

Documentários no Pará: vozes e modos em curtas-metragens contemporâneos¹

Uriel Nascimento Santos PINHO²

Regina Lúcia Alves de LIMA³

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

Resumo

O objetivo desta pesquisa foi fazer um exercício de revisão conceitual dos estudos sobre documentário que subsidiasse uma reflexão sobre as produções contemporâneas paraenses. Realizamos levantamento bibliográfico sobre os temas teoria do documentário e documentário na Amazônia e no Pará, e a catalogação de documentários paraenses em curta-metragem, exibidos no estado entre 2010 e 2013. Operacionalizamos os conceitos de *voz e modos* desenvolvidos por Bill Nichols (1991; 2012), além de utilizar a tipologia de Holanda (2005) para enquadrar os documentários tematicamente. Como resultado, percebemos o documentário como um conceito flexível e a hibridez como característica marcante de nosso *corpus* de análise, apesar de traços prevalentes do chamado modo expositivo, além da predominância dos temas tradição e/ou resgate histórico, questões sociopolíticas, e artesanato e/ou arte popular.

Palavras-chave: Documentário; Pará; Teoria do Documentário; Audiovisual; Amazônia

Introdução

Este artigo aborda os temas da teoria e da materialidade audiovisual de documentários no estado do Pará.⁴ O objetivo é fazer um exercício de revisão conceitual dos estudos sobre documentário que subsidie uma reflexão sobre as produções contemporâneas paraenses, para então explicitar peculiaridades nesses documentários e ensaiar possíveis generalizações sobre maneiras de conformar argumentos e evocar afetividades presentes neles.

Para compor nosso objeto teórico, o documentário, realizamos um levantamento bibliográfico sobre os temas teoria do documentário e história do documentário na Amazônia e no Pará, do qual podemos destacar como principais referências Nichols (1991; 2012), Ramos (2008; 2012), Bizarrria (2008) e Costa (2006). Delineamos ainda um *corpus* de análise que desse conta de nosso objeto empírico, os documentários paraenses contemporâneos, conforme explicado mais adiante. A seguir, após uma breve

¹Trabalho apresentado na Divisão Temática de Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela UFPA. Foi bolsista PIBIC-CNPq dos projetos Ciência e Comunicação na Amazônia (2010-2012) e Análises de Conteúdos Audiovisuais Midiáticos na Amazônia (2012-2013). E-mail: urielpinho@gmail.com

³ Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ). Professora do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, da UFPA. E-mail: rebacana@gmail.com

⁴ Artigo derivado de trabalho de conclusão de curso “Documentário Paraense Contemporâneo: Teoria e Materialidade Audiovisual”, orientado pela professora Regina Lúcia Alves de Lima e defendido por este autor em dezembro de 2014 na Faculdade de Comunicação da UFPA, para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

contextualização da importância do fenômeno documentário no Pará e na Amazônia, focaremos na descrição do documentário enquanto conceito flexível, bem como na descrição dos conceitos de “voz” e “modos”, utilizados na análise qualitativa de nosso objeto empírico, apresentada na última parte deste artigo.

Documentários no Pará e na Amazônia⁵

Apesar das iniciativas governamentais para diversificação da produção audiovisual no Brasil, é evidente a hipertrofia da produção audiovisual na região sudeste do país, que concentra não apenas produtoras, mas financiadores e críticos com espaço amplificado para construir a história do audiovisual brasileiro a partir de seus próprios olhares (HOLANDA, 2005, p. 13). Este trabalho tem em seu horizonte, portanto, o desejo de ser uma contribuição, no campo reflexivo, para que a produção local tenha ressonância e para que entremos em um círculo virtuoso de análise crítica, maior número de produções e possibilidades profissionais para os agentes envolvidos com a comunicação e a cultura, fazendo assim avançar os limites do documentário e de nossas possibilidades criativas.

Para exemplificar a importância cultural e social da reflexão sobre o documentário paraense e amazônico, podemos fazer como Bizarria (2008, p. 14) e nos concentrar no papel que essas produções desempenham na construção das identidades dos povos da região, especialmente pelo poder de verdade associado ao documentário, em decorrência da crença de que ele pode alcançar uma “verdade universal”, baseada na coincidência de suas imagens com a realidade. Como diz a autora, “muito do que se pensou e se afirmou a respeito dos povos amazônicos desde o surgimento do cinema, está relacionado à forma como o documentário os representou” (BIZARRIA, 2008, p.14). De maneira convergente, Nichols (2012, p. 134) afirma que uma das “pernas” mais importantes para o surgimento do documentário é a oratória retórica, o que levaria documentaristas a estarem presentes como oradores de projetos de nação/identidade e de propostas de ação sobre a realidade em momentos marcantes da história do documentário, como durante as precursoras cinematografias soviética, da década de 1920, e britânica, da década de 1930 (NICHOLS, 2012, p. 133-134).

