer um documentário *machinima*. A situação começa a mudar quando aparece um vídeo como *The French Democracy* (2005), de Koulamata (pseudônimo de Alex Chan). Embora não seja o primeiro *machinima* com temática política, ele foi o que mais visibilidade deu a esse meio como recurso de intervenção social. No final de outubro de 2005, os subúrbios de Paris foram abalados por furiosas manifestações de rua por parte de imigrantes, sobretudo africanos e árabes, que protestavam contra um discurso do Ministro do Interior Nicolas Sarkozy, considerado “racista”, e reagiam contra a morte de dois jovens imigrantes, eletrocutados numa estação de eletricidade quando fugiam da polícia. Com o crescimento dos protestos, o governo teve de declarar estado de emergência no dia 9 de novembro. Em pleno calor dos acontecimentos, Koulamata improvisou um vídeo de 13 minutos utilizando o recém-lançado vídeo game *The Movies*, onde a história de alguns jovens negros se entrelaçava com a situação das minorias raciais na França, e conseguiu colocá-lo no site da Lionhead (empresa produtora do game *The Movies*) e em outros lugares antes do final de novembro do mesmo ano, gerando um intenso debate na comunidade telemática (em seis semanas já havia mais de 400 resenhas no site da Lionhead discutindo o vídeo e os incidentes na França). Após observar que toda a mídia oficial era hostil aos amotinados, Koulamata considerou que deveria intervir de alguma maneira no debate e o *machinima* foi a sua arma. No dizer de Henry Lowood (2008: 167), esse vídeo “demonstra como os jogos eletrônicos e os fóruns online da comunidade dos jogadores de vídeo games podem estender de forma poderosa a participação das pessoas em discussões públicas sobre eventos do cotidiano que se passam na ‘vida real’ e não apenas na cultura dos games.”.

Embora *The French Democracy* seja ainda um trabalho de ficção, mas com um pé fincado na realidade francesa e com uma clara perspectiva documental, outro é o caso de *As Aventuras de Paulo Bruscky* (2010), de Gabriel Mascaro, possivelmente o primeiro documentário *machinima* realizado no Brasil. Nesse trabalho, o artista visual Paulo Bruscky (ou seja, o seu avatar) entra na plataforma de relacionamento virtual *Second Life* e lá conhece o documentarista Gabriel Mascaro, que agora “vive” sob a forma de avatar e trabalha fazendo filmes na e para a rede virtual. Do encontro na rede, surge a ideia de fazer um registro *machinima* em formato de documentário sobre os projetos artísticos de Bruscky, sobretudo uma ideia que o artista tem de fazer um “filme” utilizando os dormentes de um trem como “fotogramas” e uma tela dentro de cada vagão onde seriam projetados esses “fotogramas”, através de um espelho reflex. O documentário é simples e se baseia apenas em entrevistas realizadas dentro do *Second Life*, com o avatar de Bruscky respondendo a questões em geral relacionadas com a sua própria existência dentro do mundo virtual. Mascaro, com sua “câmera” no ombro, como se fosse um repórter, o acompanha pelas áridas paisagens do mundo computacional. Documentário? Por que não? Os documentos são todos reais. *Second Life* existe de fato (embora sob a forma de uma plataforma na internet), os avatares de Bruscky e Mascaro são as formas gráficas que eles realmente assumem sempre que entram no mundo virtual e as entrevistas são autênticas. O documentário poderia ter sido realizado nas ruas de Recife, cidade onde vive Bruscky quando não está em *Second Life*, mas foi neste mundo que ele se encontrou com o documentarista Mascaro e foi nele que a entrevista aconteceu.

Concluindo

A rigor, pouco importa se continuamos a usar a palavra *documentário* ou não. O que importa é saber o que estamos querendo dizer com esse termo, se optamos por mantê-lo. Dadas a extensão e a variedade das experiências que estão hoje acontecendo debaixo desse imenso guarda-chuva chamado *documentário*, é tempo de rever nossas hipóteses, nossos conceitos e nossos preconceitos sobre o que poderia estar abrigado ali. Sobretudo, jamais utilizar esse termo de forma fundamentalista, como se ele designasse alguma coisa nítida ou precisa. Como vimos nos exemplos de Fritz Lang e Frank Capra, qualquer filme e qualquer produto audiovisual podem ser encarados como documentários, dependendo do enfoque. Há uma cena muito instrutiva no filme *La chinoise* (A chinesa/1967), de Godard, em que o personagem Guillaume (Jean-Pierre Léaud) explica que, ao contrário do que todos normalmente pensam, os irmãos Lumière não foram os pioneiros do documentário, nem Méliès o pioneiro da mais delirante ficção. Os Lumière filmavam as mesmas coisas que os pintores da época pintavam: estações de trem, parques, bondes, jogos de cartas, pessoas, famílias. Eram como os pintores impressionistas da época: Renoir, Manet, Monet, Degas etc. Já Méliès filmava “atualidades”, os temas que estavam sendo discutidos nas ruas: a visita do rei da Iugoslávia a Favière, a possibilidade de uma viagem à Lua e, sobretudo, *Affaire Dreyfus* (1899), que discutia um tema que dividiu a sociedade francesa no final do século XIX, o julgamento do capitão Alfred Dreyfus, acusado de espionagem, mas que depois se descobriu ser vítima de uma conspiração jurídica, possivelmente devido à origem judaica do capitão. Ou seja: sempre há uma maneira de entender qualquer coisa sob um viés diferente.

Referências bibliográficas

CHION, Michel (1990). *L'audio-vision*, Paris: Nathan.

FULCHIGNONI, Enrico (1972). *La civilisation de l'image*, Paris: Payot.

GRANT, Barry Keith (1992). *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*, Urbana: University of Illinois Press.

LOWOOD, Henry (2008). “Found Technology: Players as Innovators in the Making of Machinima”, in: McPherson, Tara (Ed.), *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*, Cambridge: The MIT Press.

MACHADO, Arlindo e VÉLEZ, Marta Lucía (2005). “Documentiras e Fricções”, in: *Galáxia*, São Paulo, n. 10, dezembro.

RICOEUR, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas: Editora da UNICAMP.