

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Ética e estética da imagem: o cinema documentário no Brasil dos anos 60

Meize Regina de Lucena Lucas¹

Resumo: O cinema documentário brasileiro surgido nos anos 60 é frequentemente associado ao cinema-verdade francês e ao movimento cinemanovista. A partir do estudo de filmes nacionais e franceses, de artigos de jornais e revistas da época e de livros publicados na década de 60, levanta-se a hipótese de que o cinema documentário brasileiro teve uma fundamentação estética distinta da vinculada pelo cinema francês. Quanto ao Cinema Novo, ambos dividiram propostas estéticas e políticas comuns. Parte-se da premissa de que o cinema nacional desse período (ou parte dele) pautava-se pela adoção de “uma atitude documentária”, segundo expressão de José Carlos Avellar, em que se buscava pela adoção de determinados temas e do tratamento dado aos mesmos, aproximar-se de realidades nacionais ausentes do cinematografia brasileira ou que existiam sob formas estereotipadas. Dessa forma, o documentário brasileiro não constituiu uma mera transposição ou adaptação do modelo francês pois integrava um movimento amplo de setores da área cinematográfica nacional (diretores, produtores, atores, crítica) que propunha uma nova forma de inserção do cinema na cultura nacional.

Palavras-Chave: cinema-verdade, documentário, estética

Resumé: Le cinéma documentaire brésilien des années 1960 est fréquemment associé au cinéma-vérité français et au mouvement du Cinéma Novo. L'analyse de films brésiliens et français, d'articles de journaux, de magazines et de livres de l'époque, permet de formuler l'hypothèse selon laquelle le cinéma documentaire brésilien s'est basé sur une esthétique distincte de celle véhiculée par le cinéma français. Par rapport au Cinema Novo, en revanche, ils partagèrent des projets esthétiques et politiques communs. Le point de départ de notre hypothèse réside dans le fait que le cinéma national de cette période (ou une partie de celui-ci) se caractérisait par l'utilisation d'une « attitude documentaire », selon l'expression de José Carlos Avellar, dans laquelle on cherchait, à travers l'adoption de certains thèmes et de la manière dont ils étaient traités, à se rapprocher de réalités nationales absentes de la cinématographie brésilienne ou qui existaient sous des formes stéréotypées. Ainsi, le documentaire brésilien ne s'est pas constitué seulement comme une transposition ou adaptation du modèle français dans la mesure où il intégrait un ample mouvement de secteurs de cette aire cinématographique nationale (directeurs, producteurs, acteurs, critique) qui proposait une nouvelle forme d'insertion du cinéma dans la culture nationale.

Mots-clés: cinéma-vérité, documentaire, esthétique

*O “direto” brasileiro é antes de tudo falar do Brasil
e de sua provável transformação.*

(Sérgio Muniz, *Cinema direto – anotações*, 1967)

¹ Departamento de História da UFC. Doutora em História Social pela UFRJ.

No final dos anos 50, o surgimento dos equipamentos em 16 mm e o som sincrônico (gravador portátil) serviram de base técnica para a renovação das expressões documentárias na França, Canadá e Estados Unidos, chamadas de cinema direto (ou cinema-verdade). O grande atrativo do 16mm eram as possibilidades geradas pelo baixo custo de produção e pela leveza e menor volume do equipamento, permitindo maior mobilidade nas filmagens.

A evolução dos meios técnicos marcava um momento fundamental na produção de documentários. Esse novo equipamento constituiu-se como suporte de uma geração de realizadores em busca de novas formas de expressão fílmica e de uma relação entre documentarista e sujeito filmado construída em novas bases.

Ya no hacía falta reservar el discurso para la posproducción en un estudio, completamente alejado de las vidas de aquellos cuyas imágenes embellecían la película. El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo e hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta. La voz del realizador podía oírse tanto como la de cualquier otro, no a posteriori, en un comentario organizado en voice-over, sino en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con otros. Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación².

No Brasil, no entanto, apesar das dificuldades e da falta de recursos financeiros, o 16mm não foi prontamente adotado. Somente em 1964 serão realizados os primeiros filmes com esses equipamentos, três dos quatro filmes produzidos por Thomaz Farkas: *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horácio Gimenez, *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, e *Viramundo*, de Geraldo Sarno³. Também foram os primeiros a utilizar o som sincrônico.

