



Expressões sociais do documentário: O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais e a realização da I Mostra e Simpósio de Filme Documental Brasileiro (1974)

ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO*

Quando criado em 1949, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS) teve por objetivo dedicar-se ao estudo sociológico das condições de vida do trabalhador brasileiro da região agrária do Nordeste e do pequeno lavrador, visando o melhoramento de suas condições. O projeto idealizado pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre realizou a partir da década de 1950 inúmeras pesquisas científicas voltadas à questão social daquela região.

Contudo, o projeto sociológico do instituto não se limitou apenas as pesquisas científicas. O IJNPS investiria na produção cinematográfica como um retrato das condições de vida na região e da cultura nordestina. Por conta de sua passagem pelo Recife, o cineasta francês Romain Lesage foi convidado pelo instituto a realizar um documentário sobre a cultura popular pernambucana. Com financiamento do órgão federal, nasce o filme *Bumba-meu-boi* (1953), película de 44 minutos, retratando o ofício do mestre do bumba meu boi, Antônio Pereira, conhecido como Bicho Misterioso dos Afogados.

A presença do cineasta francês no Recife ocasionou um dos primeiros laços entre o filme documental e a pesquisa sociológica sob auspício do IJNPS. Outros célebres filmes nasceriam desta relação, como o premiado documentário *O Mundo do Mestre Vitalino* (1953) dirigido por outro francês, Armando Laroche, e os famosos documentários do início dos anos 60: *Aruanda* (1960), *Cajueiro Nordestino* (1962), dirigidos pelo paraibano Linduarte Noronha e *A cabra na região semi-árida* (1962), que contou com a direção do pernambucano Rucker Vieira. Além de outras dezenas de filmes financiados pelo órgão.

Entendemos por documentário o gênero cinematográfico que explora a realidade e seus elementos através de uma narrativa que busca nos aproximar do mundo em que vivemos. Segundo Bill Nichols todo filme é um documentário, mas o que convencionamos chamar de “não ficção” o autor denomina documentários de

* Doutorando e Mestre do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira. Email: arthurlira31@gmail.com.

representação social¹, filmes que “(...) representam de forma tangível aspectos do mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2012: 26-27). Adotamos essa perspectiva por acreditar que ela se encaixa nos aspectos aqui trabalhados, reconhecendo sua intensa discussão conceitual e afastando-nos da concepção do documentário como um elemento de “realidade” totalmente divergente da ficção. Tanto o gênero ficcional trabalha sobre o mundo real – partilhando concepções sobre o mundo tangível – quanto o “documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional” (ROSENSTONE, 2010:110).

Gênero comumente denominado como “não ficcional”, o documentário traz em si alguns problemas conceituais que expõe a compreensão sobre o que é cinema. De acordo com o pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira, a denominação “documentário” foi: “Aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então disputou com a palavra ficção essa prerrogativa de representação da realidade e, conseqüentemente, de revelação da verdade” (TEIXEIRA, 2006: 253). Dessa forma, o termo é aqui usado para nomear um domínio específico do cinema, que tem por objetivo a exploração de uma realidade social².

Parte significativa da história do cinema no Brasil, assim como no cinema mundial está ligada a produção não ficcional. As primeiras experiências cinematográficas enquanto “documentação da realidade” estiveram na própria origem do cinema com os irmãos Lumière, cujas imagens produzidas de pessoas saindo das fábricas e do trem chegando a estação já exibiam cenas do cotidiano. Todavia, é a partir da década de 1920 que surgem as condições necessárias para a definição do gênero enquanto tal, principalmente através da produção de filmes do norte-americano Robert Flaherty e o russo Dziga Vertov. Em 1929 temos o surgimento da Escola Britânica de Documentários, criada pelo John Grierson e conhecida como a primeira no mundo a se dedicar ao estudo do gênero e sistematizar seus fundamentos.

¹ Para o autor, os filmes podem ser classificados em documentário de satisfação dos desejos (ficção) e documentário de representação social (não ficção): “Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes”. (NICHOLS, 2012: 26).

² Apropriamo-nos dos debates promovidos especialmente por Bill Nichols (2012) e Robert Rosenstone (2010) para referenciar o caráter partilhado da representação da realidade e de um modo criativo presente tanto no “ficcional” quanto no “documentário”. No entanto, identificamos modos de fazer distintos desses gêneros, cuja forma pode ser encontrada especialmente na relação entre o sujeito espectador e o objeto representando. Essa relação possui graus específicos de expressividade.