Na Amazônia, filmes de não-ficção estiveram presentes desde o final do século XIX, por meio da produção de “documentaristas” ambulantes de firmas estrangeiras (COSTA, 2006, p. 104); de uma produção governamental de olhar

⁵ Este tópico é uma versão expandida de material já publicado pelo autor anteriormente (PINHO; LIMA, 2012)

civilizatório/modernizador (BIZARRIA, 2008, p. 45); e também cine-jornais e filmes de não-ficção dependentes de políticos e empresários locais, que tinham interesse em promover as potencialidades da região e atrair investimentos que já faziam falta quando a pujança econômica do ciclo da borracha chegava ao fim, já no início do século XX (BIZARRIA, 2008, p. 34).

Já a partir das décadas de 50 e 60, enquanto o documentário “clássico” é questionado no mundo, cineclubes se disseminam por todo o Brasil. Em Belém, por exemplo, surge o cineclubes da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCA) em 1967. Esse ambiente de discussão e questionamento vai incentivar uma série de realizadores predominantemente alinhados ao Cinema Novo e que produzem documentários de denúncia social, comprometidos politicamente com o socialismo (BIZARRIA, 2008, p. 85).

Ao observar esses exemplos históricos e as argumentações de Bizarria (2008) e Nichols (2012), podemos dizer que na Amazônia e no Pará, o documentário já teve influência sobre projetos civilizatórios, serviu de justificativa para projetos de modernização, e, por outro lado, esteve em movimentos de questionamento desses mesmos projetos de modernização, a partir de perspectivas críticas das realidades amazônicas experimentadas entre as décadas de 60 e 90. A história do Pará e da Amazônia esteve atravessada e foi tecida pela produção de documentários.

Do mesmo modo, uma produção mais recente tenta dar conta de populações e cotidianos antes não retratados nem por produções governamentais, nem empresariais, a partir de suportes técnicos, recursos criativos e estruturas institucionais próprias a seu tempo, mas que mesmo assim se utilizam de recursos inscritos em uma história: a história do documentário. Neste trabalho, é essa produção que queremos conhecer para observar quais realidades constrói e propõe ao mundo sobre as populações e temas do Pará, seja em ambiente urbano, rural ou silvestre, e a partir de que recursos filmicos o faz.

Documentário: conceito flexível

Acreditamos que “porque abordam *o* mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta, os documentários diferem, de maneira significativa, dos vários tipos de ficção (ficção científica, terror, aventuras, melodrama etc.)” (NICHOLS, 2012, p.17). Mais que isso, o documentário é um campo que comporta uma variedade de produções, ao mesmo tempo em que conforma uma tradição com traços estilísticos recorrentes (RAMOS, 2008, p. 21-22).

O “conceito” de documentário é flexível e não há como estabelecer uma “morfologia” do documentário da mesma natureza que as definições das ciências naturais, já que “lidamos com o horizonte da liberdade criativa dos seres humanos, em uma época que estimula experiências extremas e desconfia de definições” (RAMOS, 2008, p. 22).

Nichols (2012, p.48) propõe então que seja considerado como trabalho mais importante não uma definição monolítica que responda de uma vez por todas o que é o documentário, mas sim a análise de modelos e protótipos, de casos exemplares e inovações, como sinais da flexibilidade do campo do documentário e da atuação e evolução da tradição documentária dentro dele.

Ramos (2008, p.28) sugere também que lembremos sempre do caráter de reconstituição interpretativa da realidade do documentário, para evitar confusões. Por ser uma determinada versão do mundo expressa em audiovisual, o documentário precisa ser julgado “mais pela natureza do prazer que ela [a representação] proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila” (NICHOLS, 2012, p.47-48). Diferentes documentários utilizam técnicas variadas e por isso mesmo geram “qualidades e afetos” (NICHOLS, 2012, p.48) bem diferentes entre si.

Podemos dizer que a própria flexibilidade do conceito de documentário, junto às diferenças que estabelece com gêneros como a ficção, e a relevância do status do documentário como representação fílmica do mundo histórico formam uma base para sua teoria (NICHOLS, 1991, xii). Para compreender melhor o trabalho de análise do documentário, Nichols (2012, p. 49-68) propõe que ele seja feito a partir de quatro ângulos: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público. Ou seja, a partir da combinação de critérios como indexação social, pertencimento institucional de seus produtores, características textuais e desdobramentos éticos de suas práticas de tomada, edição e fruição. Neste trabalho, nossa análise recai sobre as características textuais, mesmo que os outros ângulos tenham sido levados em consideração na definição de nosso objeto empírico e *corpus* de análise, conforme veremos à frente.

