
Documentarismo Português na Televisão: O discurso nos documentários com expressão no programa *Docs* da RTP2

Cláudia Silvestre

Mestranda em Post Production – Editing, Bournemouth University, UK

claudiasvsilvestre@gmail.com

Resumo: O presente texto é um resumo da tese de final de curso em Jornalismo, do Instituto Politécnico de Lisboa. Os documentários portugueses exibidos no programa de televisão *Docs* da RTP2 são analisados com o intuito de compreender, num sentido mais restrito, que tipo de documentários foram privilegiados nesse programa e, num sentido mais lato, as tendências do documentário português actual.

Palavras-chave: novo documentarismo português; programa *Docs* da RTP2.

Resumen: Este texto es un resumen de la tesis de fin de carrera en Periodismo en el Instituto Politécnico de Lisboa. Los documentales portugueses exhibidos en *Docs*, un programa de televisión de la RTP2, se analizan con la intención de entender, en un sentido más restringido, qué tipo de documentales fueron seleccionados para exhibición, y en un sentido más amplio, las tendencias actuales de los documentales portugueses.

Palabras claves: nuevo documentalismo portugués; programa *Docs* de RTP2.

Abstract: This text is a summary of a thesis written to obtain the BA degree in Journalism at the Instituto Politécnico de Lisboa. The Portuguese documentaries shown in *Docs*, a television program of RTP2 channel, are analyzed with the intention of understanding, in a restricted approach, what type of documentaries were selected to be exhibited, and on a broader approach, the current trends in Portuguese documentaries.

Keywords: new Portuguese documentarism; programme *Docs* from RTP2.

Résumé: Ce texte est le résumé d'une thèse qui conclue le cours de Journalisme de l'Institut Politécnico de Lisbonne. Les documentaires portugais montrés dans *Docs*, une émission télévisée de la chaîne RTP2, sont analysés pour comprendre, dans une approche d'abord restreinte, quels types de documentaires ont été choisis pour être diffusés, puis, dans une approche plus large, les tendances actuelles du documentaire portugais.

Mots-clés: nouveau documentaire portugais; programme *Docs* de la RTP2.

Ao longo dos últimos anos, o documentário português tem vindo a crescer com grande força. De facto, o interesse pela produção é cada vez mais evidente, assim como a necessidade de debater o estado do documentarismo português actual. Com este intuito, vários festivais e encontros têm sido realizados; locais onde se promovem ciclos e, também, debates, que permitem, claro está, uma maior expansão da prática a todos os níveis. Apesar do esforço, não se pode, ainda, afirmar a existência de métodos de divulgação totalmente eficazes. De alguma forma, o documentário português continua a ser algo marginal nos circuitos comerciais. A nível televisivo, por exemplo, somente a RTP2 [segundo canal de televisão pública] tem vindo a incidir a sua atenção sobre alguns destes trabalhos. O problema é que, muitas vezes, segundo a opinião da maioria dos realizadores portugueses, apenas os exhibe a horas tardias, ou, então, privilegia claramente os documentários mais formatados, que têm como temáticas centrais: viagens, assuntos históricos ou actualidades. Na maioria dos casos, o olhar televisivo acaba por não se centrar sobre o quotidiano, sobre as pessoas, algo que é considerado central para muitos realizadores actuais.

Em 2003, surgiu o programa *Docs* da RTP2, para preencher, de alguma forma, a lacuna da falta de divulgação. Este programa semanal era exclusivamente dedicado ao documentarismo nacional. Pela, primeira vez, os documentários portugueses actuais ganhavam visibilidade a horas regulares: todos os domingos às 20 horas. Mas será que

o Docs continuou também a incidir a sua atenção sobre documentários mais formatados? Será que o documentarismo que ganhou expressão neste programa reflectia, de verdade, o “novo documentarismo português”? Ou será que privilegiava, o documentário mais jornalístico, o documentário mais próximo da grande reportagem?

