



O Documentário como Gênero Audiovisual¹

Cristina Teixeira Vieira de Melo

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo: Neste artigo, apontamos características próprias do documentário capazes de diferenciá-lo de outros gêneros audiovisuais, como o filme de ficção e a grande reportagem jornalística de TV. Sustentamos que a principal marca do documentário é seu *caráter autoral*, definido como uma *construção singular da realidade*. Alguns elementos lingüístico-discursivos evidenciam esse caráter autoral: a maneira *como se dá voz aos outros*, a presença de *paráfrases discursivas* e um *efeito de sentido monofônico*. Ainda destacamos a criatividade usada no processo de edição e montagem como um importante índice de autoria. Tomamos como aparato teórico de análise estudos no campo do cinema e conceitos do âmbito da lingüística textual e da análise do discurso.

Palavras-chave: gênero, documentário, autoria

1. O diálogo entre o documentário e outros gêneros audiovisuais

A comunicação pressupõe a existência de gêneros. Mikhail Bakhtin (1992) já dizia que cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso o que ele denominou de gêneros do discurso. Segundo Bakhtin, o indivíduo pode ignorar totalmente a existência teórica dos gêneros do discurso, mas, na prática, usa-os com segurança e destreza.

Muitas vezes, os gêneros discursivos têm marcas lingüísticas mais ou menos estereotipadas e identificáveis. É o caso de expressões como: "era uma vez ..." (na abertura de narrativas infantis), "prezado amigo" (na abertura de cartas), "conhece aquela do português..." (em piadas) etc.

O gênero documentário não pode ser definido a partir da presença de determinados enunciados estereotipados ou de tipos textuais fixos (narração, descrição, injunção, dissertação). No entanto, não temos dúvidas que o documentário é um gênero com características particulares, e são essas características que nos fazem apreendê-lo como tal.



Independentemente do tema tratado (violência, ecologia, história, arte, cultura, biografia etc), somos capazes de identificar e diferenciar um documentário de outros tipos de produção audiovisual (filmes de ficção e reportagens de TV, por exemplo). É bem verdade que no momento da fruição, o espectador pode cometer equívocos de interpretação. A inexistência de gêneros puros é um dos fatores que pode levar a equívocos. Neste ponto, cabe destacar a seguinte passagem de Rondelli (1998:29) sobre os programas de TV:

“... os telejornais e documentários deveriam ser o reino dos discursos sobre o real, enquanto as telenovelas e seriados, o lugar da ficção. Entretanto, esses gêneros além de não serem puros no modo como narrativamente constroem suas representações, convivem com uma série de outros gêneros que transitam entre dois pólos sem nenhum compromisso de serem fiéis ou coerentes com a realidade ou com a ficção, e que ficam mergulhados numa região cinzenta”. (grifos nossos).

Nesta mesma linha de argumentação, podemos citar o caso recente da “Bruxa de Blair” (Myrica & Sanchez, 1999). O filme, de natureza ficcional, funcionou, para muitos, como um documentário, principalmente, em decorrência do estilo das imagens captadas (câmera na mão). De maneira oposta, “Ilha das Flores” (Jorge Furtado, 1989) e “Nós que aqui estamos por vós esperamos” (Marcelo Masagão, 1999) constituem casos de documentários com formato ficcional.

Ilha das Flores inicia da seguinte forma: “Esse não é um filme de ficção”. Diante de tal anúncio, criam-se expectativas com relação ao gênero que está sendo produzido. Se não é ficção, o espectador supõe que deve ser um filme documental. No entanto, o que vem logo a seguir é uma narrativa que imita um modelo ficcional prototípico, com personagens, direção de atores e criação de



cenários. Ao final, apesar da presença destes elementos, o caráter documental prevalece sob os demais.

O documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, por sua vez, é construído a partir de um mosaico de imagens, umas que já fazem parte de nossa memória coletiva, e outras, até então, desconhecidas. No geral, as imagens desconhecidas são documentos históricos que retratam pessoas anônimas em atividades de trabalho ou lazer. No filme de Masagão, essas pessoas ganham uma nova identidade, de natureza ficcional. Embora as imagens das pessoas sejam reais, as histórias que se contam sobre elas são ficcionais. Masagão foi criando personagens que nunca existiram, mas que poderiam ter sido reais em seus respectivos tempos e espaços. Desta forma, todo o filme é construindo através da mesclagem entre real e ficcional.