As vozes próprias do documentário

O fato de o documentário utilizar sons e imagens para representar questões sobre problemas encontrados na realidade histórica leva Nichols (2012, p. 72-73) a desenvolver a noção de “voz” para lidar com o que também podemos chamar de aspecto discursivo do

documentário, ou seja, o caráter de sua materialidade como atividade de linguagem situada em um contexto específico de enunciação e que se movimenta a partir de motivações particulares a esse contexto. Apesar de a palavra falada desempenhar papel importante no documentário, a questão “discursiva” ou da voz do documentário se expressa em muitos níveis além do que é literalmente dito, recorrendo a sons e imagens inter-relacionados ou apenas com imagens nos filmes mudos.

Ainda de acordo com o autor, a voz está relacionada ao estilo – a maneira como um filme molda um tema e o desenrolar de sua trama – que existe tanto no documentário quanto na ficção. Na ficção, o estilo pode ser observado como uma tradução visual feita pelo diretor para contar uma história que possui uma contrapartida escrita (roteiros, biografias, romances...), visual (pinturas, *storyboards*...) etc. Já no documentário o estilo deriva da tentativa de tradução dos pontos de vista do diretor sobre o mundo histórico para termos visuais e também de seu envolvimento direto no tema do filme (NICHOLS, 2012, p. 74). “Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico.” (NICHOLS, 2012, p. 74).

Assim, do mesmo modo que o estilo, a voz serve para traduzir em concretude audiovisual o engajamento do cineasta na realidade histórica, mas com um sentido adicional de responsabilidade ética e política (NICHOLS, 2012, p. 76). A voz materializa tanto suas atitudes diante da realidade social quanto sua visão criativa da linguagem fílmica. Por isso, essa voz do documentário fala por meio de todos os recursos que envolvem a seleção de sons e imagens na elaboração de uma lógica organizadora para o filme. Resumidamente, Nichols destaca algumas decisões envolvidas na elaboração dessa lógica:

- 1) quando cortar, ou montar, o que sobrepôr, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, e assim por diante);
- 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em *voice-over*, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários;
- 3) aderir a uma cronologia rígida ou reorganizar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião;
- 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e
- 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo, ou performático). (NICHOLS, 2012, p. 76)

Como podemos ver, a voz particular de cada documentário emerge tanto do tratamento criativo dado pelo(s) documentarista(s) ao processo de tomada e edição de seu

trabalho, quanto do encontro desse documentarista com os fatos e sujeitos da realidade histórica representados nesse trabalho.

Os modos de representação no documentário

Recorrendo a noção de voz, Nichols (2012, p. 135) diz que “no cinema, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor, ao passo que as vozes compartilhadas, a uma teoria do gênero” e que no gênero documentário, podemos identificar seis subgêneros que seriam como grupos formados por diversas “vozes documentárias” que estabelecem uma “estrutura de afiliação” entre si. Estrutura que não é rígida, mas dentro da qual os documentaristas trabalham a partir de determinadas convenções que permitem ao público gerar certas expectativas sobre o que esperam assistir.

O que significa também que um determinado filme não precisa se identificar inteiramente com um determinado modo, mas pode mesclar aspectos de mais de um, ou apresentar trechos que são predominantemente de um modo, intercalado com segmentos com características identificadas com outro. Os modos agem como elemento estruturador de um filme, mas não determinam todos os seus aspectos (NICHOLS, 2012, p. 136). Eles são seis: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.⁶

O documentário do *modo poético* tem diversos pontos de contato com a vanguarda modernista do início do século XX, enfatizando “associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal” (NICHOLS, 2012, p. 62), de maneira muito próxima ao cinema experimental ou pessoal. Os atores sociais estão presentes geralmente “em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles” (NICHOLS, 2012, p. 138) e não como personagens com complexidade psicológica. Isso porque este modo valoriza mais evocações de estados de ânimo e afetos do que a construção de um conhecimento formal ou de ações persuasivas (NICHOLS, 2012, p. 138).