A historiografia e a crítica especializadas viram nesses filmes uma expressão do cinema-direto. Desde *Garrincha, alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, buscou-se filiar a produção documentária nacional ao cinema direto. Se por um lado reconhecia-se, a partir dessa obra, que havia uma procura pelo despojamento, liberdade e

² NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 79. Já não precisava reservar o discurso para a pós-produção num estúdio, completamente distanciado das vidas daqueles cujas imagens embelezavam o filme. O realizador já não tinha por que se limitar a ser um olho de registro cinematográfico. Podia se aproximar mais plenamente do sistema sensorial humano: olhando, escutando e falando na medida em que percebia os acontecimentos e permitindo que se oferecesse uma resposta. A voz do realizador podia ser escutada tanto como a de qualquer outro, não *a posteriori*, num comentário organizado *no off*, mas no lugar dos acontecimentos, num encontro cara a cara com os outros. As possibilidades de atuar como mentor, participante, acusador ou provocador em relação aos atores sociais escolhidos para o filme são muito maiores do que poderia indicar o modo de observação.

³ O quarto filme foi *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares, cuja realização teve início antes do projeto de Thomaz Farkas de produção simultânea de documentários.

agilidade, características dessa cinematografia, por outro ressaltava-se (muitos críticos deixaram esse aspecto de lado) a ausência dos equipamentos que formaram a base material do cinema direto. Os filmes identificados ao cinema-direto demoraram a chegar ao país e foram exibidos em sessões especiais e esporádicas, no entanto, proliferaram os escritos sobre os novos títulos produzidos. Cineastas brasileiros, caso do próprio Joaquim Pedro, tiveram oportunidade de ter contato com essa filmografia e seus realizadores. Em pouco tempo, as propostas e princípios do cinema-direto tornaram-se conhecidos no Brasil.

Mas se olharmos para a produção documentário brasileira e para a cultura cinematográfica da época, identifica-se a valorização de documentários nacionais anteriores, como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e *Arraial do Cabo* (1959), de Mário Carneiro e Paulo Cezar Saraceni, considerados marcos da renovação do cinema nacional e elementos de ruptura com o que se fazia até então. Para Glauber Rocha, o filme de Linduarte Noronha encontrava-se nas origens do Cinema Novo. E, por fim, os próprios realizadores tratavam de teorizar sobre suas realizações buscando definir o lugar da produção nacional no panorama mundial. Esses eram os três principais referenciais cinematográficos – o cinema-direto, os primeiros filmes documentários feitos no país e o lugar da produção brasileira no cenário global – pelos quais se balizavam a produção e a avaliação das fitas. Podemos acrescentar ainda um quarto elemento: a contraposição à produção não ficcional que abarrotava as salas de cinema com fitas patrocinadas, cinejornais e filmes de propaganda

Mario Ruspoli, um dos principais documentaristas franceses e representante do cinema-direto, estabeleceu os seguintes critérios para distinguir o cinema-direto (ou cinema-verdade) do restante da produção documentária:

1. La prise de vue et de son synchrone directement sur le terrain, au moyen d'appareils légers, silencieux et portatifs, aussi peu voyants que possible, qui puissent permettre au cinéaste de filmer immédiatement n'importe où et dans n'importe quelles conditions. Les appareils sont utilisés par des équipes de techniciens réduites au minimum (2 ou 3 au plus); 2. Une nouvelle manière de travailler. Réalisateurs et techniciens doivent savoir travailler 'comme un seul homme', et presque 'penser la même chose en même temps'. Ils se trouvent dans la position d'oublier, voire de rejeter la plupart des principes du cinéma classique, de faire table rase de beaucoup de conventions, pour se consacrer à ces nouveaux moyens d'expression et de découverte; 3. Une attitude d'observation et de recherche de la part des cinéastes qui consiste à puiser directement leur substance dans les éléments même de la vie, de la société, de l'homme, de la tribu, sans les transformer, tels qu'ils se présentent devant nos yeux ou notre caméra. Ce dernier critère est d'une particulière

*importance et permet de distinguer des cinéastes-vérités de quelques-uns de leurs précurseurs*⁴.

Pelo que se pode compreender, segundo os parâmetros estabelecidos por Ruspoli, as diferenças entre os documentários brasileiro e francês não se resumiam ao equipamento, para o qual era necessário uma nova educação técnica. Seguir o desenrolar dos acontecimentos e o fluir da palavra humana exigia uma nova postura do diretor e de sua reduzida equipe, espécie de co-realizador do filme, pois todos deveriam realizar e pensar conjuntamente. O filme seria o resultado de uma espécie de pensamento coletivo, resultante da confiança mútua e da organicidade do grupo⁵. Essa nova atitude seria determinada pelos novos equipamentos que permitiram a conquista de um novo espaço cinematográfico e pela relação dos realizadores com a câmera. Seria necessário esquecer a câmera e adotar como atitude observar o que se passa diante dela. Contrariamente ao cinema clássico, não poderia haver mudanças de ângulo, pois o filme deveria seguir a ação que acontece e se desenrola pelo ato da filmagem.

