

## **O locus do documentário: explorando as fronteiras entre ficção e realidade<sup>1</sup>**

Roberta Kelly de Souza BRITO<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza CE

### **RESUMO**

O presente artigo faz uma retomada histórica do lugar ocupado pelo documentário, analisando desde as origens de sua produção até seu direcionamento na atualidade. A pesquisa fundamenta-se numa multiplicidade de visões e conceitos, explorando as fronteiras entre ficção e realidade, didaticamente trabalhadas no decorrer dos anos. Além disso, analisa ainda a produção documentária do ponto de vista ético, a fim de entender as reais problemáticas que configuram as representações desse gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** lugar; documentário; ficção; realidade; ética.

### **Introdução**

A partir das primeiras experiências com o cinematógrafo, já era possível observarmos sua utilização com diferentes intuítos: um meio de divertimento das massas com fins lucrativos; um meio de comunicação; ou ainda, um meio de educação. O homem havia descoberto na câmera um instrumento capaz de registrar o mundo real e cabia ao cinema concretizar o grande ideal do início do século XX: a promoção do progresso científico aliada aos novos modos de apreensão do mundo (BURCH, 2008).

Tal como a fotografia, o cinema apresentava imagens fiéis ao seu tema, com a vantagem de incluir o movimento como um aspecto fundamental da produção. Essa fidelidade dava à imagem a aparência de um documento e pôde ser observada nos filmes de Louis Lumière, feitos no fim do século XIX, como *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do comboio à estação*, *O regador regado* e *O almoço do bebê* (NICHOLS, 2009).

O interesse de cineastas e escritores pela exploração dos limites desse cinema insurgente e o desejo de descobrir novas possibilidades e formas ainda não inventadas consolida-se no que hoje denominamos *documentário*. Esse conceito, no entanto, se desenvolve dentro dos limites entre ficção e não ficção, exibição e relato, narrativa e retórica, constituindo-se, assim, em um objeto de estudo em constante transformação.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – VII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação do 3º semestre do Curso de Jornalismo da UFC, e-mail: [bertasouza.cs@gmail.com](mailto:bertasouza.cs@gmail.com)

Este artigo tem como objetivo discutir o lugar ocupado pelo gênero documentário, a partir de uma análise histórica de seus conceitos. Nesse sentido, recorreremos às múltiplas discussões relacionadas à oposição entre ficção e realidade, além de discutirmos o valor ético agregado a esse tipo de produção.

Neste trabalho, a apresentação do tema é feita da seguinte forma: na primeira seção, apresentamos as bases do cinema documentário; na segunda, mostramos os tipos de documentário; na terceira, discutimos as fronteiras entre documentário e ficção; e, na quarta, tecemos considerações sobre a manipulação da realidade em relação à valoração ética.

### **1. As bases do cinema documentário**

Como visto anteriormente, as primeiras obras de Lumière podem ser classificadas como origens do documentário, tendo em vista a primazia pelo registro do cotidiano conforme ele acontecia. Acompanhando esse modo de produção, tínhamos a figura do cineasta, fascinado com o poder de registro da imagem fotográfica numa tira de filme que podia ser projetada repetidas vezes. Segundo Nichols (2009), para alguns pesquisadores, a combinação da paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade resultaria na base do desenvolvimento do documentário. A capacidade do filme de fornecer essa documentação rigorosa possibilitaria outras duas direções, que contribuiriam para o avanço do documentário: a ciência (documentação) e o espetáculo (exibição). Essa base, no entanto, seria constituída de dinâmicas ainda mais profundas.

Se unirmos essas duas tendências que remontam ao cinema primitivo – exibição e documentação – numa “perna” do documentário, precisamos levar em conta três outras pernas, antes de podermos falar do aparecimento do gênero: 1) experimentação poética; 2) relato narrativo de histórias; 3) oratória retórica. (NICHOLS, 2009, p. 123)

A experimentação poética no cinema ganharia forças com as vanguardas modernistas do século XX, desempenhando um papel fundamental no surgimento da voz no documentário. Florescente na Europa e na Rússia, ela teve um potencial libertador, pois livrou o cinema da reprodução do que aparecia diante da câmera, para torná-lo um campo de provas das vozes do artista/cineasta.