Já os documentários do *modo expositivo* enfatizam uma lógica claramente argumentativa ou retórica, privilegiando o comentário verbal que se dirige diretamente ao espectador por meio de vozes ou legendas (NICHOLS, 2012). Documentários desse modo constituem o que geralmente chamamos “documentário clássico”. Sua estrutura de agrupamento dos fragmentos do mundo histórico relega à imagem um papel secundário. A

⁶ Importante ainda destacar que os modos desenvolvidos por Nichols não são uma cadeia evolutiva. Existe uma correspondência mais ou menos cronológica do surgimento e popularização desses modos com a história do desenvolvimento do filme documentário. É importante também o papel que a insatisfação com os recursos de representação de um modo “anterior” tem no desenvolvimento de um modo “novo”. Mas nada disso implica em “melhor qualidade”, apenas diferença (NICHOLS, 2012, p. 138).

imagem se torna elemento distinto dos comentários que as acompanham (NICHOLS, 2012, p. 143) já que elas demonstram ou comprovam o que o comentário sugere que acreditemos, e esses comentários, sejam em voz de Deus ou legendas, sempre se localizam em um lugar apartado (*off camera*, no caso da locução), de onde adquirem objetividade e onisciência.

Por sua vez, o *modo observativo* nos documentários teve grande desenvolvimento graças aos avanços tecnológicos ocorridos após a Segunda Guerra Mundial, que permitiram uma diversidade de câmeras de 16 mm e gravadores de áudio como o Nagra, que trouxeram mais liberdade de movimento no espaço e maiores possibilidades de registrar o som ambiente, como nas realizações do chamado “cinema direto” de Richard Leacock, Robert Drew e Fred Wiseman (NICHOLS, 2012). No modo observativo enfatiza-se um engajamento mais direto no cotidiano dos sujeitos tomados como tema do documentário, sem, no entanto, interferir explicitamente em suas ações. Valoriza-se o ato de filmar a vida da maneira em que ela transcorre “espontaneamente” e questiona-se o controle na encenação, arranjo ou composição de uma cena para a construção de padrões formais ou argumentos persuasivos dos modos poético e expositivo (NICHOLS, 2012, p. 146).

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com *voz-over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (NICHOLS, 2012, p. 147)

Já o *modo participativo* adquire ênfases opostas ao do observativo, ao valorizar a representação do mundo histórico conforme o registro de indivíduos engajados diretamente nele, e não por alguém que “observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo” evitando a exposição com *voz-over* anônima (NICHOLS, 2012, p. 154-160). A ênfase está na interação entre o cineasta e seu tema, seja por meio de entrevistas, dinâmicas de grupo ou outros procedimentos. Temos o registro de como é para o cineasta estar em determinada situação e como e em que medida essa situação se altera a partir dessa presença. Em outras palavras, temos o encontro de alguém que controla uma câmera com outros que não a controlam e testemunhamos suas reações e negociações uns com os outros.

O *modo reflexivo*, por sua vez, tem um caráter mais metalinguístico e chama atenção para as convenções que regem o próprio cinema documentário. Documentários reflexivos aguçam a consciência do espectador para a construção de suas próprias representações, nas palavras de Nichols:

Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação. (NICHOLS, 2012, p. 162)

Nesse modo de documentário, o filme em si passa a exigir interpretação do espectador e não apenas o conteúdo. “Revela-se” ao espectador sua condição de espectador que tem acesso a uma representação do mundo e não diretamente aos fatos como ocorreram. Ao questionar o realismo, documentários reflexivos usam abertamente recursos de encenação, recursos análogos aos “efeitos alienantes” de Bertold Brecht ou o “distanciamento” dos formalistas russos (NICHOLS, 2012, p. 166-167).

O sexto e último modo descrito por Nichols, o *modo performático*, enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento, com ênfase no impacto que tem sobre esse público, o que faz com que documentários ligados ao modo performático se diferenciem de filmes experimentais e de vanguarda, com os quais compartilham muitas características (NICHOLS, 2012, p. 63). Nos documentários performáticos, o ponto de apoio é a realidade histórica junto aos indivíduos reconhecíveis que fazem parte dela.

Assim como o modo poético, o modo performático suscita questões sobre o que é o conhecimento, sublinhando suas dimensões subjetivas e afetivas, desviando-se de uma ênfase na representação realista do mundo histórico, usando, ao invés disso, “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” que tentam nos envolver com os temas que representam a partir do deslocamento para “um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo” (NICHOLS, 2012, p. 170-171). O foco maior recai sobre tons evocativos que, mais do que oferecerem uma soma de evidências visíveis e informativas, nos colocam em contato com experiências concretas e particulares que se ligam a um contexto mais amplo (NICHOLS, 2012, p. 176).

