
O DOCUMENTÁRIO E O DISPOSITIVO TELEVISIVO

Francisco Rui Cádima
(Professor e Coordenador Executivo
do Departamento de Ciências
da Comunicação da FCSH-UNL)

“Se a televisão produziu o esquecimento, o cinema criou os seus souvenirs”
Jean-Luc Godard

O documentário representa, de certa maneira, o paradigma impossível do dispositivo tecno-discursivo da televisão. Trata-se de um género cuja estrutura narrativa é uma espécie de antítese do fluxo televisivo, e que, por isso mesmo, a lógica televisiva tradicional raramente integra nas suas opções de produção ou de programação. Tal aplica-se de forma mais específica às características intrínsecas do documentário de raiz cinematográfica, ao próprio cinema de autor, bem como a uma ampla diversidade de conteúdos e linguagens de tipologias experimentais ou artísticas. Poder-se-ia então dizer que o sistema televisivo clássico se define, em grande medida, por antinomia face ao específico cinematográfico.

Quando a televisão dava os seus primeiros passos, um académico italiano, Renato May, especialista de estudos cinematográficos, considerava que a televisão era então um subproduto do cinema, um “cinema menor”, e o facto é que esse anátema, por muito benevolente que então pudesse ter sido, acabou por acompanhar a história da televisão generalista até aos dias de hoje. A percepção que hoje temos da genealogia do dispositivo televisivo confirma essa primeira impressão de Renato May.

Não é, no entanto, nada pacífica a dualidade cinema-televisão. Segundo Christian Metz, televisão e cinema compartilham, por assim dizer, alguns dos mesmos “recursos expressivos”. Por seu lado, Gilbert Cohen Séat, considerava que o específico filmico poderia ressurgir nalguns sintagmas específicos televisivos, por exemplo na *sitcom* ou no *docudrama*, géneros que trabalham mais o código televisivo naquilo que ele tem de mais próximo do cinema. Outra era a perspetiva de Umberto Eco. Nos “Apontamentos sobre televisão”, considerava justamente a “tomada direta” e a sua narratividade como o essencial do específico televisivo, algo que aliás viria a ser reconhecido também por Godard, que se referia ao desporto na televisão dizendo que aqui o trabalho era mostrado na sua *durée*, salvando-se o princípio da verdade. E se, segundo Metz, “cinema e televisão têm em comum todos os traços materiais pertinentes mais importantes e as suas codificações específicas são em grande parte as mesmas em ambos os casos” (1973:285), a verdade é que são múltiplas as diferenças: desde logo narrativas, de verificação, tecnológicas, sociopolíticas e económicas

(nos processos de decisão, de cumprimento de uma agenda protocolar, e de produção), de recepção, fidelização, nas literacias, no plano perceptivo-cognitivo e nas dimensões e funções fáctica, referencial-denotativa, conotativa-apelativa. Serge Daney, por exemplo, falava de um cruzamento híbrido e da virtude dessa impureza: “(...) Se a televisão veicula cultura, o cinema faz passar por experiências. Se a televisão deve ter a sua deontologia, os *travellings* do cinema são ‘questões de moral’. Se a televisão pôde ter talento na sua programação, nada poderá dispensar o cinema do desejo de produzir. Se, enfim, a televisão é a nossa prosa, o cinema não tem alternativa senão na poesia” (1988:251).

Importa ver então como trabalha a telerrepresentação a partir do seu dispositivo específico, discursivo, técnico, instrumental, performativo, e enquanto megamáquina produtora do código-fluxo, ou código hegemónico, como conjunto de códigos diferenciais que se reorganizam em *continuum*, segundo uma “logotécnica” de programação, sendo este realinhamento um novo sistema discursivo no qual se esbatem e contaminam os diferentes géneros. Historicamente, o dispositivo televisivo começa por constituir, na emergência da televisão, um “contrato” de comunicação pedagógico e de visibilidade/credibilidade com o espectador, passando a uma lógica de “contacto” mais indiferenciado na neotelevisão, na era da televisão fragmentada, assegurando, em qualquer dos casos, um vínculo social e simbólico como consenso. A cultura de fluxo enuncia assim uma visão do mundo redutora e opera uma ressocialização pela mediação.