Para tentar responder a estas perguntas, analisei 11 documentários que foram exibidos, no segundo trimestre de 2003, na rubrica Docs. A selecção do período de análise (Abril, Maio e Junho) foi feita de forma maioritariamente aleatória, mas também se prendeu com uma maior ou menor possibilidade de adquirir os documentários para o estudo:

6 de Abril - *Retornados ou Restos do Império*, de Leandro Ferreira, 2001;

13 de Abril - *Processo Crime 141/53 – Enfermeiras no Estado Novo*, de Susana Sousa Dias, 2000;

20 de Abril - *Com Quase Nada*, de Carlos Barroco e Margarida Cardoso, 2000;

27 de Abril - *Outro País*, de Sérgio Tréfaut, 2000;

4 de Maio - *Mais Alma*, de Catarina Alves Costa, 2001;

11 de Maio - *Ouvir Ver Macau*, de António Escudeiro, 2001;

18 de Maio - *Filhos do Vento*, de Pedro Celestino da Costa, 2002;

8 de Junho - *Outubro*, de Graça Castanheira, 2001;

15 de Junho - *Cães Sem Coleira*, de Rosa Coutinho Cabral, 1997;

22 de Junho: *Porto da Minha Infância*, de Manoel de Oliveira, 2001;

19 de Junho - *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema*, de Margarida Cardoso, 2003.

O conjunto de categorias que criei para analisar estes documentários pode ser dividido em quatro grupos distintos: estrutura, elementos discursivos, informação e estilo e técnica. A estrutura foi criada com o objectivo de tentar perceber se o documentário é ou não coerentemente organizado, ou seja, se tem um início, um desenvolvimento e um final perfeitamente estabelecidos. Permite, ainda, verificar de que forma é que a informação nos é fornecida (por exemplo, de uma forma mais distribuída ou concentrada). Os elementos discursivos, por sua vez, permitem constatar até que ponto é que o documentário se preocupa em apresentar diferentes elementos acerca do assunto, sendo que será igualmente de extrema relevância tentar perceber a valorização que é dada a cada um desses diferentes elementos, ou, então, a função que lhes é atribuída. Seguidamente, encontra-se o grupo da informação: se o documentário é mais informativo (responde ao *lead*, enquadra-se em algum valor-notícia ou é objectivo) ou mais observacional. Por último, estabeleci algumas categorias gerais para o estilo e técnica.

As conclusões a que cheguei são, obviamente, limitadas, porque só a partir de uma maior análise se poderia, de facto, compreender a existência ou não de tendências reais. De qualquer forma, no que diz respeito à estrutura, foi possível verificar uma maior existência da narrativa. A inclusão de um início, desenvolvimento e final explícitos é mesmo evidente, algo que aproxima, claramente, o documentário do conceito de “estória” jornalística apresentado por Elizabeth Bird e Robert W. Dardenne¹, sendo que também lhe incute um sentido mais ficcional. A maioria dos documentários possui, então, uma organização geral bem definida e, grande parte das vezes, privilegia-se o início personalizado e o final dramático, mas também se verifica com igual importância a presença de um final aberto. A tendência para a personalização é evidente, hoje em dia, em diversas peças jornalísticas, como Mar de Fontcuberta² refere, portanto, esta característica também pode ser aplicada à reportagem. No que respeita ao final, parece ser, em todos os sentidos, algo mais próximo da ficção, pois uma reportagem evita sempre a drama-

¹ S. Elizabeth Bird e Robert W. Dardenne (1988), “Mito, Registo e ‘Estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, pp. 263-277.

² Mar de Fontcuberta, *A Notícia: Pistas para Compreender o Mundo*, Colecção Media & Sociedade, Lisboa, Notícias Editorial, 1999.

tização, assim como a total liberdade de interpretação, isto porque se procura um final mais factual e imparcial.