O relato narrativo de histórias, por sua vez, permitiria a associação de um estilo específico à construção da trama, evidenciando a voz/perspectiva do cineasta sobre o mundo que criava e compartilhava com os outros. Nesse sentido, há de se destacar o neorrealismo italiano, que pautado na sintonia entre as qualidades narrativas e o realismo fotográfico do cinema, contribuiria para o desenvolvimento continuado do documentário.

A oratória retórica, por fim, teria grande força na União Soviética, onde cineastas como Dziga Vertov defendiam uma atitude de reconstrução poética dos registros da câmera, estruturada a partir da montagem (rearranjo dos acontecimentos em fragmentos) e do intervalo. Essa sobreposição de planos construía novas percepções e impressões que, aos poucos, ia consolidando um cinema nitidamente retórico.

É nesse contexto histórico de formação que, em 1930, o documentário vai realmente se consolidar como um gênero cinematográfico, tendo sua fundação marcada com as reflexões da escola documentarista inglesa articulada pelo produtor e teórico John Grierson. O próprio termo “documentário” seria cunhado apenas em 1926, num artigo de Grierson sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, intitulado *Flaherty's Poetic Moana*. Grierson acreditava ser possível tirar da natureza “realista” da imagem cinematográfica bruta uma ética cinematográfica definitiva. Sob essa ótica, o cinema deveria ser necessariamente engajado, e a filmagem em estúdio se tornaria condenável (BURCH, 2008).

## **2. Os tipos de documentário**

Segundo Nichols (2009), no vídeo e no filme documentário, é possível identificarmos seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. A ordem de apresentação desses modos corresponde à cronologia de seu surgimento, logo representa, de forma superficial, a história do documentário.

As características de um determinado modo podem funcionar como dominantes em filmes específicos, mas isso não significa que não haja outros modos interligados à produção. Além disso, não existe uma hierarquia na qual os modos mais tardios têm superioridade sobre os anteriores, o que abre margem para a liberdade de criação.

O modo poético está ligado à vanguarda modernista e, nesse sentido, explora associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores

sociais funcionam em igualdade de condições com os outros objetos da cena, e o elemento retórico ainda não é bem desenvolvido.

O modo expositivo dirige-se diretamente ao espectador, através de legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, com a finalidade de expor um argumento ou recontar uma história. Um exemplo disso está na chamada *voz de Deus*<sup>3</sup>, que marca a autenticidade desse modo. Assim, as imagens assumem um papel secundário e predomina a lógica informativa transmitida verbalmente.

O modo observativo é marcado pelos avanços tecnológicos, através dos quais a câmera e o gravador podem deslocar-se livremente na cena, registrando o que acontece enquanto acontece. Isso permite um isolamento do cineasta na posição de observador e exige do espectador um papel mais ativo. Nesse modo, começam a aparecer situações de contraste entre ficção e realidade, tendo em vista acontecimentos encenados para fazerem parte de um registro histórico.

O modo participativo se contrapõe ao observativo do ponto de vista da posição ocupada pelo cineasta, que se torna um ator social como qualquer outro, influenciando os tipos e graus de alteração do produto. Nele, fica claro que a forma de interação exibida não existiria no caso de ausência da câmera. A entrevista é a forma mais comum de encontro entre cineasta e tema.

No modo reflexivo, o foco de atenção volta-se para a negociação entre cineasta e espectador, e não mais entre o cineasta e os outros atores sociais. Esse modo questiona o lema segundo o qual um documentário só é bom quando seu conteúdo é convincente. Ele reconhece a maneira como as coisas são, mas invoca a maneira como poderiam ser.

Por fim, chegamos ao modo performático. Tal como o poético, esse modo suscita questões sobre o que é o conhecimento. Baseado na experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica, ele tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos aspectos mais gerais em funcionamento na sociedade. Assim, esses filmes compartilham um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico, em favor de licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.

### **3. As fronteiras entre documentário e ficção**

---

<sup>3</sup> Voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que fomentou a cultura do comentário nas produções audiovisuais.

Historicamente, há uma tendência em separar o gênero documentário dos filmes de ficção, através de argumentos questionáveis por diversos autores. As oposições entre mundo vivido e mundo imaginado, entre matéria e pensamento, entre mundo real e mundo ficcional exemplificam uma tendência derivada da distinção ontológica entre humanidade e não-humanidade, corpo e alma, real e imagem. A ideia de imagem como aparência e réplica ilusória, remanescente de Platão, influencia até hoje essa separação (CAIXETA & GUIMARÃES, 2008).