Concluimos, assim, que por meio da voz particular de cada documentário se pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Essa voz, por sua vez, é conformada (mas não definida) ao recorrer especialmente à memória de vozes coletivas que conformam subgêneros do documentário: os modos. São essas noções que orientarão nossa análise de documentários paraenses a seguir.

Análise de documentários paraenses em curta-metragem

Levando em consideração a constituição das vozes e modos em documentários a partir de recursos visuais e sonoros, bem como recursos de edição e da relação observável estabelecida entre documentaristas e temas/indivíduos documentados, conforme proposto por Nichols, formamos um corpus de análise composto por documentários de curta-metragem (máximo de 35 minutos) exibidos em mostras de cinema e audiovisual do estado do Pará e que tivessem sido produzidos no próprio estado. O objetivo foi fazer um apanhado de audiovisuais representativos da produção local e cuja duração permitisse nossa análise de maneira adequada ao tempo limitado da pesquisa e nosso foco qualitativo.

A estratégia é moldada também tendo em vista os ângulos de público, comunidade profissional e indexação social estabelecidos por Nichols. Ou seja, nosso corpus é composto por conteúdos que são intitulados por seus produtores e são considerados pela curadoria dos festivais como “documentários”. Os festivais em que são exibidos, por sua vez, são importantes espaços de congregação de público em geral e de uma comunidade de profissionais produtores e críticos locais.⁷

Já nosso recorte de tempo procurou conferir audiovisuais em circulação nos primeiros anos de 2010 para ter uma amostra da produção imediatamente contemporânea no Pará. Procuramos festivais de diferentes regiões do estado, realizados entre 2010 e 2013, apesar de encontrarmos apenas dois realizados fora da região metropolitana de Belém, a capital. Os festivais que catalogamos têm periodicidade anual e prioritariamente são aqueles que possuem mais de uma edição realizada, contam com apoio de instituições relacionadas ao audiovisual e órgãos do poder público.

Levantamos os audiovisuais exibidos no Festival Pan Amazônico de cinema/Amazônia DOC (edições de 2010 e 2011);⁸ no Festival de Cinema de Parauapebas/CurtaCarajás (edições de 2010 e 2012)⁹; na 1ª Mostra de Cinema Marajoara

⁷ Não sugerimos com isso que os festivais são os melhores ou únicos exemplos para observar essas categorias em ação, são apenas os exemplos mais acessíveis. Isso porque para as cinematografias fora do eixo Rio-São Paulo, distribuição e exibição ainda são um problema e festivais promovem uma circulação importante mas restrita, além de, isoladamente, não estimularem uma maior profissionalização e aumento na produção e circulação de documentários. (HOLANDA, 2005, p. 33)

⁸ Idealizado pela cineasta Zienhe Castro, o festival teve sua primeira edição em 2009, com a proposta de ser um festival de documentários, mas nas edições subsequentes se abriu para produções ficcionais e experimentais, tanto em longa quanto curta-metragem, apesar de manter o nome Amazônia.Doc. O festival incluía mostras competitivas, sempre com foco nas produções dos 9 países que compõem a Pan-amazônia, e foi descontinuado em 2013, após sua 5ª edição. No catálogo da edição de 2012 não foram encontrados curtas documentários do estado do Pará e o de 2013 não pode ser consultado online.

⁹ O festival acontece na cidade de Parauapebas, sudeste do Pará, com patrocínio da companhia mineradora Vale e em 2014 completou seis edições ininterruptas. Na edição de 2011, não foram encontrados documentários e na de 2013 não pudemos consultar a programação completa online

(edição de 2010)¹⁰; no Fusca – Festival Universitário de Criação Audiovisual,¹¹ (edições de 2012 e 2013); no 1º Festival de Audiovisual de Belém (edição de 2013)¹² e no Cine Periferia Pai D'égua (edições 2011 e 2012).¹³

Os curtas reunidos foram catalogados a partir do nome do diretor, ano, local de produção, duração e disponibilidade na internet. Foram ainda pesquisadas suas sinopses. As principais fontes para levantamento de informações sobre esses festivais e filmes exibidos nos mesmos foram jornais e blogs de notícias do estado disponíveis online, além dos sites oficiais dos festivais. Foi indicado também o *link* para o documentário, caso ele estivesse disponível *online*. Dos 26 documentários reunidos, 14 estavam disponíveis online na íntegra até a data limite de nosso levantamento (10/12/2014) e farão parte desta análise.