Nos documentários analisados, constata-se, também, uma maior tendência para o particular, no que diz respeito à articulação da informação. Aqui, o documentário afasta-se, em grande medida, da reportagem. De facto, a reportagem, segundo Jean-Jacques Jespers³, apenas recorre a casos particulares com o intuito de dar a conhecer um fenómeno mais geral. O objectivo passa mesmo por prender o espectador à mensagem real, de forma a transportá-lo para o local do acontecimento. Por este motivo, a escolha das personagens a incluir deve ser muito pensada, pois, de alguma forma, terá que favorecer a identificação com esse fenómeno mais geral. No documentário isto já não sucede. Aliás, muitas vezes, o documentário centra apenas a sua atenção numa pessoa. Por exemplo, isso acontece no *Cães Sem Coleira*, da Rosa Coutinho Cabral, já que o único interesse deste documentário é mesmo a vida de António Feliciano e não um qualquer aspecto geral do cinema. A exposição da informação, por seu turno, volta a aproximar os dois campos fílmicos, pois constata-se uma maior presença da exposição atrasada e distribuída, algo que também é evidente na reportagem, que tem como objectivo fazer passar a informação de forma clara e compreensível. Para tal, terá sempre que distribuir a informação e não sobrecarregar nenhum momento específico da 'estória'.

No grupo referente aos elementos discursivos, verificou-se, na maioria dos documentários, uma grande presença e valorização de entrevistas (representam entre 21 a 30 minutos), sendo que não se concedeu, em grande parte dos casos, a mesma importância aos diferentes entrevistados. Ora, a entrevista é também um elemento evidente na reportagem, embora se tente sempre procurar o equilíbrio. As imagens só com som ambiente, por seu turno, caso tivessem uma grande presença, poderiam afastar o documentário da reportagem, pois este trabalho jornalístico privilegia claramente os restantes elementos discursivos, sendo que a imagem aparece sempre em função da *voz off*. Mas isto acaba por não suceder. Pelo menos não de forma evidente, ou seja, não se verifica uma grande presença da imagem só com som ambiente (repre-

³ Jean-Jacques Jespers, *Jornalismo Televisivo*, Coleção Comunicação, Coimbra, Minerva, 1998.

senta apenas menos de 10 minutos em alguns documentários, mas na maioria das vezes nem sequer está presente). Quando se verifica, é curioso constatar a presença em igual percentagem do estilo mais minimalista do que trabalhado, assim como do estilo meramente trabalhado. Nos casos em que é mais minimalista, o documentário afasta-se, por completo, da reportagem; nos casos em que é trabalhado, o documentário está mais próximo do estilo da reportagem, embora, em grande medida, se evite a utilização deste tipo de imagens neste trabalhos.

Os documentários analisados recorrem também muito a imagens de arquivo, mas, normalmente, não atribuem uma grande valorização a este elemento discursivo (representa, em geral, menos de 10 minutos). As imagens de arquivo não são muito utilizadas nas reportagens, mas também não são excluídas à partida, ou seja, esta característica pode, de alguma forma, ser comum às duas práticas fílmicas. Nos documentários analisados, a música esteve, ao contrário das imagens de arquivo, muito presente, mas, na maioria das vezes, não teve mesmo uma grande valorização (representa menos de 10 minutos) e quase sempre funcionou ou como som principal, ou como som mais principal do que secundário. A música, geralmente, é excluída pela reportagem, como explica Carl Plantinga⁴, por expressar e evocar emoções, ou seja, por oferecer um carácter experiencial, em vez de fornecer informações factuais ou de afirmar proposições conceptuais como a *voz off* faz. A reconstrução, por seu turno apenas esteve presente numa pequena parcela dos documentários (*Cães Sem Coleira* e *Porto da Minha Infância*), sendo que obteve nesses casos uma razoável valorização (sempre entre 11 e 30 minutos). Tal como acontece com a música, a reconstrução também é evitada na reportagem porque, embora se baseie em factos reais, nunca deixa de ser uma encenação, uma construção a partir de elementos não reais. Neste sentido, a reportagem e o documentário afastam-se, muito embora isso suceda mais em relação à música do que à reconstrução, que esteve muito pouco presente.