Segundo Ramos (2008), “são duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem”. Para ele, o fato de autores romperem os limites entre ficção e documentário, não excluem a nossa possibilidade de distingui-los.

Quando vemos um filme de ficção, nos propomos a nos entreter com um universo ficcional e seus personagens, levando adiante uma ação ficcional. (...) Vamos ao cinema para nos *entretêr* com um universo ficcional, conforme nos é proposto pela narrativa. (...) Entertêr-nos com um universo ficcional significa estabelecermos (entertêrmos) hipóteses, relações, previsões sobre os personagens, suas personalidades e as ações verossímeis que lhes cabem, e com eles estabelecer empatias emotivas (*emoções*). (RAMOS, 2008, p. 24)

Ao contrário da ficção, o documentário estabelecerá asserções ou proposições sobre o mundo histórico e seria definido pela intenção de seu autor em fazê-lo. Apesar desse diferencial, as semelhanças entre as duas narrativas são muito comuns. Para exemplificar, podemos citar a encenação, a decupagem espacial e a utilização de personagens.

Para Ramos (2008), negar o estatuto documentário a uma narrativa a partir do argumento de encenação nada mais é do que desconhecer a tradição documentária iniciada por Grierson. O documentário nasce utilizando-se largamente de estúdios e encenação. Diferente do que muitos pensam, roteiro prévio detalhado e encenação são elementos básicos para a enunciação narrativa documentária. É necessário destacar que podemos distinguir três tipos de encenação: construída, de locação e de atitude.

A encenação-construída é inteiramente formulada por meio da utilização de estúdios e, geralmente, com a presença de atores não profissionais. O documentário contemporâneo, denominado por Ramos (2008) de *documentário cabo*<sup>4</sup>, reproduz essa estrutura, iniciada em 1930 com a estética griersoniana. Já a encenação-locação é feita no local onde o

---

<sup>4</sup> Narrativa que se baseia em tomadas de estúdio e roteiros detalhados plano-a-plano. É um documentário assertivo estabelecido a partir de vozes múltiplas.

cinasta/diretor sustenta a tomada<sup>5</sup>. Ao sujeito filmado, pede-se explicitamente que desenvolva ações com a finalidade de figurar para a câmera um ato previamente orientado. Diferente da encenação-construída, o ator vive no ambiente filmado. Por fim, a encenação-atitude engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do cineasta. Nela, a relação entre o espaço fora-de-campo e o estúdio é de completa homogeneidade. Os comportamentos capturados pela câmera são habituais e cotidianos, com certa flexibilização pela presença da equipe de filmagem.

Analisando a decupagem espacial, também podemos observar uma ligeira semelhança com as técnicas utilizadas no classicismo narrativo ficcional. Ela se caracteriza pela articulação de planos com angulações díspares (mas convergentes), pela utilização intensa da contraposição campo/contracampo e pelos *raccords*<sup>6</sup> de movimento, olhar ou direção.

Quanto aos personagens, é cabível denotar a sua presença tanto nas narrativas ficcionais quanto nos documentários. Todavia, ressaltamos que, na ficção, os atores utilizados são temperados com a verossimilhança e levam adiante a ação ficcional proposta. Diferentemente, nos documentários, os personagens são corpos que encarnam as personalidades do mundo ou que experimentam de modo próximo o universo mostrado.

Para Nichols (2009), todo filme é um documentário, havendo apenas a distinção entre os documentários de satisfação dos desejos e os de representação social. Assim, fica a cabo da interpretação a nossa compreensão acerca dos significados e valores transmitidos nos filmes.

Os documentários de satisfação dos desejos são normalmente chamados de ficção. Esses filmes expressam nossos desejos e sonhos, pesadelos e terrores. Eles representam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser.

Os documentários de representação social, por sua vez, são os que costumamos chamar de não ficção e representam aspectos de um mundo que ocupamos e compartilhamos. Seu engajamento social se dá a partir de três maneiras. Em primeiro lugar, eles oferecem um retrato ou representação reconhecível do mundo. Em segundo lugar, eles também significam ou representam os interesses de outros. Nesse caso, os documentaristas assumem o papel de representantes do público e falam em favor de interesses alheios. Em terceiro lugar, podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os

---

<sup>5</sup> Conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e a circunstância que a cerca.