Conforme aponta Jean-Claude Bernardet (1979), muitos pesquisadores se mantiveram atentos aos ficcionais desprezando o gênero documental, quadro geral da história do cinema brasileiro (BERNARDET, 1979a: 28). Isso pode ter sido motivado pela dificuldade de contato com o material não ficcional, ou mesmo pela ênfase da indústria cinematográfica aos filmes de ficção.

Em Pernambuco, os denominados filmes naturais e os cinejornais fizeram parte da origem do cinema na região, com a realização de *Naturaes Pathé* (1910), imagens silenciosas realizadas pela administração do Cine Pathé que eram exibidas antes das sessões; as edições do *Pernambuco-Jornal* (1916-1917), cinejornais atribuídos ao produtor europeu “Leopoldis”, um pseudônimo do napolitano Italo Majeroni; e o curta-metragem silencioso *Três meses em Pernambuco*³ (1917), filme produzido pela empresa paulista Pinfildi.

Durante a primeira metade do século XX, como efeito da dificuldade em concorrer com a supremacia hollywoodiana, o cinema sonoro brasileiro teve nos cinejornais sua sobrevivência. Esses filmes estavam especialmente ligados aos governos de Getúlio Vargas (1930-1945), através de órgãos como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e suas seções estaduais que privilegiaram o didatismo do gênero. O tema, na grande maioria das realizações, eram os feitos políticos dos governantes, cenas pitorescas do Brasil, a difusão do conhecimento científico e a tradição histórica nacional, discursos incentivados pelo aparelho governamental destinado ao cinema e à educação.

Foi então que a partir do documentário *Bumba-meu-boi* (1953) o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais passou a usar o cinema como instrumento de registro etnográfico (FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016: 36). Difundindo o documentário como instrumento de abordagem da realidade sócio antropológica naquela região. O “cinema de ficção” e o “cinema de realidade” tornaram-se cada vez mais dois eixos de discussão sobre a narrativa cinematográfica, motivado, sobretudo, pelo movimento do

³ Este documentário foi catalogado pela Filmografia da Cinemateca Brasileira, porém trata-se de um filme desaparecido. Os indícios de sua existência fazem parte do trabalho do pesquisador Jean-Claude Bernardet, sobre a produção nas primeiras décadas do século XX, tendo como referência as publicações do jornal O Estado de São Paulo. Provavelmente trata-se de uma realização de outro estado, mas feita em Pernambuco. (BERNARDET, 1979b)

Cinema Novo na década de 1960. E dentro desse cenário cresceu então a preocupação com o filme documental.

É neste sentido que visando aproximar os cientistas sociais e os cineastas brasileiros, o IJNPS coloca frente a frente documentaristas, críticos, pesquisadores do cinema, sociólogos, antropólogos, educadores e profissionais da TV para discutir o filme documental brasileiro. Segundo Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra:

(...) foi na década de 70 que o cinema de não-ficção em Pernambuco foi debatido e visto como um meio de veiculação dos fatos e ideias com uma linguagem própria e comprometida com os objetivos bem mais nobres do que mostrar realizações governamentais e paisagens pitorescas. Mais uma vez, foi o IJNPS que possibilitou esse enriquecimento, ao realizar em 1974 a I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro. (FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016: 66).

Ocorrido entre os dias 25 a 29 de novembro de 1974 na sede do IJNPS, no Recife, a I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro contou com o apoio também do Ministério da Educação e Cultura (MEC), do Instituto Nacional do Cinema (INC), da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), do Museu do Açúcar e da Rede Globo de Televisão. Apoios significativos que possibilitaram a participação das principais personalidades não só do cinema documental, como também da pesquisa social. O objetivo principal do encontro era reverenciar a questão social explorada pelo documentário e discutir o papel do gênero no Brasil. Participaram nomes como Roberto Aguiar, Paulo Emílio Salles Gomes, José Arthur Rios, Guido Araújo, Carlos Alberto Medina, Celso Marconi, Silvio Back, Jean Claude Bernardet, Maria Graziela Peregrino, José Marques de Melo, Néelson Pereira dos Santos, Fernando Monteiro, José Carlos Avellar, Egon Schaden, entres outros.

A I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro durou cinco dias. A abertura aconteceu numa manhã de segunda-feira, 25 de novembro, no salão nobre do IJNPS, tendo a presença dos conferencistas, diretores do instituto e personalidades locais. Este primeiro dia foi reservado às falas institucionais do IJNPS e do INC, além da apresentação do professor Paulo Emílio Sales Gomes. O segundo dia, contou com os

aguardados lançamentos dos filmes *O Amuleto de Ogum* de Nelson Pereira Santos e *Casa Grande e Senzala* de Geraldo Sarno. Em sequência, a programação seguiu nos dias posteriores intercalando as conferências do simpósio com a mostra de filmes. O encerramento também ocorreu no salão nobre do IJNPS, na tarde da sexta-feira, 29 de novembro, com a publicação do manifesto final redigido pelos participantes apontando os principais resultados do encontro.