Para além das entrevistas, das imagens de arquivo, das imagens só com som ambiente, da música e das reconstruções, existe ainda a *voz off*. Foi possível verificar que em grande parte dos documentários não está presente, mas a margem de diferenças entre o sim e o não é muito

⁴ Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York, Cambridge University, Press, 1997.

reduzida, ou seja, em muitos documentários (45 por cento) este recurso foi, de facto, utilizado. Na maioria das vezes em que se recorreu à *voz off*, constatou-se uma pequena valorização (representa em todos os casos menos de 20 minutos), assim como um estilo complexo e literário, um tom intimista e uma função de complemento, explicação e experiência pessoal. Em que medida é que esta *voz off* é semelhante à *voz off* da reportagem? Na reportagem, a *voz off* assume um papel primordial, ou seja, é muito mais valorizada e tenta, em geral, evitar o estilo complexo e literário, o tom intimista e ainda a função opinativa, isto porque tem sempre como propósito alcançar a objectividade. A *voz off* da reportagem é, como tal, mais explicativa, autoritária e onisciente do que aquela que se verificou nos documentários analisados.

A análise do terceiro grupo, informação, também trouxe indicadores interessantes. Na maioria das vezes, é mesmo possível identificar o *lead* e a tendência é para: quem (grupo anónimo, mas testemunha de um acontecimento), o quê (evento específico), quando (passado histórico), onde (Portugal), como (contextualização explícita) e porquê (causas explícitas). Os documentários são, como tal, em grande medida, informativos, sendo que prevalecem fenómenos mais gerais (evento específico), ou seja, o documentário acaba por estar bastante próximo da reportagem, que tenta concentrar a sua atenção numa situação, num fenómeno ou num acontecimento específicos. No documentário, tal como na reportagem, é também o documentarista/narrador que fornece, na maioria das vezes, a temática (é mais evidente nos documentários com *voz off*), a contextualização e até as causas, quando isso não se verifica, cabe aos entrevistados fornecer esta informação, algo que sucede mais nos documentários que não possuem, à partida, *voz off*.

Relativamente aos valores-notícia, foi possível verificar também uma certa equivalência com a reportagem. Na maior parte dos casos, está presente a proximidade e a proximidade/conflito/consequência, ou seja, no documentário também se prevalecem temas que possam corresponder mais às expectativas do público, sendo que, obviamente se dá um maior destaque à proximidade, que, segundo Mar de Fontcuberta, diz respeito não só a uma questão geográfica, mas também a uma ligação humana. De facto, as pessoas sentem-se ligadas a certas realidades quotidianas que lhes são familiares. Nos casos em que o quotidiano representado difere drasticamente do vivido devido às diferenças cultu-

rais, subsiste ainda o sentido de curiosidade. Podemos, então, concluir que o documentário, tal como Manuela Penafria⁵ prevê, não se prende tanto com valores de actualidade e de interesse imediato, embora retrate realidades que interessam ao público.

Como seria igualmente de esperar, a objectividade não esteve muito presente nos documentários analisados, isso é evidente se pensarmos na quase total ausência de possibilidades conflituais, apenas no *Retornados ou Restos do Império* foi possível verificar a sua existência (neste caso, observou-se um maior equilíbrio do que desequilíbrio). Isto prova que o documentário não se limita a tentar passar o máximo de aspectos possíveis acerca de um assunto, o mesmo será dizer que não se prende à ideia de apresentar os dois lados da questão; ideia esta que é fundamental, segundo Gaye Tuchman⁶, para garantir a objectividade. No documentário, o que é, de facto, mais importante é a imagem, que não se limita a ilustrar, ou seja, que não tem apenas uma função denotativa. O mesmo será dizer que a abordagem ao tema, tal como Manuela Penafria prevê, não se cinge ao discurso jornalístico, porque o documentário, em grande medida, admite a sua subjectividade ao apresentar um claro ponto de vista sobre o assunto.

No que diz respeito ao estilo e técnica, verificou-se, na maioria dos casos, a presença de uma edição mais proposicional e de um ritmo mais rápido, ou seja, os documentários estão mesmo mais adaptados à formatação televisiva e, como tal, mais próximos do conceito de reportagem. Muitas das técnicas de edição adoptadas são, obviamente, semelhantes às ficcionais (por exemplo, o *slow motion* que é utilizado em alguns dos documentários). Por último, convém, ainda, realçar que se constatou uma maior presença de um documentarista participante não visível, algo que entra, igualmente, em sintonia com o papel do jornalista, já que a participação do jornalista é sempre óbvia (interpreta e relata os factos em *voz off*) e, na maioria das vezes, este também não é visível. Nalguns casos, o jornalista pode, de facto, estar presente, mas isso apenas é possível quando são realizados “vivos”, ou seja, quando o

⁵ Manuela Penafria, *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Ed. Cosmos, 1999.