É oportuno lembrar ainda os casos em que o documentário adquire ares de propaganda. Encaixam-se aqui documentários de caráter institucional e filmes como *Triunfo da Vontade* (1935) e *Olympia* (1938), ambos dirigidos por Leni Reifenstahl.

Os exemplos listados acima mostram que a região de fronteira entre o documentário e outras produções audiovisuais é, muitas vezes, nebulosa.

2. Cinema e documentarismo

O documentário ocupa uma posição ambígua e polêmica na história, teoria e crítica do cinema. Se por um lado, recorre a procedimentos próprios desse meio: escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação e montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção etc; por outro, procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade, respeitando um determinado conjunto de convenções: registro *in loco*, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo etc.



Vale salientar que é o segundo conjunto de convenções acima referido que melhor identifica o documentário como gênero, pois são essas características que garantem autenticidade ao que é retratado. No entanto, essas características não lhe são exclusivas ou imprescindíveis. Por exemplo, a simples seqüencialização de documentos não caracteriza, por si só, um documentário. São inúmeras as produções ficcionais que utilizam imagens ou sons documentais no sentido de dar maior força a narrativa. No entanto, a presença de registros históricos em filmes como *Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis), *Zelig* (1983, Woody Allen) e *JFK* (1991, Oliver Stone) não os tornam documentários. Assim, a inserção de imagens reais em filmes não é *condição única* para assegurar o *status* de documentário a uma produção. A recíproca também é verdadeira: a utilização de recursos próprios da ficção não invalida o caráter documental de um filme.

Uma diferença marcante entre o documentário e o cinema de ficção é que aquele não poder ser escrito ou planejado de modo equivalente a este último, o percurso para a produção do documentário supõe uma liberdade que dificilmente se encontra em qualquer outro gênero. Um documentário é construído ao longo do processo de sua produção. Mesmo existindo um roteiro, o formato final somente se define após as filmagens, e a conclusão dos processos de edição e montagem.

Outra diferença recai sob o papel do sujeito filmado. De acordo com Penafria (1999: 109), no documentário, “a perfectibilidade do filme dialoga com a imperfectibilidade dos ‘intérpretes’, personagens reais do mundo existente”. Assim, como os diálogos não podem ser previamente escritos e costumam não ser previsíveis, diz-se que um documentário é o “argumento encontrado”.

Verificamos que no documentário existe uma possibilidade enorme de variação quanto à utilização de determinados recursos. O documentarista pode (ou não):

- usar a figura do locutor (*on* ou *off*),
- construir o filme apenas em cima de depoimentos,



- utilizar o recurso da reconstituição para contar a história,
- criar personagens para dar maior dramaticidade à narrativa
- apresentar documentos históricos etc

Esta lista pode ainda ser ampliada. O que parece permanecer sempre como característica fundamental do documentário é o fato de ser um discurso pessoal de um evento que prioriza exigências mínimas de verossimilhança, literalidade e o registro *in loco*.

Quanto ao registro *in loco*, ressalta-se que o documentário deve, o máximo possível, apresentar todas as evidências factuais em seu contexto original. Contudo, se por qualquer motivo, o documentarista não consegue filmar um acontecimento no momento em que o mesmo ocorreu ou habitualmente ocorre, pode usar imagens de arquivo (documento histórico), fazer uso da reconstituição (recurso legitimado pela escola de Grierson), voltar ao local dos acontecimentos ocorridos no passado e utilizar depoimentos das pessoas envolvidas numa tentativa de se aproximar do ocorrido, etc. Ou seja, não é obrigatório o documentarista colocar-se no terreno do acontecimento “aqui e agora”.