<sup>6</sup> Efeitos visuais, sonoros ou de linguagem cinematográfica, utilizados para garantir a coerência entre dois planos ou duas cenas subsequentes em um filme ou vídeo.

interesses de um cliente. Nesse sentido, há uma intervenção mais ativa a fim de conquistar consentimentos ou influenciar opiniões.

Esse choque conceitual entre documentário e cinema de ficção se dá, provavelmente, pelo esquecimento de uma premissa básica ditada por Lumière, segundo a qual o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes.

A definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (NICHOLS, 2009, p. 47).

Com o tempo, os roteiros de ficção acabaram sendo alimentados pelo controle, fechando-se sobre si mesmos. “Os roteiros de ficção são, frequentemente (cada vez mais) fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório.” (COMOLLI, 2008, p. 177).

Enquanto isso, o não controle do documentário surge como uma condição de invenção, obrigando-o a experimentar, imaginar, testar.

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que o sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas. (COMOLLI, 2008, p. 177)

Para Caixeta e Guimarães (2008), essa distinção deveria ser orientada por uma práxis que fundamentaria o desejo em ver e fazer o cinema documentário.

Quem faz o documentário faz ou deveria fazê-lo por força de um engajamento no mundo, por uma vontade própria, e não movido pelos lucros – materiais ou simbólicos – oferecidos pelas mercadorias audiovisuais, pelo prestígio ou, ainda, pelo egocentrismo “artístico” hipnotizado pelo mito do gênio criador. (CAIXETA & GUIMARÃES, 2008, p. 36)

Caixeta e Guimarães (2008) insistem que a peculiaridade do documentário e, também da ficção, não está na forma ou na estrutura narrativa, mas sim no lugar (espaço e

tempo) que eles reservam às falas, aos gestos e aos corpos do outro, à *mise-en-scène*<sup>7</sup> do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado.

#### 4. Manipulação da realidade e valoração ética

Outra discussão polêmica acerca do lugar ocupado pelo gênero documentário diz respeito às produções tendenciosas, a partir do ponto de vista de quem as analisa. Existem documentários com os quais concordamos e aqueles com os quais discordamos, uns que aplaudimos e outros que abominamos. Tudo isso está relacionado ao modo como a produção se posiciona diante do que se entende por *verdade*.

Segundo Ramos (2008), “um documentário pode ou não mostrar a *verdade* (se é que ela existe) sobre um fato histórico”. Para ele, a manipulação ou as asserções falsas acerca do mundo não tiram o caráter de documentário. E esse mesmo raciocínio deve ser aplicado aos campos da realidade e da objetividade.

Se vincularmos a definição de documentário à qualidade de verdade da asserção que estabelece, estaremos reduzidos à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade da crença de cada um. (RAMOS, 2008, p. 30)

Nesse sentido, é importante reformularmos nossa crítica em torno da dicotomia verdade/mentira, direcionando-a em favor de argumentos que questionem a ética com a qual são feitas as produções audiovisuais. Chamamos de ética um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece uma visão de mundo. Ela está intrinsecamente ligada à interação estabelecida entre cineasta e espectador, na experiência da imagem-câmera/som (RAMOS, 2008).

É importante observarmos, que na breve história do documentário, houve a predominância de vários contextos éticos, tendo em vista a constante mudança dos valores que fundamentam a intervenção do cineasta no mundo e no modo de articulação da narrativa. A questão ética no documentário assume, portanto, uma preocupação que não existe no campo da ficção.

---

<sup>7</sup> Movimentação e posicionamento no palco ou no *set* de filmagem.



Dada a história do cinema documentário, é possível estabelecer quatro grandes conjuntos éticos relacionados ao posicionamento do sujeito que enuncia para e pelo espectador. São eles: 1) educativo; 2) imparcial (ou recuo); 3) interativo/reflexivo; 4) modesto (RAMOS, 2008).