⁶ Gaye Tuchman (1993) “A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, pp. 74-90.

jornalista se dirige directamente para a câmara, algo que nunca sucede nos documentários.

Dizer que o documentário partilha determinadas características tanto com a reportagem como com a ficção, não implica afirmar a total contaminação deste género fílmico. É preciso, mais uma vez, realçar que a voz do documentário é mesmo transmitida, em grande medida, segundo Bill Nichols⁷, a partir de uma lógica informativa, logo é natural que tenha alguns aspectos em comum com a reportagem. Mas é preciso também não esquecer que o documentário dá relevância a alguns aspectos que são marginalizados pela reportagem, ou seja, a transmissão da voz do documentário nunca se baseia exclusivamente na palavra, mas sim em todos os meios que tem ao seu dispor. A voz do documentário partilha, de facto, qualidades com outras vozes, assim como utiliza convenções de outros géneros fílmicos. Mas isso não afasta, de forma alguma, o documentário do seu propósito. Muito pelo contrário, este cruzamento que se dá enriquece, em grande medida, segundo Manuela Penafria, o trabalho documental, que tem mesmo que ser visto como um conjunto de elementos dispersos. No seu todo, estes elementos têm a capacidade de transmitir uma voz única, que não é mais do que o resultado do encontro que se dá entre o documentarista e os diferentes actores naturais. E é isto que, de verdade, torna o documentário único: a voz.

Para o estudo da estrutura, dos elementos discursivos e do estilo e técnica, baseei-me, em grande medida, em Carl R. Plantinga⁸. A partir destas concepções foi, de facto, possível perceber a importância que os diferentes elementos assumem no documentário. Plantinga foi, também, muito útil para o estudo da voz. Segundo o autor existem três categorias distintas: a formal (voz epistemicamente para explicar uma certa porção do mundo ao espectador, é, portanto, uma voz mais autoritária, omnisciente, explicativa, educativa e até reflexiva), a aberta (voz epistemicamente hesitante, que explora e observa o que nos rodeia sem, no entanto, apresentar respostas, apresenta sim hipóteses e propõe a reflexão) e a poética (voz mais centrada na procura da representação em si mesma através da estética).

⁷ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001.

⁸ *Op.cit.*

O que se verificou, a partir da análise, foi a presença maioritária da voz formal (*Retornados ou Restos do Império, Enfermeiras no Estado Novo, Filhos do Vento, Porto da Minha Infância e Kuxa Kanema*), ou seja, os documentários que passaram na RTP2, durante o período mencionado, são, em geral, documentários mais formatados e adaptados ao estilo televisivo. Não posso, no entanto, deixar de mencionar a presença de outros tipos de documentários, ou seja, a maioria é formal, mas o programa também deu visibilidade a documentários com voz aberta (*Com Quase Nada e Mais Alma*), voz mais formal do que aberta (*Outro País e Outubro*), voz mais aberta do que formal (*Cães Sem Coleira*) e até voz poética (*Ouvir Ver Macau*).

O conceito de voz segundo Plantinga é muito útil para perceber até que ponto é que está presente uma maior ou menor formatação no documentário. De qualquer forma, acaba por ser um pouco limitado, pois os documentários com voz formal não são, de forma alguma, semelhantes. Plantinga foi, então, muito útil para perceber a importância dos elementos e a tendência da voz, mas pouco nos diz acerca do significado de tudo isso. Para perceber, de facto, a importância da maior presença de uma voz formal, recorro, por último, aos modos de Bill Nichols, que não são mais do que sub-géneros do documentário, ou seja, representam diferentes formas de práticas documentais. O autor definiu seis modos distintos: modo poético (restabelece os fragmentos do mundo de forma poética), modo de exposição (pretende apenas transmitir, de forma objectiva, os assuntos em destaque no mundo histórico), modo de observação (rejeita o comentário e a reconstrução, limitando-se a observar os acontecimentos à medida em que estes se desenrolam), modo de participação (pressupõe a interacção com os actores sociais ou então a entrevista, também recorre, muitas vezes, a imagens de arquivo com o intuito de contextualizar o acontecimento), modo reflexivo (acima de tudo questiona a forma documental e desliga-se dos outros modos), ou modo performativo (destaca os aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo, algo que faz com que perca a ênfase na objectividade).