As conferências realizadas no Simpósio do Filme Documental Brasileiro são reflexos das principais questões que envolvem o filme documental e a empatia com pesquisa social no Brasil naquela década. Os debates se desenvolveram em torno de sete eixos: o documentário como meio de registro e interpretação sociocultural; o estado atual do cinema documental sócio antropológico no Brasil; os aspectos legais de realização e distribuição dos filmes documentais; as relações entre o filme documental e a ciência social; o Nordeste no filme documentário brasileiro; o filme de ficção e suas possibilidades documentais; e os problemas e limitações da estética documental.

Entretanto, nem todos os registros das comunicações nos foram legados. Uma enchente ocorrida no Recife em julho de 1975 destruiu boa parte das gravações e documentação do IJNPS. Dessa forma, foram perdidas importantes trabalhos como do sociólogo José Marques de Melo sobre a *Importância do Filme Documental Brasileiro*; a palestra do cineasta Nelson Pereira Santos, intitulada *O Filme de Ficção e suas Possibilidade Documentais*; a conferência do cineasta pernambucano Fernando Monteiro, *Por um Método Cinematográfico de Abordagem do Real*; do cineasta e crítico de cinema José Carlos Avellar, que discorreu sobre *O Estado Atual do Cinema Documental Sócio-Antropológico*; e a comunicação do antropólogo Egon Schaden, da Universidade de São Paulo, abordando o tema *O Filme de Documentação Científica no Brasil: Problemas e Perspectivas*.

A ausência desses registros não nos permite uma completude das particularidades dos debates. Mas, no que tange a expressão social do documentário uma ampla discussão do que foi oferecido nas conferências pode ser encontrado nos jornais da época e nos Anais da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, publicado em junho de 1976. No Rio de Janeiro, José Carlos Avellar e Jean-Claude

Bernadet são exemplos de conferencistas que não tardaram publicar nos jornais cariocas suas análises e avaliações sobre o encontro.

A expressão social do documentário nacional foi um dos principais temas que norteou o simpósio, pois, congregava a preocupação estética dos cinegrafistas naquela fase do documentário nacional e os desejos da pesquisa científica, cujo IJNPS foi um dos grandes incentivadores. Uma preocupação estética que também era política: até a primeira metade do século XX, o cinema brasileiro tinha a função de mostrar a beleza do país e fazer estreitas propagandas políticas. Havia uma dependência muito grande dos modelos estéticos produzidos em Hollywood, incorporados ao cinema brasileiro. Conferindo um olhar mais social sobre o Brasil, diversas produções cinematográficas nacionais procuraram aliar a crítica social e a definição do Brasil por meio da sétima. Conforme escreve José Carlos Avellar citando John Grierson ao falar sobre o documentário inglês: “Éramos, acredito, sociólogos, um tanto preocupados com a direção que as coisas tomavam. A força básica de nossos filmes não era estética. Era social.” (GRIERSON apud AVELLAR, 1974: 10). Quadro, ao qual, podemos fazer analogia ao cinema documental brasileiro, aliado a uma preocupação sócio antropológica.

A comunicação do departamento de sociologia do IJNPS redigida por Roberto Aguiar foi apresentada pelo sociólogo Sebastião Vila Nova, que coordenou o encontro ao lado do sociólogo Alberto Cunha Melo. Tendo como tema *O Cinema Documental como consciência sociológica*, a fala se concentrou na compreensão de que a sociologia não se tratava apenas de uma nova ciência, mas que ela trouxe uma nova consciência da realidade. O mundo do cogito tornou-se o mundo da observação e das explicações empíricas. E, “tal como a sociologia, o cinema documental surgia com um apego ao empírico e ao singular, mas buscando exprimir-se em forma pedagógica” (AGUIAR, 1974: 24-25). Para Roberto Aguiar, o documentário une a visão cinematográfica e a cosmovisão sociológica. A imaginação sociológica está presente no cinema documental “(...) quando o autor, ao mostrar um simples fato social, rompe sua aparência e o flagra em sua intimidade revelando-lhe a teia de ações a que está preso, sua singularidade eterna e sua universalidade instantânea” (AGUIAR, 1974: 26).