Diante de tal leque de possibilidades, resta perguntar qual o sentido que estamos dando a expressão *in loco*. Originalmente, o termo significa o lugar (espaço) onde é colhida a informação, mas dentro da semiologia da imagem, adquiriu o sentido de localização espaço-temporal. Levando isso em consideração, subdividimos os conceito de *in loco*. A classificação que ora apresentamos ainda precisa ser amadurecida, mas é uma tentativa de sistematização. Vejamos:

- a) *in loco contemporâneo* – o tempo e o espaço do fato/objeto retratado são contemporâneos ao da produção do documentário. Prevalece a idéia do “aqui e agora”.
- b) *in loco (re)construído* – faz referência ao passado, mas acontece no tempo presente. Há uma tentativa de melhor contextualizar o fato (passado) a partir de algum tipo de interferência do documentarista no espaço (presente). Temos



o registro *in loco (re)construído* quando, por exemplo, se constroem cenários/maquetes para que o espectador possa visualizar melhor o objeto ou a ação.

- c) *in loco referencial evolutivo* – também faz referência ao tempo passado, mas nesse caso não há uma interferência direta do documentarista no ambiente. A transformação do *in loco* decorre da ação natural do tempo e da História sob o espaço geográfico, sob a paisagem. É o caso das entrevistas realizadas em locais aonde aconteceu determinado fato. Nesse caso, as entrevistas podem ser consideradas um registro *in loco*.

Fica claro que o *in loco contemporâneo* é construído a partir do presente, enquanto as duas outras categorias mantêm alguma relação com o passado, constituindo-se uma espécie de retomada, de resgate. Vale ressaltar ainda que qualquer tentativa de reconstituição dos acontecimentos vai exigir um trabalho de reconstrução.

3. Pontos de aproximação e de distanciamentos entre jornalismo e documentarismo

O fato de ser um discurso sobre o real e utilizar imagens *in loco* são características que aproximam o documentário da prática jornalística. Diferentemente do filme de ficção, quando aceitamos o jogo de faz de conta proposto pelo diretor; ao nos depararmos com um documentário ou matéria jornalística, esperamos encontrar as explicações lógicas para determinado acontecimento. Isto é, enquanto a narrativa ficcional cria o seu próprio referente, a narrativa factual mantém-se presa a referencialidade do mundo real.

No entanto, não devemos esquecer que, mesmo configurando-se como um discurso sobre o real, documentários e reportagens não são reflexos, mas construções da realidade social. Ou seja, no documentário ou na reportagem não estamos diante de uma mera documentação, mas de um processo ativo de



fabricação de valores, significados e conceitos, pois, qualquer relato é sempre resultado de um trabalho de síntese, que envolve a seleção e ordenação de informações, e tal síntese pode variar dependendo da posição ideológica, social, cultural do sujeito que enuncia.

Apesar das constatações acima, parece correto afirmar que o jornalismo ainda não superou uma concepção determinista sobre o próprio “fazer jornalístico”, cuja base se encontra na crença na possibilidade de acesso direto ao fato em si, ignorando a mediação do sujeito e sua linguagem.

É claro o fato de o discurso jornalístico buscar apresentar-se como referencial, procurando fazer desaparecer o sujeito enunciador, pois, como aponta Baccega (1998), na nossa sociedade é o discurso esvaziado, sem marcas de sujeito, que é considerado objetivo. Na verdade, essa visão objetiva nada mais é que a visão da classe dominante, insistentemente difundida pelos meios de comunicação de massa. Assim, o discurso jornalístico procura sobrelevar o fato e não o ponto de vista. No entanto, essa postura, essa atitude de tentar apagar-se revela, em si mesma, um ponto de vista: esconder o papel legitimador da hegemonia (cf. Baccega, 1998).