É, de facto, curioso, constatar a presença óbvia dos modos nos diferentes documentários. Começamos pelo de exposição, que apenas esteve presente num dos documentários: *Filhos do Vento*. Segundo a análise, no modo de exposição é sempre evidente a estrutura narra-

tiva, ora, um dos objectivos deste modo passa exactamente por propor uma dada perspectiva ou argumento ao espectador e, para fazê-lo eficazmente, o documentário terá sempre que adoptar uma estrutura mais fixa e compreensível, ou seja, terá sempre que tentar adaptar o conceito de “estória” ao documentário. Para além de possuir sempre uma estrutura narrativa, os documentários do modo de exposição também têm sempre *voz off* e entrevistas. Este dado também é óbvio na definição de Bill Nichols. Segundo o autor, a *voz off* está quase sempre presente, pois permite alcançar um certo grau de objectividade e omnisciência. A *voz off* garante, ainda, uma maior possibilidade de compreensão do assunto pois é sintética e sucinta, assim como evita desafiar o senso comum, apostando antes na generalização do que é aceite pela maioria. Os gráficos permitem, também, perceber que a edição é sempre proposicional, o ritmo rápido e a voz formal, sendo que o documentarista é participante não visível. Nichols refere, de facto, a presença de uma edição de continuidade que coloca a importância na *voz off* e não nas imagens, por isso não é de estranhar a adopção de uma voz mais formal e rápida, voz esta que se rege por uma lógica informativa, neste caso, assente na palavra. Em suma, o modo de exposição, que também associei ao modo jornalístico de Plantinga, pretende apenas transmitir, de forma objectiva, os assuntos em destaque no mundo histórico.

O modo de observação, por seu turno, esteve presente em dois documentários: *Com Quase Nada* e *Mais Alma*. A análise permitiu concluir que todos os documentários com um modo observacional têm uma estrutura categorial, uma edição mais solta, um ritmo equivalente, assim como uma voz aberta. Também foi possível verificar a total ausência de *voz off*, assim como a presença de entrevistas em ambos os documentários. Relativamente ao papel do documentarista, podemos concluir que em metade dos casos é participante não visível enquanto que na outra metade é não participante. Todas estas conclusões estão, de alguma forma, presentes nas definições de Bill Nichols. O modo de observação privilegia, de facto, tudo aquilo que ocorre em frente à câmara tentando sempre evitar qualquer espécie de intervenção directa. Recusa-se, assim, o uso de *voz off* e de todos os artifícios que possam abstrair o espectador. Importante é representar a vida tal e qual como ela ocorre, sendo que, para esse fim, é necessário dar o poder de interpretação ao espectador, ou seja, é necessário não conceder im-

portância ao documentarista, que não pode ser mais do que uma figura apagada no documentário. Para dar a entender tudo isto, é aconselhável quebrar com a ideia de montagem dinâmica, ou seja, é preciso tentar dar o sentido de duração real dos eventos, algo que sucedeu sempre nos documentários observacionais analisados. Acima de tudo, dá-se um compromisso com o imediato, com o íntimo e com o pessoal. É o aqui e o agora.

Nos documentários do modo de exposição e do modo de observação, verificou-se alguma homogeneidade, o mesmo não sucedeu com os documentários inseridos no modo de participação (*Retornados ou Restos do Império, Enfermeiras no Estado Novo, Outro País e Kuxa Kanema*). A nível estrutural constatou-se mesmo uma total dispersão: um deles tem a estrutura retórica, outro a narrativa, outro ainda a mais categorial do que retórica, enquanto o último tem uma estrutura mais categorial do que narrativa. No que se refere aos elementos discursivos, é curioso denotar a presença de *voz off* em metade dos casos e a sua ausência na outra metade. Todos os documentários do modo de participação têm entrevistas, assim como todos possuem uma edição proposicional e um ritmo rápido. A voz, nestes documentários, é, em grande medida, formal e quando isso não sucede é mais formal do que aberta. Também se verifica uma grande dispersão no que diz respeito ao papel do documentarista: na maioria dos casos não participa, enquanto que nos restantes casos, e em igual parcela, participa mas não é visível ou então é participante visível.