O documentário brasileiro assume outras posturas, ao mesmo tempo que define os limites de sua filiação ao cinema-direto internacional.

Idealmente o cineasta que faz cinema direto “vê” e “escuta” tudo. Ainda que isso seja um conceito um tanto geral, é realmente um ponto de partida que possibilita constatar que o cinema direto verifica como, na realidade, as pessoas agem, pensam e falam. Mas diferenciando-se dos cineastas que utilizam a técnica do “direto” (frequentemente chamado, ainda que erroneamente, de cinema verdade) nos Estados Unidos, no Canadá e na França, o cineasta brasileiro ao fazer cinema direto não se satisfaz nem concorda em só documentar tal ou qual realidade, dele ser simples espectador ou esperar que dita realidade se explique sozinha. Para o cineasta brasileiro que utiliza a técnica do direto, há que existir uma visão crítica dos conflitos e contradições que estão na realidade que seu filme apresenta. Seja qual for o nível em que a realidade for surpreendida, documentada pelo cineasta brasileiro que faz cinema direto, ela será desintegrada, examinada e posteriormente reintegrada pelo autor do filme ou pelo seu público. [...]

O que gera tal repercussão do “direto” brasileiro é exatamente a visão crítica dos problemas do nosso país, a franqueza com que as estruturas arcaicas e/ou atuais são examinadas. [...]

⁴ *Lé cinéma et la vérité*. Artsept, Paris, n. 2 avr./juí. 1963, p. 6. 1. A tomada e o som sincrônico diretamente no local, por meio de aparelhos leves, silenciosos e portáteis são utilizados por equipes de técnicos reduzidos ao mínimo (2 ou 3 no máximo); 2. Uma nova maneira de trabalhar. Realizadores e técnicos devem saber trabalhar ‘como um só homem’ e quase ‘pensar a mesma coisa ao mesmo tempo’. Eles se acham na posição de esquecer, até de rejeitar a maior parte dos princípios do cinema clássico, de fazer tábula rasa de muitas convenções, para se consagrar aos novos meios de expressão e de descoberta; 3. Uma atitude de observação e de pesquisa da parte dos cineastas que consiste a extrair diretamente sua substância nos elementos da vida, da sociedade, do homem, da tribo, sem os transformar, tal como se apresentam diante de nossos olhos ou da nossa câmera. Esse último critério é de particular importância e permite distinguir os cineastas-verdade de qualquer um dos precursores.

⁵ MÉTHODE I. Mario Ruspoli. França, 1962. VHS.

No caso brasileiro, o “direto” assume a forma de pesquisa filmada, sem nunca perder, porém, sua especificidade de cinema, pois não estamos fazendo sociologia ou antropologia, mas cinema. Ainda assim, o “direto” é um elemento de constatação, de colocação de problemas, de tomada de consciência desses mesmos problemas que se colocam e são colocados numa sociedade subdesenvolvida como a nossa. É o método que se apresenta, no campo do cinema, de conhecermos (ao mesmo tempo com a perspectiva de transformar) nossa realidade. O “direto” brasileiro é antes de tudo falar do Brasil e de sua provável transformação⁶.

As diferenças do documentário brasileiro em relação ao cinema direto ou cinema-verdade feito na Europa e nos Estados Unidos não se resumiam, portanto, a uma questão de equipamento. Aliás, por esse parâmetro (e pelo trabalho com equipes pequenas), a produção Farkas se aproxima desse cinema. O texto de Sérgio Muniz aponta para outros usos desse equipamento e das técnicas do direto. Condizente com a proposta que agregou a geração cinemanovista, era impossível transplantar modelos estrangeiros para o país.

Não tratava-se de, ao acaso, flagrar o cotidiano mas sim de dar visibilidade a um cotidiano desconhecido ou deformado (na visão dos cineastas e parte de seus contemporâneos) pelas lentes de filmes que detinham-se na superfície da realidade. Nada mais distante do falado *Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, no qual a câmera agia como um catalisador, um elemento provocador. O filme é em certa medida uma crônica de sua própria filmagem e das situações que ela provoca. No caso do cinema americano, recusava-se o comentário, a entrevista e mesmo a música. A câmera observa, mas mantém sua distância de situações e sujeitos para buscar revelar uma realidade que existe para além de sua presença.