Ao contrário do que ocorre com os gêneros jornalísticos, a parcialidade é bem vinda no documentário. Por isso afirmamos que o documentário não é um gênero propriamente jornalístico. Enquanto o jornalismo busca um efeito de objetividade ao transmitir as informações, no documentário predomina um efeito de subjetividade, evidenciado por uma maneira particular do autor/diretor contar a sua história. Este gênero é fortemente marcado pelo “olhar” do diretor sobre seu objeto. O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. Esse privilégio não é concedido ao repórter sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Com relação a este ponto é oportuno resgatar os depoimentos de Amir Lbaki, diretor do festival de documentários “É Tudo Verdade”, e João Moreira Salles, documentarista e um dos diretores, entre outros de “Notícias de uma Guerra Particular” e “Futebol” para a Folha de São Paulo:

“A objetividade é uma utopia a perseguir para o jornalismo, seja escrito ou audiovisual, mas não para o documentário. O cinema-não ficcional é uma obra de arte que carrega a visão de mundo de seu criador, tanto quanto qualquer filme de ficção esteticamente engajado. Exige-se a busca de objetividade de uma reportagem da CNN ou de um especial da BBC, mas não de um documentário de Johan van der Keuken, de Frederick Wiseman ou de Geraldo Sarno. O compromisso aqui é com algo mais difuso e complexo do que a mera ‘objetividade’. O documentarista procura ser fiel a um só tempo à sua verdade e à verdade dos personagens e situações filmadas. E, como dizia Oscar Wilde, a verdade pura e simples raramente é pura e jamais simples. Não se busca um recorte pretensamente objetivo ou neutro do mundo. O documentário oferta-nos, isso sim, um mundo novo, forjado no embate entre a realidade filmada e a sensibilidade de um cineasta. A vanguarda do documentário contemporâneo trabalha explicitamente esse enfrentamento”. (Amir Lbaki)

“Um documentário ou é autoral ou não é nada. Ninguém pode confundir um filme de Flaherty com um filme de Joris Ivens. Isso acontece porque Flaherty vê a realidade de forma inteiramente diferente de Ivens. A autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será a minha. É exatamente isso que espero de qualquer bom documentário: não apenas fatos, mas o acesso a outra maneira de ver”. (João Moreira Salles)



O documentário é, portanto, uma obra pessoal; mais do que isso, é um gênero essencialmente autoral, sendo absolutamente necessário e esperado que o diretor exerça o seu ponto de vista sobre a história que narra. É impossível ao documentarista apagar-se. A subjetividade e a ideologia estão fortemente presentes na narrativa do documentário, oferecendo representações em forma de texto verbal, sons e imagens.

Penafria (1999) afirma inclusive que a escolha de um ponto de vista (sempre ideológico) reflete-se numa escolha estética e implica, necessariamente, determinadas opções cinematográficas em detrimento de outras: determinados tipos de plano, determinadas técnicas de montagem etc. Cada seleção que o documentarista faz é a expressão de um ponto de vista, quer ele esteja consciente disso ou não. Assim, o documentarista cria uma interpretação que se manifesta pela maior ou menor criatividade que imprime à sucessão dos elementos que o filme integra.

Se observarmos o tratamento da imagem no documentário, veremos que ele é bem diferente daquele utilizado no jornalismo de TV. No geral, à semelhança do que ocorre no cinema, as imagens são mais bem elaboradas e sofisticadas.

“... acima de tudo e fundamentalmente, o telejornal consiste de tomadas em primeiro plano enfocando pessoas que falam diretamente para a câmera (posição stand-up), sejam elas jornalistas ou protagonistas: apresentadores, âncoras, correspondentes, repórteres, entrevistados, etc. De fato, o quadro básico do telejornal consiste no seguinte: o repórter em primeiro plano, dirigindo-se à câmera, tendo ao fundo um cenário do próprio acontecimento a que ele se refere em sua fala, enquanto gráficos e textos inseridos na imagem datam, situam e contextualizam o evento; se tudo isso for ao vivo, mais adequado ainda. Uma outra maneira de



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

resolver a fusão no mesmo quadro de todos os elementos do telejornal é mostrar, em primeiro plano, o âncora lendo a notícia, enquanto a imagem correspondente ao que ele anuncia aparece ao fundo, inserida por chroma key ou projetada em monitores presentes no cenário. A descrição é banal, já que banal é também o quadro elementar de todo e qualquer telejornal. O telejornal se constrói da mesma maneira, se endereça de forma semelhante ao telespectador, fala sempre no mesmo tom de voz e utiliza o mesmo repertório de imagens sob qualquer regime político, sob qualquer modelo de tutela institucional (privado ou público), sob qualquer patamar de progresso cultural ou econômico” (Machado, 2000: 103/4- grifos nossos)