Entretanto, Aguiar também descreve a diferença entre o documentário e a sociologia, que está pautado em sua finalidade:

Só é possível se distinguir metodologicamente o cinema documental da Sociologia pelos fins a que servem: um à verdade, fazendo ciência, e outro à beleza fazendo arte. Entretanto, caso se pretenda fazer ciência com o cinema documental e se consiga, não será possível nenhuma distinção de método. Em tal caso, o cinema documental se constituiria, apenas, numa técnica de pesquisa sociológica e seria reduzido em suas dimensões plásticas e estéticas. (AGUIAR, 1974: 24-25).

É bem considerável acreditar que o cinema documental enquanto arte assume dimensões estéticas e dimensões políticas, não reduzindo umas as outras. Nos termos do filósofo francês Jacques Rancière, a estética e a política são maneiras de organizar o sensível, de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009: 16-17). A estética do documentário, assim como nas mais diversas expressões artísticas, é política.

O Simpósio do Filme Documental também revelou o estado precário do cinema documental no Brasil e como o filme etnográfico trazia possibilidades à pesquisa sociológica e ao desenvolvimento do gênero, em uma via de mão dupla. O cinema tinha sua expressão social e, enquanto técnica, promovia nos homens novas formas de visibilidades. Por seu caráter político, social ou como um construtor de realidades, não é surpresa que não só os cineastas e realizadores, como também os pesquisadores acreditassem que a sociologia e a etnografia não deveriam desperdiçar a chance de se utilizar do cinema, como arte e como técnica. Oferecendo assim, novas possibilidades a pesquisa social. Todavia, essas possibilidades de visibilidades também eram controladas pelas estruturas de poder governamental.

As décadas de 1960 e 1970 vivenciaram o momento em que os militares reordenaram o campo cinematográfico, através do decreto que criou o Instituto Nacional do Cinema (INC) em 1966. Em sua fala durante o simpósio, o presidente do

INC, Alcino Teixeira de Mello chamava atenção para os investimentos e iniciativas governamentais que buscavam difundir o cinema documental no Brasil. O INC voltou sua atenção à classe de documentários chamados de cinema educativo, como via para a educação e ciência⁴. As principais ações eram destinadas para a produção de filmes, promoção de eventos e fortalecimento das leis que obrigavam o cinema documental nacional a estar presente nas grandes telas.

Entretanto, a fala de Alcino Teixeira se contrasta com as críticas e considerações sobre a realidade do cinema documental brasileiro publicada nos jornais da época. Caracterizando como insuficiente o apoio dado pelo INC. Em matéria do Jornal *O Fluminense*, de Niterói, em 6 de dezembro de 1974, a crítica jornalística exalta que, durante o encontro:

Os cineastas concluíram (...) que o cinema documental brasileiro não consegue se desenvolver porque a reserva de mercado de 28 dias por ano aberta pelo INC no circuito comercial é insuficiente para absorver a produção existente. Além disso, a autorização para apenas 30 filmes por ano entrar no mercado, o limite de dez minutos para a direção do filme e a filmagem obrigatória de 35 milímetros dificultam muito o trabalho dos cineastas. (Jornal O Fluminense, Niterói, p. 17, 6 dez. 1974).

A presença de Alcino Teixeira nas discussões do Simpósio representa a participação do principal órgão federal destinado à indústria cinematográfica nacional. Destacamos aqui sua presença, pois, conforme aponta Anita Simis, o INC marca um momento importante da história cinematográfica brasileira: “A censura que, sob protesto de produtores e distribuidores, fora descentralizada para os estados durante o governo Jânio Quadros, voltava ao âmbito federal” (SIMIS, 2008: 252). Quase um ano depois, o INC seria extinto para a criação da Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme, ao qual realocou a função de fomentar a produção e distribuição dos filmes brasileiros.

O cinema nacional, era assim, uma questão de interesse nacional. Fomentado, distribuído, regularizado e controlado pelo governo federal deste Getúlio Vargas. Obviamente, passando por estruturas e departamentos específicos ao longo da trajetória

⁴ Sobre a relação entre Estado e cinema no Brasil conferir o trabalho de Anita Simis (2008).

política brasileira. As reivindicações dos cineastas e realizadores também acompanham esta trajetória, sempre associada à luta por espaços nas política públicas, leis e decretos destinados ao incentivo do cinema nacional.

É importante ressaltar que o Instituto Joaquim Nabuco também representava um braço do governo federal. Órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde (MES), o IJNPS atendia a interesses e estruturas políticas locais, especialmente aqueles que envolvem as ciências sociais no Nordeste brasileiro, todavia, era parte também dos interesses do poder executivo. Até 1974, ano em que ocorreu a I Mostra e I Simpósio, o IJNPS já havia passado por dez presidências, estando naquelas últimas décadas ligado ao governo militar iniciado com o golpe de 1964.