A ética educativa tem como estilo dominante o documentário clássico, caracterizado pela forte presença da voz *over* ou *locução*, ausência de entrevistas/depoimentos, encenação em cenários/locação e utilização de pessoas comuns como atores. Amplamente teorizada por John Grierson, tem como principal função educar a população da nova sociedade de massas que emerge nos anos de 1920 e 1930, de modo que possa exercer sua cidadania. O campo de valores da ética educativa constitui-se pelo conteúdo dos valores que veicula, sem se prender ao estatuto do sujeito que enuncia.

A ética da imparcialidade/recuo surge na segunda metade dos anos 50 e tem seu campo de valores articulado em torno da presença em *recuo* do cineasta na tomada. Tal campo é construído a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador. O mundo é oferecido em uma bandeja para que o espectador, no exercício de sua liberdade, assuma seu engajamento.

A ética interativa/reflexiva, que sustenta a intervenção e interação do cineasta com o mundo, constitui-se numa crítica direta à imparcialidade da produção, julgando inevitável a presença do emissor do discurso. A questão ética se desloca para o modo de construir, e a ideia é que essa construção seja revelada ao espectador. Esta característica é valorizada positivamente na composição do documentário, sendo considerado o valor mais apreciado.

Por fim, temos a ética modesta, símbolo do sujeito pós-moderno, que, não podendo mais adquirir altura para emitir saber, se limita a voos modestos, os quais, em geral, se esgotam na crítica dos enunciados de saber. Nesse campo ético, o sujeito que enuncia vai diminuindo a área de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo. A ética modesta reflete os produtos da virada do século, denominados documentários de *primeira pessoa*. Nesse tipo de documentário, observamos um conteúdo sobre si mesmo, eventualmente substituído por vozes múltiplas que se sobrepõem em uma narrativa fragmentada.

A partir dessa classificação, podemos entender a ética como um artifício regulador da conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis, ou leis, não bastam. A produção de documentários aponta para efeitos imprevisíveis sobre os que estão representados neles. E é através das considerações éticas que se torna possível minimizar

esses efeitos prejudiciais. Desenvolver o respeito a essas considerações passa então a ser parte fundamental da formação profissional do documentarista.

### **Considerações Finais**

A partir de uma retomada histórica do gênero documentário, foi-nos possível delimitar algumas classificações que facilitaram a compreensão acerca do desenvolvimento dessa narrativa cinematográfica. A difícil conceituação e as limítrofes fronteiras com as produções ficcionais assumiram um papel primordial na definição do lugar ocupado pelo documentário no cenário atual.

Desde a produção para os canais de TV a cabo até os formatos mais alternativos, a narrativa documentária apresenta-se com traços estilísticos recorrentes, e o nome (documentário) abrange em torno de si a vantagem de ser carregado por um conteúdo histórico e por uma diversidade de formas e movimentos, que acabam se reunindo em torno de um eixo comum. Dentro desse eixo comum, podemos dizer que o documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja ele coisa ou pessoa, e se dirige a um expectador que recebe essa narrativa.

Quanto à linha que separa o documentário da ficção, podemos destacar duas coisas importantes: 1. O documentário é tanto uma “invenção da realidade” quanto um objeto do mundo; 2. O fato do real não ser de todo representado não constitui uma falha ou defeito desse gênero, mas sim um excesso de realidade que transborda a representação. Nesse sentido, é necessário verificarmos até que ponto podemos julgar uma produção, sem levar em consideração a essência de sua conduta.

A discussão em torno da ética também assume um papel decisivo na constituição do documentário, tendo em vista a presença de personagens reais, que funcionam como atores sociais com ou sem a câmera. Essa condição é determinante para compreendermos a importância que esse gênero tem enquanto fator de representação social. E, portanto, deve ser minuciosamente trabalhado nos parâmetros éticos de seu contexto histórico-cultural.

Por fim, podemos atribuir ao cineasta e ao espectador um valor fundamental, tendo em vista seu poder e responsabilidade de influenciar e compreender a lógica de construção do documentário. A partir desses parâmetros, entendemos que um gênero se constitui não só pela necessidade de representar, mas também pela vantagem da expressão coletiva dos atores sociais.

## Referências Bibliográficas

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. (Coleção Debates). São Paulo: Perspectiva, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Seleção e organização: César Guimarães e Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, C.; CAIXETA, R. (2008). **Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente**. In: COMOLLI, J. L. Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. (Coleção Campo Imagético). Campinas, SP: Papirus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.