Quanto aos assuntos abordados nos documentários, tendo como exemplo a tipologia criada por Holanda (2005, p. 22-23) analisamos os documentários e suas sinopses (quando disponíveis) e os enquadrámos a partir de 10 temas abrangentes:¹⁴ Tradição e/ou resgate histórico (seis curtas), Questões sociopolíticas (quatro curtas), Artesanato e/ou arte popular (três curtas), Festa popular (dois curtas), Religiosidade (dois curtas), Biografia (um curta), Geografia regional (um curta), Questão étnica (um curta), Comportamento (um curta), Artes em geral (um curta).

De modo geral, os documentários variam bastante em sua qualidade técnica, indo desde produções profissionais, como “Mãos de Outubro”, até obras feitas com mídias móveis a recursos básicos, como “Xandu”. Filiações ao modo expositivo emergem como as mais comuns (nove documentários classificados como expositivos ou predominantemente expositivos), apesar do uso frequente de depoimentos e títulos em vez de locução para garantir sua lógica informativa a partir de uma voz onisciente. Em seguida, contabilizamos três documentários performáticos, predominantemente performáticos ou com características performáticas e o mesmo número de documentários participativos ou com características participativas. Recursos observativos foram observados em dois documentários, elementos reflexivos em outros dois e ainda um documentário identificado com o modo poético.

¹⁰ Realizado pelo Museu do Marajó, município de Cachoeira do Arari, teve apenas uma edição. Lista pode ser parcial, não havia site oficial. Programação foi consultada a partir de releases e notícias em blogs.

¹¹ Promovido pela Faculdade Estácio do Pará (ESTÁCIO FAP) e realizada pelo Curso de Comunicação Social (Jornalismo e Publicidade) da instituição, chegou a sua 4ª edição em 2014. Outro festival universitário, realizado desde 2006 pela Universidade da Amazônia (Unama), o Osga, não apresentou categorias destinadas a documentários ou conteúdos ficcionais, apesar de sua longevidade para os padrões locais.

¹² Festival chegou a sua terceira edição em 2015, com mostras não competitivas.

¹³ Realizado pelas ONGs Crias do Futuro e Central Única das Favelas Pará (CUFA – PA), teve como proposta valorizar as produções das periferias, principalmente da capital do Pará.

¹⁴ Enquadrámos alguns documentários em mais de um tema até um limite de três temas por documentário.

Quadro 1: Resumo das análises de Voz e Modo de Documentários Paraenses Exibidos em Mostras e Festivais do estado entre 2010 e 2013

Nome	Temas predominantes	Alguns elementos de voz	Características de Modo
Na Canoa para Aprender	Questões sociopolíticas Tradição e/ou resgate histórico	Protagonismo dos entrevistados, ausência de trilha musical, apagamento da equipe de filmagem, ausência de legendas e títulos, defesa da valorização da cultura popular.	Predominantemente expositivo com características observativas.
Toda Qualidade de Bicho	Biografia Tradição e/ou resgate histórico Artesanato e/ou arte popular	Uso frequente de títulos, uso de trilha musical regional, defesa da preservação da cultura popular.	Expositivo
Barcos de Odivelas	Tradição e/ou resgate histórico Artesanato e/ou arte popular	Uso frequente de títulos, uso de trilha musical regional, registro marcadamente indexador, defesa da preservação da cultura popular.	Expositivo
Carnasat	Festa popular Questões sociopolíticas	Uso de imagens de arquivo incluindo pessoal, efeitos simulando registro analógico, trilha musical festiva e evocativa de estados de espírito ligados à festa popular, interação direta entre entrevistador e entrevistados	Predominantemente performático, com características participativas.
Apeú – Em canto, eu conto	Tradição e/ou resgate histórico Geografia regional	Câmeras amadoras, ênfase em associações visuais subjetivas, entrevistados como narradores líricos.	Poético com características performáticas
Xandu	Questão étnica Tradição e/ou resgate histórico	Pouco apuro técnico, recursos indexadores fortes.	Predominantemente expositivo, com características participativas
Mãos de Outubro	Religiosidade	Uso predominante de planos detalhes, P&B, uso predominante de sons ambiente, iluminação contribui para desnaturalização de entrevistados e locações, apelo afetivo.	Predominantemente performático, com alguns recursos reflexivos.
A Festa da Cobra	Festa popular	Câmeras amadoras, efeitos de sépia, uso de títulos (vocabulário explicativo acadêmico), tradição da festa popular em contexto humanístico universal	Predominantemente expositivo
Perseverança	Artesanato e/ou arte popular	Uso de encenação, uso de voz-over, apologia a cultura musical do interior da amazônia.	Predominantemente expositivo.
Ressocializar, é preciso?	Questões sociopolíticas	Uso de trilha musical com lógica informativa, uso de entrevistas e registro de discussões, humanização do cárcere	Participativo, com alguns elementos reflexivos
Macapazinho – Do rio a Fé	Religiosidade Tradição e/ou resgate histórico	Uso de voz-over, pouco protagonismo dos indivíduos retratados.	Predominantemente expositivo, com alguns recursos observativos
De carona com a vida	Questões sociopolíticas	Uso de encenação, entrevistados também fazem locução, interação com entrevistadores, mudança de perspectiva celebratória para crítica ao longo do vídeo.	Participativo
Belém a vapor	Comportamento	Uso de animação, montagem fragmentada, voz que nos apresenta o exótico, surpreendente.	Expositivo
Cosp Tinta Crew - Arte, Cor e Luta	Artes em Geral	Protagonismo dos entrevistados, defesa do protagonismo dos artistas populares.	Expositivo.