Os textos e os filmes dos realizadores brasileiros apontam para um caminho distinto das propostas francesa e americana. O filme assume-se como uma construção. O diretor ou equipe são vistos nas imagens. Pela montagem, pela narração ou pela música é reforçada a idéia de que o filme é um ponto de vista. E, principalmente, não interessa ao realizador fazer de seu documentário o flagrante de um momento da realidade provocado pelo próprio ato da filmagem nem o registro da realidade. A câmera leve e o som sincrônico servem para documentar, e na medida em que registram, tornam esse real o elemento a partir do qual se estrutura o discurso do filme. Todos conhecem Pelé, ouviram suas entrevistas, viram seus dribles, as contusões que sofreu. Mas esses mesmos fragmentos do real, em *Subterrâneos do futebol*, organizados dentro de um discurso, ganham novo sentido ao permitirem nova leitura de sons e imagens familiares. Em *Viramundo*, o operário da construção civil, figura conhecida nos grandes centros, aparece deslocado em relação ao que

⁶ MUNIZ, Sérgio. Cinema direto – anotações. *Mirante das Artes*, São Paulo, n.1, jan./fev. 1967, p. 19.

dele se sabe. Pela primeira vez ele tem voz. Ele fala de si e de sua situação de trabalho. Sua imagem e seu depoimento falam de um problema próprio, ao mesmo tempo em que integram a problemática do deslocamento de migrantes para São Paulo.

O cinema-direto chegou ao Brasil pela publicação de artigos, cartas trocadas entre amigos (caso de Joaquim Pedro, que mantinha intensa correspondência com seus colegas nos períodos em que estudou na Europa e Estados Unidos) e algumas exibições. Esse cinema teve grande repercussão e forneceu referências para a avaliação e realização de fitas documentárias. Mas a maior parte das informações proveio mais da leitura de ensaios, comentários e entrevistas do que dos filmes, raramente exibidos⁷. Seria difícil copiar algum modelo estrangeiro, já que era raro o contato com a filmografia documentária, fosse nacional ou estrangeira. Um texto de Edgardo Pallero, produtor executivo dos filmes de Thomaz Farkas, publicado à época de realização dos filmes é taxativo em estabelecer uma diferença entre o cinema-verdade e a experiência documental produzida por Farkas.

É importante esclarecer que não nos propusemos de início a fazer um cinema documental enquadrado nos cânones do que comumente se chama de cinema-verdade; o que se queria era fazer uma obra autêntica comprometida e útil para maior compreensão dos fenômenos culturais por ela abarcada (COSTA, 1966, p. 275).

Houve uma apropriação da técnica do direto e a exploração das entrevistas mas dentro de uma proposta própria. Geraldo Sarno, Maurice Capovilla e Sérgio Muniz afirmam⁸ que tomaram contato com a produção de documentários estrangeiros e, mais precisamente, os franceses somente após 1965. Sabe-se, no entanto, que *Chronique d'un été* (FRA, 1961) fora exibido em São Paulo na cinemateca durante a Semana do Cinema Francês em 1962. Portanto, há a possibilidade de tanto Sérgio como Capovilla terem visto esse filme ou algum outro com proposta semelhante antes de realizarem seus filmes.

Mas o que nos interessa é a afirmação, já na época de realização dos filmes como agora, de uma forma de expressão própria (que também ocorria no campo da ficção) e de outras referências cinematográficas, como o realismo, as recentes produções documentárias nacionais, caso de *Arraial do Cabo*, o neo-realismo (cujo impacto se fez sentir na cultura cinematográfica brasileira desde os anos 40 e prossegue por toda a década seguinte) e a produção documentária da Escola de Santa Fé, na Argentina, que tinha na figura de Fernando Birri sua grande referência.

⁷ BERNARDET, Jean-Claude. As rebarbas do mundo. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 4, p. 249-256, set. 1965.

⁸ Entrevistas concedidas à pesquisadora entre 2002 e 2003.

Essas referências do cinema-direto e do cinema-verdade somavam-se a outras que, ao longo da década de 50, embasaram as reflexões e debates sobre o estatuto do cinema, os problemas da indústria cinematográfica nacional, as condições de produção e a questão estética. Era dentro desses debates que incluía-se a discussão sobre o filme curto e o documentário. A cultura cinematográfica elaborada nesses anos criou um ambiente propício à busca de novas propostas e formulações estéticas e o contato com o maior número possível de cinematografias. Mas, ao contrário de uma cultura cinematográfica que durante anos alimentou o mero transplante de modelos estrangeiros, nesse momento buscava-se afirmar uma expressão cinematográfica própria.