4. A polifonia de vozes

Observamos também que a idéia de polifonia de vozes é operacionalizada de maneira diferente no documentário e no telejornalismo. O telejornalismo trabalha no sentido de que as vozes apareçam de forma mais ou menos autônoma, prescindindo de qualquer síntese global (cf. Machado, 2000). No mesmo sentido, Fiske (1987: 304) afirma que:

“O telejornal é uma montagem de vozes, muitas delas contraditórias, e sua estrutura narrativa não é suficientemente poderosa para ditar a qual voz nós devemos prestar mais atenção, ou qual delas deve ser usada como moldura para, através dela, entender o resto”.

Justamente por isso, o modelo polifônico de telejornalismo pode ser acusado, não sem razão, de tentar mascarar o fato de que toda produção de linguagem emana de alguém, ou de um grupo, de uma empresa, portanto, nunca é o resultado de um consenso coletivo, mas de uma postura interpretativa (interessada) diante dos fatos noticiados.



“A menos que nós próprios sejamos os protagonistas, os eventos surgem para nós, espectadores, mediados através de repórteres (literalmente: aqueles que reportam, aqueles que contam o que viram), porta-vozes, testemunhas oculares e toda uma multidão de sujeitos falantes considerados competentes para construir “versões” do que acontece. (...) No telejornal, só existem mediações; os próprios enunciados de repórteres e protagonistas aparecem como mediações inevitáveis e como condição sine qua non do relato telejornalístico” (Machado, 2000: 102).

Enfim, há um emolduramento da notícia em determinada direção, decorrente das inúmeras mediações e jogos de interesses que envolvem o fazer jornalístico, mas, na maior parte das vezes, isso não é feito de maneira marcada. Já no documentário, a costura de vozes caminha para que, ao final, o espectador chegue a um entendimento claro de qual é o posicionamento do documentarista sobre o tema retratado. Tudo é trabalhado para assinalar o ponto de vista do diretor. A síntese global revela-se no caráter autoral do gênero, traduzido pela relação estabelecida entre o *ponto de vista* e a maneira *como* a tese defendida pelo documentarista se materializa no filme.

5. A estrutura da narrativa

Outra diferença fundamental entre o documentário e o jornalismo de TV diz respeito à presença do narrador. Conforme constata Machado (2000: 105), no telejornal, a voz que relata o fato (locutor, repórter) permanece sempre atada a um corpo, corpo este submetido, como os demais ao seu redor, à lei do espaço físico onde ele está situado.

Já no documentário a presença do narrador não é obrigatória. Os depoimentos podem ser alinhavados uns aos outros sem a necessidade de uma



voz exterior, oficial, unificadora, que lhes dê coerência. Isso não quer dizer que um documentário sem locutor não seja um discurso coerente. Nesses casos, a coerência, o sentido se manifesta na seleção e encadeamento dos depoimentos que compõem a narrativa.

Em documentários compostos por seqüencializações de depoimentos, é muito comum a existência de paráfrases¹ sob a voz de sujeitos diversos. Temos um sujeito A que introduz uma informação e um sujeito B que, à sua maneira, irá repetir ou se contrapor à informação que já havia sido anunciada por A. Nesse contexto, observamos que os hetero e auto-parafraseamentos tornam-se indispensáveis para dar coesividade ao texto, criando um elo entre depoimentos isolados que ao serem postos em seqüência dão unidade à narrativa. Assim, os elos estabelecidos entre as paráfrases discursivas atuam como elementos importantes da argumentação. A relação parafrástica estabelecida entre os diversos depoimentos funciona como um local privilegiado de observação do caráter autoral do documentário. Ou seja, nessa relação fica revelada a ideologia, o posicionamento, a tese, o ponto de vista do documentarista a cerca de seu objeto.

Nos casos em que aparece a figura do locutor (*on* ou *off*), este se encarrega de alinhar toda a história, ocupando uma posição de destaque na narrativa. Apesar do locutor exercer função destacada na condução da narrativa, a principal fonte de informações vem mesmo dos depoimentos, aos quais ele dá apoio. Nesse aspecto, é interessante notar, à semelhança do que foi apontado acima sobre a seqüencialização de depoimentos, a relação parafrástica que surge entre os enunciados produzidos pelo locutor e os enunciados dos entrevistados.