Fonte: Próprio Autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos observar nos documentários que fazem parte de nosso *corpus*, os recursos utilizados por eles e as relações estabelecidas por meio deles são variadas, mas características do modo expositivo tem grande participação, seguidas por características ligadas ao modo performático. Apesar de alguns utilizarem *voz-over*, a baixa qualidade técnica de muitos também faz com que o uso de títulos e comentários escritos seja muito frequente para compensar dificuldades na captação de áudio, por exemplo. Nesse sentido expositivo, muitas vezes nos documentários analisados também deixam visíveis seu trabalho de estabelecer um ponto de vista anterior ao momento da tomada e registrar e editar ações, relatos e informações que correspondam a essas expectativas preestabelecidas. Podemos dizer que existe, nos documentários analisados, uma subversão em relação ao “documentário clássico” de modo expositivo e hibridação de referências, mas os recursos desse modo continuam firmes no que tange suas noções de “objetividade” e onisciência, mesmo que essa voz onisciente seja coletivamente construída por comentários em legendas, entrevistas e depoimentos.

Já a timidez com que características do modo reflexivo aparecem em nosso *corpus*, por mais que levemos em consideração a limitação do mesmo para generalizações, nos leva a formular hipóteses sobre como a situação do campo do audiovisual no Pará faz com que o apuro técnico seja menos difundido, as obras menos discutidas e por isso o gênero documentário menos questionado pelo próprio documentário.

Apesar de os estilos narrativos serem variados no *corpus* analisado, seguindo a tendência contemporânea, o tema da cultura popular foi predominante, o que se liga ao que diz Bizarría sobre o quanto o documentário contemporâneo se abre para grupos historicamente não representados em produções do campo, especialmente no documentário amazônico (BIZARRIA, 2008, p. 101). Populações “caboclas” do Pará, populações das periferias das grandes cidades e grupos marginalizados passam a ser tema e protagonistas de produções documentais e o reconhecimento de aspectos de culturas populares rurais e urbanas e o protagonismo dos sujeitos envolvidos com ela podem ser apontados como argumento de sustentação de vários dos documentários analisados.

Vemos assim o quanto o documentário continua encontrando terreno fértil dentro de projetos de identidade, reclamados por atores excluídos de representação nos projetos “cívicos” e de nação tradicionais. Isso porque em áreas como a Amazônia e o Pará, proliferou o registro do outro como entidade exótica e carente de modernização sendo esse

um aspecto relevante de nossa história local com o documentário (BIZARRIA, 2008).

Podemos avaliar também que a conceituação flexível para os filmes que chamamos documentário, acompanhada das definições de limites possíveis entre obras da tradição documentária e ficcional, por exemplo, por meio dos quatro ângulos propostos por Nichols (2012, p.49) se mostram operativos para a análise de documentários. O mesmo pode-se dizer do conceito de voz e do conceito de modo como uniões possíveis de vozes coletivas que organizam seis subgêneros com os quais documentários variados podem se identificar em diferentes épocas e espaços, e para representar diferentes argumentos e temas, estabelecendo uma estrutura de afiliação que se não é rígida, registra certas convenções.

Vale destacar também que nesta análise sentimos falta do contato mais direto com os produtores dos documentários, por meio de entrevistas, questionários ou outros procedimentos mais informais. Sentimos falta também de desenhar um contexto institucional mais robusto, destacando elementos como as fontes de financiamento dos documentários e a que instituições seus produtores estão ligados. Quais as visões dos documentaristas paraenses sobre a prática de produção de documentários? Quem os financia? Qual seu percurso profissional? Sua formação acadêmica? Atuação política? Filiação a coletivos ou associações de área? O tempo limitado fez com que os dados que consideramos e a análise que fizemos ficassem restritos a apenas alguns aspectos, mas que nos abriram um leque de novos questionamentos.