Como não se verifica uma grande homogeneidade, é mais difícil comparar com a definição apresentada por Bill Nichols, principalmente no que diz respeito à estrutura e estilo. Agora é preciso também ter em conta que os últimos modos apresentados pelo autor são, em geral, modos mais abertos. De qualquer forma, é possível identificar alguns traços comuns. O modo de participação, segundo Nichols, capta a acção vivida pelos actores naturais, mas não se limita a observar, também nos alerta, enquanto espectadores, para a ideia de mutação do real, ou seja, o documentário é visto como o resultado final da interacção que se dá entre o documentarista e os actores naturais. Se esperamos ver o mundo representado de forma subjectiva, ou seja, o mundo segundo alguém que viveu essa realidade; então não queremos assistir a generalizações. De facto, não é a verdade que se procura, mas sim uma

perspectiva vincada da realidade. Este modo destaca, então, os aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo e fá-lo sem estabelecer de forma rígida os parâmetros a seguir. Não será, como tal, de estranhar a presença de uma voz formal, que é, em grande medida, muito distinta daquela apresentada no modo de exposição, isto porque a informação não é apresentada de forma autoritária e imparcial. É sempre a visão de alguém que viveu aquela realidade, seja o documentarista, sejam os entrevistados. Esta total liberdade formal faz com que tanto seja possível adoptar *voz off* como não, assim como podem estar presentes entrevistas ou até imagens de arquivo.

No modo reflexivo, também se verifica alguma dispersão. Apenas em metade dos casos se utilizam entrevistas, assim como se constata uma total ausência de *voz off*. A estrutura, por seu turno, não pode, de forma alguma, ser aplicada, sendo que a edição é, em igual percentagem, mais solta do que proposicional ou então poética. Os documentários do modo reflexivo têm, ainda, tendência para ter um ritmo rápido ou mais rápido do que equivalente, sendo que a voz também se reparte entre as variáveis formal ou mais aberta do que formal. Se compararmos estas conclusões com a teoria apresentada por Nichols, facilmente percebemos que existe uma grande liberdade de expressão neste modo, no sentido em que não se pretende provar a autenticidade, mas sim levar o público a reflectir sobre as formas de representação expostas. De facto, incentiva-se o estímulo à reflexão, já que se dá voz ao invisível, ou seja, não se transmite apenas o conhecimento (o que é), mas também o desejo (o que pode vir a ser). É, como tal, um modo mais auto-consciente e auto-interrogador que, acima de tudo, questiona a forma documental da mesma forma que se desliga dos restantes modos. Tudo isto é, de alguma forma, evidente nos documentários *Ouvir Ver Macau* e *Cães Sem Coleira*.

Por último, o modo performativo esteve presente em igualmente dois documentários (*Outubro* e *Porto da Minha Infância*). Verificou-se uma maior presença de uma estrutura narrativa ou mais retórica do que narrativa, a *voz off* esteve sempre presente, enquanto que a entrevista apenas se verificou em metade dos casos. A tendência aponta também para uma edição proposicional ou mais proposicional do que solta, assim como para um ritmo rápido ou mais equivalente do que rápido. O papel do jornalista, por seu turno, é sempre activo, ou seja, participante

não visível. Em último lugar, surge a voz que é ou formal ou mais formal do que aberta. O que se destaca, acima de tudo, neste modo é realmente a relatividade do conhecimento, pois todo o significado passa a ser subjectivo, isto porque tudo depende da experiência pessoal de cada um de nós. Dizer que se explora mais o lado subjectivo dos fenómenos, implica também afirmar uma maior ênfase na perspectiva apresentada. De facto, não se explora apenas o lado factual, explora-se também o lado imaginativo dos acontecimentos e foge-se, em grande medida, ao realismo evidencial, que é fundamental para todo o discurso jornalístico. As atenções passam, desta forma, a estar centradas na emoção e na expressividade, porque o destaque está todo na vivência de um determinado evento, isto é, por exemplo, visível no documentário *Outubro*. Para apresentar as temáticas, os documentários do modo performativo conjugam diferentes técnicas, por exemplo, a junção do geral com o particular, sendo que se verifica uma grande proximidade com o cinema experimental, como é evidente, de alguma forma, no *Porto da Minha Infância*.