Crítica e realizadores olhavam para o que acontecia fora e ao mesmo tempo mudavam seu olhar para o próprio país. O cinema brasileiro tinha uma história cuja produção era avaliada e reivindicava-se parte dela como estando na origem de um novo cinema. O cinema brasileiro não deveria partir do zero ou de cinematografias estrangeiras, pois ele já teria uma expressão própria. Humberto Mauro era então reivindicado como a grande expressão do *cinema novo*. A figura do cineasta não era apenas uma referência estética e cultural, na medida em que fazia um cinema de conteúdo, forma e expressão nacionais. Ele igualmente representava uma tradição de produção⁹. Seu cinema realizado tanto em Cataguases como no Rio de Janeiro fora feito com recursos mínimos, fora de grandes esquemas industriais. E, por fim, a luta pelo cinema nacional era igualmente uma luta política. Um jovem realizador brasileiro não teria jamais o mesmo ponto de partida de um jovem realizador italiano, francês ou americano. Portanto, não se colocava a questão como realizar um cinema documentário *à francesa* ou americano. A cinematografia nacional deveria estar afinada com essas novas propostas mas a partir de uma construção própria.

O filme de Joaquim Pedro, *Garrincha, alegria do povo*, fornece um bom exemplo nesse sentido:

O fato de Garrincha não ter adotado plenamente essas propostas não se deve apenas à falta de equipamento, mas também às próprias concepções de cinema e à postura política do cineasta naquela época. Mesmo entusiasmado com os novos documentários que surgiam, Joaquim Pedro não parece ter modificado substancialmente as idéias que já expressava nas conversas com a equipe do curta Couro de Gato (filmado pouco antes de sua viagem ao exterior), quando exaltava o corte como elemento básico cinematográfico. Fica difícil imaginar um Joaquim Pedro plenamente adepto da “não intervenção” defendida pelo Cinema Direto americano. Ele até reproduz o discurso, mas o filme se encarrega de injetar nuances e trazer à tona as diferenças. Some-se a isso o impulso político de

⁹ ROCHA, Glauber. Humberto Mauro e a situação histórica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1961. Suplemento Dominical, p. 6.

desvendar e criticar os mecanismos de alienação e exploração pelo poder atuantes no fenômeno do futebol no Brasil – impulso que não excluía ‘uma certa onipotência diante da realidade’, como iria reconhecer Joaquim Pedro tempos depois. O projeto de futebol não consistia em exibir uma visão do futebol, assumindo o ponto de vista particular do realizador, como no Cinema Verdade, mas a abordagem certa: desmistificadora, totalizante, definitiva (ARAÚJO, 1997, p. 238-239).

Se as questões cinematográficas, culturais e políticas eram distintas, seria impossível meramente transpor uma estética estrangeira para a cinematografia local. Uma das críticas mais constantes, feita pelos jovens cinemanovistas ao cinema nacional, era o transplante de modelos americanos. Substituir o modelo americano dos grandes estúdios pelos modelos francês e americano do cinema-verdade seria incorrer no mesmo erro.

O documentário brasileiro buscava se diferenciar das produções do passado e se afirmar frente aos seus congêneres estrangeiros. Ao mesmo tempo, afinava-se com o movimento internacional pela afirmação de um cinema novo em que os filmes deveriam estar o mais próximo possível da sociedade.

Faz-se necessário pensar na dinâmica buscada entre a câmera e seu objeto no momento da captação da imagem. Os homens e as paisagens não estão em cena apenas como informações. Mais do que meramente informar, eles têm como tarefa fazer de si mesmos acontecimentos sensíveis, ou melhor, funções dramáticas, elementos ritmicos, aparições, desaparecimentos, metáforas. Na mesa de montagem, surgem outras tantas construções: projeções da realidade saídas da cabeça de seu realizador, lampejos das relações entre quem filma e é filmado, impressões na película dos personagens e seu meio (muitas vezes só percebidos quando já se tornaram imagem cinematográfica). A filmagem passa a ser entendida e vivida como um ato.

Bibliografia

- ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros anos*. 1999. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, 1999.
- AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- COSTA, Flávio Moreira. Introdução ao novo cinema brasileiro. In: _____ et al. *Cinema moderno cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.
- NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.