Referências Bibliográficas

BIZZARRIA, F. **A construção das identidades no documentário**: os povos amazônicos no cinema. Niterói: Muiraquitã, 2008. 128 p.

COSTA, S. V. da. O Cinema na Amazônia & A Amazônia no Cinema. **Revista de Economia Política de Las Tecnologias de la información y Comunicación Dossiê Especial Cultura e Pensamento**, v. 2, p. 94-113, dez. 2006. Disponível em: <http://eptic.com.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-EPTIC_CulturaePensamento_vol-2.pdf#page=94>. Acesso em: 24, jul. 2015.

HOLANDA, C. A. **Documentário Nordeste: História, Mapeamento e Análise (1994-2003)** Dissertação (Mestrado em Multimeios) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000382558&fd=y>> Acesso em: 24, jul. 2015.

NICHOLS, B. **Representing Reality**: issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 313 p.

_____. Introdução ao documentário. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. 270 p. (Campo imagético)

PINHO, U. N. S.; LIMA, R. L. A. Pesquisa em Audiovisual na Amazônia: primeiras anotações. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM NACIONAL, 35, 2012, Fortaleza. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2012. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1417-1.pdf>> Acesso em: 24, jul. 2015

RAMOS, Fernão Pessoa. Prefácio in NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

Referências audiovisuais

APEÚ - Em canto, eu conto. Direção: Ronildo Carvalho. Castanhal: [s.n.], 2011. Meio eletrônico (10 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gw9sfgcCMVY>> Acesso em: 10, dez. 2014

A FESTA da Cobra. Direção: Angélica Figueiredo da Costa, Alessandra Figueiredo da Costa e Cris Penante. Soure: [s.n.], 2009. Meio eletrônico (13 min10s) Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6Lvu7mrKs0s>> Acesso em: 10, dez. 2014

BARCOS de Odivelas. Direção: Angela Gomes e César Moraes. São Caetano de Odivelas: [s.n.], 2011. Meio eletrônico (14 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXtzhGKdp1Y>> Acesso em: 10, dez. 2014

BELÉM a vapor. Direção: Rodolfo Pereira. Belém: [s.n.], 2013. Meio eletrônico (5 min) Disponível em: <<https://vimeo.com/102481206>> Acesso em: 10, dez. 2014

CARNASAT. Direção: Wirley Silva. Belém: [s.n.], 2010. Meio eletrônico (25 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KnF7cGenYms>> Acesso em: 10, dez. 2014

COSP Tinta Crew - Arte, Cor e Luta. Direção: Ananda Saraiva Kamila Motta. Belém: [s.n.], 2012. Meio eletrônico (10 min29s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OZ6Djz4qgRw>> Acesso em: 10, dez. 2014

DE CARONA com a vida. Direção: Felipe Ferreira Pereira. Belém: [s.n.], 2013. Meio eletrônico (9 min20s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T8Q4cv7pXck>> Acesso em: 10, dez. 2014

MACAPAZINHO – Do rio a Fé. Direção: Kamila Nascimento. Castanhal: [s.n.], 2013. Meio eletrônico (10 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WMdKs-RX7-c>> Acesso em: 10, dez. 2014

MÃOS de Outubro. Direção: Vitor Lima. Belém: [s.n.], 2009. Meio eletrônico (20 min18s)
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DQvIIDqdceY>> Acesso em: 10, dez. 2014

NA CANOA para Aprender. Direção: Bruno Assis e Dani Franco. Belém: [s.n.], 2010. Meio eletrônico (5 min) Disponível em: <<http://vimeo.com/36711699>> Acesso em: 10, dez. 2014

PERSEVERANÇA. Direção: Mauro Bandeira. São Sebastião da Boa Vista: [s.n.], 2006. Meio eletrônico (14 min55s) Disponível em: <<http://vimeo.com/15752547>> Acesso em: 10, dez. 2014

RESSOCIALIZAR. é preciso? Direção: Coletivo. Belém: [s.n.], 2012. Meio eletrônico (13 min53s)
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0JovXgGIDbU>> Acesso em: 10, dez. 2014

TODA Qualidade de Bicho. Direção: Angela Gomes e César Moraes. São Caetano de Odivelas: [s.n.], 2011. Meio eletrônico (10 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1hf67urnux8>> Acesso em: 10, dez. 2014

XANDU. Direção: Renata do Rosário Lira e Arthur Leandro. Ananindeua: [s.n.], 2011. Meio eletrônico (23 min44s) Disponível em: <<http://vimeo.com/31058312>> Acesso em: 10, dez. 2014