Todas estas comparações servem para perceber a real importância dos modos de Bill Nichols. Não são modos, de forma alguma, limitados e prevêem, em grande medida, a presença de diferentes elementos e estilos, logo é perfeitamente justificável a sua aplicação num estudo deste teor. Agora sim posso passar para as conclusões finais. Já tínhamos visto, a partir das concepções de Plantinga, que se privilegia, em grande medida, um documentário mais formatado: estrutura narrativa, edição proposicional, ritmo rápido e voz formal. Há, de facto, uma maior tendência para a formatação, mas é preciso realçar que, em grande parte dos casos, esta é uma formatação diferente da prevista pela reportagem ou por qualquer outro género jornalístico, muito embora os documentários sejam, em geral, bastante informativos. Não podemos, de facto, afirmar a existência clara da objectividade que é fundamental para a reportagem, isto porque, em grande medida, os documentários são mesmo subjectivos. Há um ponto de vista explícito. Não é, como tal, de estranhar que o modo mais visível, embora se verifique alguma dispersão, seja mesmo o modo de participação; modo este que enfatiza a importância da interacção do documentarista com os actores naturais. Neste modo, não é a verdade que se procura, mas sim uma perspectiva vincada da realidade, ou seja, é dado destaque aos aspectos subjecti-

vos de um discurso classicamente objectivo. Por este motivo, o modo de participação também acede a uma voz formal, que é, em grande medida, muito distinta daquela apresentada no modo de exposição, como já foi dito, isto porque a informação em vez de ser apresentada de forma autoritária e imparcial, é antes destacada de forma subjectiva, segundo a visão de alguém que viveu, de facto, aquela realidade.

Antes de concluir, gostava ainda de referir, mais uma vez, a limitação desta tendência (refere-se apenas a 11 documentários), assim como a situação específica em que se insere (não falamos do documentarismo português, mas sim do documentarismo português que teve visibilidade no programa Docs). O que podemos concluir, então, é que, embora tenha privilegiado documentários mais formatados, que se incluem no modo de participação, o programa Docs da RTP2 tentou, de alguma forma, incentivar a transmissão deste género fílmico e não se limitou a exhibir documentários semelhantes, ou seja, também deu visibilidade a alguns documentários menos formatados, assim como trouxe à luz do dia temáticas bem distintas. Apesar de todos os condicionamentos deste programa (por exemplo, privilegiavam-se todos aqueles documentários que tinham protocolo com o ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia) ou a RTP (Rádio e Televisão de Portugal), que tinham uma duração aproximadamente entre 40 e 60 minutos ou que eram mais formatados), ou seja, apesar de, muitas vezes, ser visível, uma programação inconsistente e até negligente; é preciso, também, ter em conta a importância que o programa teve para a divulgação deste género em crescimento no nosso país. Nem tudo passava no Docs. É certo. Mas agora que o programa chegou ao seu fim a divulgação ainda é menor. Os documentários portugueses deixaram, quase por completo, de ter expressão na televisão.

Referências bibliográficas

- BIRD, S. Elizabeth; DARDENNE, Robert W. (1988), "Mito, Registo e 'Estórias': explorando as qualidades narrativas das notícias" in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, pp. 263-277.
- FONTCUBERTA, Mar de, *A Notícia: Pistas para Compreender o Mundo*, Coleção Media e Sociedade, Lisboa: Notícias Editorial, 1999.

- JESPERS, Jean-Jacques, *Jornalismo Televisivo*, Coleção Comunicação, Coimbra: Minerva, 1998.
- NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- PENAFRIA, Manuela, *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*, Lisboa: Ed. Cosmos, 1999.
- PLANTINGA, Carl R., *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*, New York: Cambridge University Press, 1997.
- TUCHMAN, Gaye (1993), "A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas" in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, pp. 74-90.