Neste regime de visibilidades híbridas, as imagens reproduzem-se em séries e os jogos formais tendem a substituir se aos jogos de sentido. Imagens que se esvaziam de significado, constituindo uma espiral de repetição e “esquecimento” no écran → interface da “hiper série”. Este regime de desvitalização das imagens neutraliza as especificidades discursivas que lhe são exteriores e materializa em telerrealidade acontecimentos e narrativas do mundo. Ao integrá los no seu fluxo, a televisão molda os ao seu dispositivo enunciador de fragmentação/recomposição, num modo de desvelamento que deixa emergir o que, de seguida, inevitavelmente, se esquece.

É a partir deste contexto genealógico e discursivo que deve ser pensada a tensão entre o documentário clássico e o sistema televisivo. Não se perca de vista, entretanto, que essa tensão, esse “tomada direta” e crua do documentário, criou outros inconciliáveis, designadamente face ao mercado de exibição, ao *establishment* e aos tribunais. Veja-se o caso de Frederick Wiseman. O seu peculiar enquadramento dos laços entre os indivíduos e a autoridade, de onde transcorre a sua obra, levá-lo-ia, no entanto, “*to spend a considerable time in court fighting against censorship and for freedom of distribution*” (Rosenthal, 1971:12).

Apesar do sistema televisivo se confundir no próprio establishment, a verdade é que Wiseman teve no Public Broadcasting Service (PBS) norte-americano o seu principal distribuidor hertziano. Paradoxo não negligenciável, porque por aqui se poderá pensar a própria diferença entre a televisão pública europeia, em geral, e o modelo norte-americano, assim explicitado pelo próprio Wiseman: “O meu terceiro filme foi produzido pela televisão pública. Obtive depois um contrato com o canal 13 (o canal público de New York): cinco anos para cinco filmes. Foi renovado para mais cinco filmes (...) têm os direitos de antena para os EUA, eu guardo os outros direitos. (...). Desta forma posso continuar a fazer filmes e ficar completamente independente. O contrato prevê uma aprovação para cada argumento que proponho, mas nunca me recusaram um argumento. E não veem nada do filme, *rushes* ou seja o que for. Quando está tudo acabado, alguém – o patrão – vem de Nova Iorque a Boston: mostro-lhe o filme. Nunca exigiu alterações.” (Costa; Fina, 1994:38).

Ainda que Frederick Wiseman também tivesse produzido alguns dos seus documentários com apoios pontuais da televisão pública europeia (BBC, Channel Four, La Sept), a verdade é que a cultura de fluxo do modelo público europeu generalista é, em regra, incompatível com a narrativa de autor, seja documental ou de ficção. A lógica de audiência e o *entertainment* capturaram o modelo “pedagógico” da televisão pública dos anos 50-60 e, em boa parte, nessa torsão radica, de facto, a mediocridade e a espiral de silêncios em que mergulhou o sistema público europeu. Como dizia Bonitzer (1988:18), a imagem televisiva não é em si mesma uma imagem, é antes uma imagem de imagens recicladas no sistema de indiferença do dispositivo. A aparência da multiplicidade mais não é do que uma reconversão continuada segundo o princípio tautológico e de autodenominação do código hegemónico. Daí que a “imagem-pulsão” do cinema, ou do documentário, elaborada numa outra *durée*, marcada pelo excesso de objeto, interpelando o sentido, a *poesis*, seja estranha ao dispositivo, o qual, no fundo, trabalha num registo algo contraditório, o da prosa do mundo, ou seja, no registo da “imagem-pulsão”, absorvendo e naturalizando, ou talvez mesmo neutralizando o vitalismo das imagens-sentido.

É certo que, muito pontualmente, a televisão pública europeia, através dos seus segundos e/ou terceiros canais, ou através de canais culturais, sobretudo do franco-alemão ARTE, integra documentários não televisivos nas suas grelhas. Mas a maior parte dos canais de documentários europeus, privados, na sua grande maioria - do Histoire ao National Geographic, do Science Channel à Ushuaïa TV - nas diferentes plataformas, o que programam é sobretudo documentais híbridos, onde predomina a escrita jornalística e a estrutura da reportagem televisiva. Daí que caiba fundamentalmente à televisão pública, no cumprimento das suas atribuições e competências em matéria de qualidade e diversidade, constituir-se efetivamente em alternativa ao *mainstream* da oferta privada, integrando sem eufemismos o específico cinematográfico, o cinema independente, de autor, o documentário criativo, experimental, novos objetos artísticos audiovisuais, etc. Nesta matéria há experiências interessantes, nalguns casos mesmo raras, como o caso da TV pública norueguesa NRK que emitiu em Janeiro de 2013, na íntegra, um documentário de 10 horas para comemorar os 50 anos da Nordland Railway (com as imagens da viagem entre Trondheim e Bodø). O mesmo não terá sucedido, em televisão, com *Sleep* (1963) ou com *Empire* (1964), ambos de Warhol, ou com *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, ou ainda com *Near Death* (1989) de Wiseman ou mesmo com *The Clock* (2010), de Christian Marclay. A questão é: deverá a televisão pública passar este género de obras? E a resposta só poderá ser: absolutamente. Talvez esse fosse um sinal incontornável da existência de uma televisão pública acima de qualquer suspeita.

