

É tudo verdade: tendências e perspectivas do documentário

ALEXANDRE FIGUEIRÔA FERREIRA

O crescente interesse no Brasil pelo cinema documentário levou os organizadores da 6ª edição do festival *É Tudo Verdade* a realizarem, em abril último, a *Conferência Internacional Tendências e Perspectivas do Documentário*. O evento reuniu, em São Paulo, pesquisadores e realizadores brasileiros e estrangeiros ligados ao cinema documental com o objetivo de promover o debate e a reflexão sobre os caminhos do gênero. A intenção do encontro não foi estabelecer uma definição estreita em torno do conceito tradicional de cinema documentário restrita a um conjunto de obras. Buscou-se, na verdade, uma definição contemporânea capaz de inserir desde o conjunto de imagens em circulação por meio da televisão e da Internet até as experiências de vanguarda abertas pela intertextualidade e pelas narrativas em primeira pessoa. Essa ampla gama de produções audiovisuais enfocadas teve como meta contribuir com o aprimoramento do ensino do formato nas escolas de cinema e de uma melhor compreensão dos dispositivos de realização.

As mesas propuseram temas diversos entre os quais uma reflexão sobre os limites do cinema não ficcional e suas fronteiras com a ficção, um debate das relações entre as obras não ficcionais com o cinema de vanguarda e também um panorama do cinema documentário na América Latina. No balanço final, no entanto, o tema dominante nos debates acabou sendo o impacto das novas tecnologias e a introdução de novos suportes na produção documental. Embora houvesse uma mesa específica para discuti-la, a questão ultrapassou esse limite organizacional e passou todas as abordagens catalisando a atenção tanto dos pesquisadores quanto dos cineastas presentes. As razões são evidentes: a tecnologia digital apresenta-se hoje como uma alternativa de realização que propõe desafios para a concepção da

obra cinematográfica, introduz elementos que redimensionam a linguagem audiovisual e é capaz de promover deslocamentos nos focos de interesse dos estudos teóricos em torno da imagem documental.

Alguns debatedores preferiram não superestimar essas perspectivas. O professor Brian Winston, da Westminster University, indagou o que haveria de tão revolucionário nas novas tecnologias. Os equipamentos digitais, segundo ele, não vão alterar os documentários em sua essência. Eles representam apenas uma continuidade do que os documentaristas britânicos — John Grierson e os seus companheiros do GPO — ou do francês Jean Rouch e o *cinéma vérité*, por exemplo, estabeleceram há muitas décadas. Winston, na verdade, revelou-se mais preocupado em liberar o documentário da camisa de força do jornalismo. Russell Porter, realizador e professor da Australian Film & TV School e do Columbia College Chicago, e o mexicano Juan Francisco Urrusti, realizador e professor do Centro de Capacitacion Cinematografica, também se mostraram pouco impressionados com o avanços tecnológicos e preferiram insistir na preservação do papel de transformação social a ser exercido pelo documentário latino-americano.

Outros convidados, todavia, esboçaram claramente em suas intervenções a configuração de abordagens que, sem negar as bases clássicas de definição do documentário e de seus modelos consagrados, buscam perceber especificidades dos meios de captação e difusão de imagens atualmente disponíveis. Maria Dora Mourão, professora da Universidade de São Paulo, lembrou que o processo de articulação da narrativa está diretamente implicado nestas mudanças. O trabalho do montador com a utilização do vídeo sofreu alterações perceptíveis. A imaterialidade da imagem eletrônica, os cortes virtuais e a aglutinação de sinais como método de aproximação dos planos altera sobretudo o ritmo da montagem. O argentino Jorge la Ferla, professor da Universidade de Buenos Aires, reforçando o contexto evocado por Maria Dora Mourão, recordou os estudos em torno da imagem eletrônica desenvolvidos pelo professor Arlindo Machado, na PUC-SP.

Laurent Roth, diretor do Festival International du Documentaire de Marseille, também levantou alguns pontos instigantes para discussão. Roth destacou como a câmera digital estabelece novos vínculos com o mito tecnológico de um equipamento de grande leveza e mobilidade, como se essa permitisse uma imersão no mundo até então apenas esboçada em outras transformações de ordem tecnológica já experimentadas pelo cinema. Embora tenha tomado como um dos exemplos mais significativos para suas observações uma obra de ficção — no caso o filme *Festen*, de Thomas Vinterberg — ele observa como a homogeneidade entre o tema do filme e a utilização de uma câmera digital na mão sugere a captação de uma

realidade da ordem do inconsciente. Seria a realização de um corpo-máquina onde a câmera não explora apenas o mundo, mas o nosso interior. O roteiro é arcaico, edipiano, questiona a autoridade patriarcal; Winterberg, porém, valeu-se da ambigüidade da imagem televisual e sua câmera sobrevoa, vigia, provocando uma ilusão de liberdade da circulação das imagens. Roth, no entanto, acredita que as digitais renovam os princípios do uso da câmera na mão e promovem até mesmo uma reapropriação humanista do cinema. Elas produzem um prazer que não é mais da ordem do meramente fotográfico, mas de uma energia interna do próprio corpo.

Para os cineastas brasileiros, os equipamentos digitais foram apontados como um dos fatores de impulso para o crescimento da produção, principalmente pelo barateamento dos custos de realização. O cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, um dos participantes da conferência, refletiu bem o entusiasmo com essas inovações. Autor de *Cabra Marcado pra Morrer* (1983), e um dos realizadores mais dinâmicos do país, Coutinho rodou seu último trabalho, *Babilônia 2000*, usando câmeras digitais e um esquema de produção bastante simplificado. Cinco equipes se espalharam pela favela da Babilônia — localizada num dos morros por trás da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro — e registraram o depoimento dos moradores e os preparativos para a festa da passagem do ano novo. A obra chama a atenção, sobretudo, pela espontaneidade dos depoimentos e por uma intimidade com os entrevistados. A leveza e mobilidade do equipamento acabam desempenhando um papel não desprezível na narrativa. Diante da dificuldade de se rodar um longa-metragem em película no país, Coutinho não hesita em afirmar sua preferência de só trabalhar, a partir de agora, com equipamento digital.

A partir de experiências como essa pode-se intuir que o cinema não ficcional não permanecerá incólume diante das transformações. A digitalização das imagens integrará o documentário nas redes de informação, irá estimular a criação de formas híbridas de realização, poderá explorar outras percepções da exploração sensorial do mundo através do filme e dinamizará as políticas de criação audiovisual. No Brasil, a redução dos custos irá incentivar uma nacionalização da produção e, quem sabe, trará maior liberdade dos realizadores. O documentário voltará a ser — como preconizava Alberto Cavalcanti — um terreno fértil para a experimentação.

Alexandre Figueirôa Ferreira é doutor em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade da Sorbonne Nouvelle — Paris 3.