Assim, no documentário, “a suposta existência de um exercício livre e polifônico das vozes discursivas pode ser contestado pelo argumento de que a simultaneidade de várias vozes, embora independentes, se desenvolve a partir de

¹ A paráfrase é um tipo de repetição e tem demasiada importância para o fluxo da narrativa.



um mesmo referencial, todas partem de um mesmo conjunto de fatos, previamente eleitos, postos à discussão pública”. (Rondelli, 1998: 32)

Isto é, apesar da presença da polifonia, do interdiscurso, da heterogeneidade enunciativa, um efeito de sentido monofônico perpassa todo o documentário. Esse efeito de sentido de monofonia está intrinsecamente relacionado ao caráter autoral do gênero.

Ao discutir a questão da autoria sob uma perspectiva discursiva, o lingüista Sírio Possenti (2001) sustenta que alguém se torna autor quando assume (sabendo ou não) fundamentalmente duas atitudes: dar voz a outros enunciadorees e ao mesmo tempo marcar sua posição em relação ao que eles dizem. No fundo, é uma questão de *como* dar voz aos outros.

No caso do documentário, sabemos que ele só pode ser construído a partir de outros lugares enunciativos, de outras vozes. Durante o processo de produção, o documentarista recorre a diversas fontes para coletar as informações que lhes são necessárias. Essas fontes tanto podem ser consultas a arquivos (dos quais se extrairão informações para integrar o documentário) ou simples conversas com pessoas envolvidas ou conhecedoras do assunto abordado.

O documentarista busca ouvir a opinião de várias pessoas sobre determinado acontecimento ou personalidade, seja para confirmar uma tese, seja para confrontar opiniões. As entrevistas realizadas, portanto, são fontes de informação para construção do texto. As conversas podem integrar ou não o documentário. Na maior parte das vezes, o documentarista utiliza trechos dessas entrevistas na edição final.

No entanto, se por um lado o documentarista dá voz aos seus retratados, por outro, almeja convencer o público de que a história que está sendo narrada tem uma moral, à semelhança das narrativas literárias. Ou seja, apesar de apresentar um emaranhado de vozes, que muitas vezes se opõem e se contradizem, uma voz tende a predominar na linha do discurso: aquela que traz



em si o ponto de vista do diretor. Um meio de se perceber como isso se dá é analisar as paráfrases discursivas presentes na construção do filme.

6. Considerações finais

Após tudo o que foi colocado aqui, fica provado que não existem receitas para a produção documental. Quando tentamos definir as características constitutivas do gênero documentário, verificamos que em torno dele existem mais elementos flutuantes do que fixos. Vejamos, então:

Quanto às especificidades técnicas, o documentário pode ser apresentado sob formato televisivo, cinematográfico ou digital (como preconiza Penafria). Na escala temporal, sua duração é bastante variável. Em média, um filme tem entre trinta minutos a uma hora e meia.

Embora a temática do filme documentário, especialmente a partir da década de 30, esteja associada à obrigatoriedade de uma responsabilidade social², verifica-se, na prática, a possibilidade de uma grande diversidade de temas (vida animal, ecologia, ciência, violência, costumes de um povo, personagens da História etc).

O registro *in loco*, apesar de fundamental, pode ser obtido de diferentes formas: a) através do registro dos fatos concomitante à produção do documentário (*in loco contemporâneo*), ou b) através do resgate de elementos (do tempo ou espaço) relacionados a um acontecimento passado (*in loco de (re)construção* e *in loco referencial evolutivo*). Assim, não é necessário que o documentarista vivencie os acontecimentos retratados no “aqui e agora”. Ele pode trabalhar com reconstruções, reconstituições ou banco de imagens.