Algumas linhas finais sobre o digital. É curioso Rosenthal (1971:19) ter escrito, nesse início de década já distante, o seguinte: “*We are now at a stage where films can be designed and created by computers. But computers are cold, scientific, rational machines; they can produce films of patterns and colors, but never a Man of Aran*” (de Robert Flaherty). O facto é que a questão hoje, em contexto digital, se coloca da mesma forma, mas com uma “pequena” diferença: com a progressiva integração de modelos algorítmicos, inteligência artificial, *spatial data bases*, georreferenciação, etc., Hollywood hoje já fecha contratos com produtoras que têm guiões construídos justamente apenas - e só - com bases de dados (casos da Epagogix, da Narrative Science e da Automated Insights), podendo inclusivamente simular o potencial de receita de bilheteira de um determinado *script*, fazendo pequenos ou grandes ajustamentos, mudando personagens, etc. Mas aí estaríamos certamente num registo de “ficção científica”, sem o ser. A questão hoje prende-se essencialmente com as novas plataformas e os sistemas interativos, com novas configurações de transmedia, quer no plano de documentário multimédia ou do *digital storytelling* (Gifreu, 2011). Nestes novos sistemas de autoria multilinear é criada uma nova experiência participativa (Cádima, 2011), onde novas componentes *web/mobile*, realidade aumentada, georreferenciação, *live data*, etc., são relevantes (veja-se, por

exemplo, o documentário interativo *One Millionth Tower*, de Katerina Cizek e Mike Robbins - <http://highrise.nfb.ca/onemillionthtower>).

É assim evidente que o campo de pesquisa das novas convergências digitais, no que ao documentário diz respeito, está a ser direcionado para um campo de remixagem transmedia, integrando conteúdos aumentados e/ou localizados e novos processos de interação e de imersão nomádica. Este novo modo de produção, estas novas discursividades emergentes, têm sem dúvida a sua origem na tradição do experimentalismo audiovisual do século XX, mas estão agora reconvertidas de forma dramática e constituem por isso mesmo um importante desafio no campo do digital, aberto agora, em função das novas potencialidades da web, a uma interação densa com as indústrias e as cidades criativas, aproximando estes universos naquilo a que podemos chamar uma nova economia do conhecimento e da comunicação audiovisual em contexto digital.

Referências Bibliográficas

- BONITZER, Pascal (1988). “Les images, le cinema, l’audiovisuel”. *Cahiers du Cinéma*, nº 404, Février.
- CÁDIMA, F. Rui (2011). *A Televisão e a Cultura Participativa*. Lisboa: Media XXI.
- COHEN-SÉAT (1946). *Essai sur les principes d’une philosophie du cinéma*, Paris: PUF.
- COSTA, José Manuel; FINA, Luciana (1994). *Frederick Wiseman – Um olhar sobre as instituições norte-americanas*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- DANEY, Serge (1988). *Le salaire du zappeur*, Paris: Éditions Ramsay.
- ECO, Umberto (1970). *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo: Ed. Perspectiva.
- GIFREU, Arnau (2011). “The interactive multimedia documentary as a discourse on interactive non-fiction: for a proposal of the definition and categorisation of the emerging genre”. [on line]. *Hipertext.net*, 9.
- MAY, Renato (1959). *Cine y Television*. Madrid: Ediciones Rialp. Edição original: *Civiltà delle immagini. La TV e il cinema*. Roma: Edizione 5 Lune, 1957.
- METZ, Christian (1973). *Lenguaje y Cine*, Barcelona: Editorial Planeta.
- ROSENTHAL, Alan (1971). *The New Documentary in Action – A Casebook in Film Making*. Berkeley: University of California Press.