Vale ressaltar ainda que, o mero registro de imagens e sons do mundo não reflete por si só o valor do gênero documentário. Exige-se uma intervenção, um

² Por esse motivo, o documentário foi (e muitas vezes ainda é considerado) um filme de tom sério e pesado cujos temas se relacionam com injustiças sociais.



posicionamento autoral do documentarista no modo como as imagens e sons se sucedem. “O documentário não é um filme vazado de qualquer implicação. Ele sempre se posicionou como um gênero em que o essencial é estimular uma reflexão sobre o mundo” (Penafria, 1999:76). Para tal, exige-se que o tema abordado seja visto a partir de determinado *ponto de vista*, que irá se refletir na *maneira* que o documentarista apresenta os fatos. O efeito de sentido final, portanto, é resultado não simplesmente *do que* se diz, mas essencialmente de *como* se apresenta o tema. É justamente nesta relação entre *conteúdo e forma* (*o que e como*) que reside o caráter autoral do documentário, marca que elegemos como característica fundamental do gênero.

Acreditamos que a nossa definição de caráter autoral está muito próxima da noção de criatividade de Penafria (1999). Segundo ela, no documentário é necessário que a sucessão e/ou sobreposição de imagens e sons apresente não só o ponto de vista adotado pelo documentarista, mas também seja capaz de tornar o documentário um gênero atrativo, sendo isso o que ela chama de criatividade.

“Nos dois momentos cruciais para a construção do documentário, a fase de produção propriamente dita (filmagens) e a de pós-produção (montagem); o documentarista organiza diversos elementos: entrevistas, som ambiente, legendas, música, imagens filmadas in loco (incluindo as imagens de arquivo) reconstruções, etc. A organização implica variadas escolhas: pessoas, ângulos, sons, palavras, justaposições de imagens etc. (...) Cada seleção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer esteja ou não consciente disso. Assim, a sucessão das imagens e sons, cujo resultado final é um documentário, tem como linha orientadora o ponto de vista adotado e encontra na criatividade do documentarista seu principal motor.” (Penafria, 1999:)



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Muito próximos a Penafria, sustentamos que a noção de caráter autoral se liga, essencialmente, ao modo como no filme estão organizados os elementos que o compõem (texto verbal, imagens e sons) e que se adequam à apresentação de um determinado ponto de vista .

Por fim, podemos resumir as características fixas e flutuantes do documentário no seguinte quadro:

CARACTERÍSTICAS FIXAS	CARACTERÍSTICAS FLUTUANTES
<ul style="list-style-type: none">▪ Discurso sobre o real▪ Registro <i>in loco</i>▪ Caráter autoral	<ul style="list-style-type: none">▪ Suporte (digital, cinema, televisão)▪ Temática (biografia, cultura, ecologia etc)▪ Presença do locutor (<i>on</i> ou <i>off</i>)▪ Uso de depoimentos▪ Uso de reconstituições▪ Uso de personagens ficticionais▪ Uso de documentos históricos

Diante das dificuldades em apontar quais os elementos de linguagem intrinsecamente constitutivos do documentário, nossa proposta é a de que, no processo de análise e de classificação, determinadas características, que aqui estão sendo chamadas de flutuantes (presença do locutor, de depoimentos, de registros históricos, reconstituições etc) sejam levadas em consideração e medidas em termos de gradação (mais forte, menos forte) dentro de um quadro comparativo com outros gêneros audiovisuais, especialmente com aqueles que fazem fronteira ao documentário (filme de ficção e reportagens de televisão).

Referências bibliográficas:

BACCEGA, Maria Aparecida. 1998. *Comunicação e linguagem: discursos e ciência*. São Paulo: Moderna.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

- BAKHTIN, Mikhail. 1992. *Estética da Criação Verbal*. Trad: Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes.
- FISKE, John. 1987. *Television Culture*. Londres: Methuen.
- MACHADO, Arlindo. 2000. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.
- PENAFRIA, Manuela. 1999. *O filme documentário – história, identidade, tecnologia*. Editora Cosmos. Lisboa.
- POSSENTI, Sírio. 2001. *Enunciação, autoria e estilo*. (mimeo)
- RONDELLI, Elisabeth. 1998. “Realidade e ficção no discurso televisivo”. In: *Imagens*, Campinas, n 8, pág. 26-35, maio/ago 1998.