Na abertura dos Anais, o diretor executivo do IJNPS, Fernando Melo Freyre, filho de Gilberto Freyre, justificava a coordenação da Mostra e Simpósio exaltando a importância técnica cinematográfica para a pesquisa social, afirmando que existem outras tantas “possibilidades para a abordagem qualitativa dos fenômenos sociais, abrindo ao investigador amplas perspectivas para, com auxílio de outras técnicas, fazer uma análise mais abrangente e mais completa do real” (FREYRE, 1976:7). A inferência sobre o real que a imagem e notadamente o filme documental procurava ter por finalidade é visto pelo diretor do instituto como um mecanismo na compreensão do mundo tangível e difusão do conhecimento.

Para Fernando Freyre “a tecnologia moderna tem oferecido instrumentos dotados de poderes singulares para o avanço do conhecimento humano e, entre eles, bem situada na hierarquia das novas técnicas, está a câmera cinematográfica” (FREYRE, 1976:7). A pesquisa social deveria se apropriar da técnica cinematográfica para produzir novas formas de visibilidades e dizibilidades ao conhecimento sociológico. Como conclui Freyre em sua fala: “(...) apesar de sua eficiência como máquina de registro e captação dos fatos, a câmera cinematográfica ainda não foi incorporada, de modo sistemático, aos órgãos de pesquisa social” (FREYRE, 1976:7).

A ausência de diálogo entre o cinema documental e a pesquisa social foi um dos assuntos atravessados durante o simpósio. Revelava um problema que tanto afligia os cineastas como os cientistas sociais, especialmente os documentaristas que se viam em difíceis condições de produção e exibição. Em matéria publicada no jornal *Opinião* do

Rio de Janeiro, em 6 de dezembro de 1974, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, destaca como o principal resultado do simpósio:

Os precários meios de produção e exibição de documentários no Brasil marcaram profundamente os resultados do encontro de cineastas e sociólogos no I Simpósio do Filme Documental, em Recife, no final do mês passado. Devido a essas deficiências, existe pouco contato do sociólogo com o filme brasileiro, o que evidentemente esvazia os problemas teóricos, que fatalmente seriam colocados com mais ênfase, se houvesse uma colaboração mais estreita entre ambos. (BERNARDET, 1974:22).

Um dos problemas do documentário brasileiro apontado por Bernardet em seu artigo era a denominada a “colonização cultural”, que tanto partia dos cientistas sociais como dos cineastas. Isto, pois, “(...) o material de origem estrangeira apresentado nos cinemas, nas televisões, usados nas escolas e universidades, deturpa as possibilidades de uma discussão dos problemas reais da sociedade brasileira” (BERNARDET, 1974:22).

Vale ressaltar que o problema com a produção estrangeira não só atingia o documentário nacional, como também os ficcionais. Uma queixa antiga daqueles que cobravam mais incentivos do Estado para as realizações locais. Contudo, a reivindicação dos críticos naquele período estava especialmente dedicada na luta, estética e política, por um cinema genuinamente nacional que representasse de fato a realidade social. O desenvolvimento do cinema documental produzido pelo IJNPS está situado dentro de cenário nacional uma transição estética do gênero no Brasil, que buscava traduzir uma forma autenticamente brasileira. O curta-metragem *Aruanda* de Linduarte Noronha, financiado pelo IJNPS e inserido no movimento do Cinema Novo é um marco para essa nova fase do cinema no país⁵.

A construção da realidade através das imagens ou seus efeitos de realidades são objetos bastantes presentes nos estudos de Cinema e História. Sobretudo quando versa sobre o documentário. É importante destacar novamente que o documentário também

⁵ Para Glauber Rocha: “No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmara é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil!”(ROCHA: 1981, p. 17)

compartilha com diversos elementos do ficcional, constroem histórias que são representações, frações da realidade. Segundo Bill Nichols, os documentários tornam visível uma realidade social. De acordo com a seleção e organização do cineasta, sobre o que aquela realidade foi ou poderá vir a ser. Por isso, tem-se a compreensão de que estes filmes transmitem “verdades”, seus objetos pertencem ao mundo em que vivemos, seus personagens, seus cenários, etc. Sua ligação com o mundo histórico é intensa:

[No documentário] vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social. (NICHOLS, 2012:27).

Portanto, para os intelectuais, críticos e cineastas, o cinema documental nacional deveria apresentar a dimensão sociológica da realidade brasileira. Para eles, o documentário cinematográfico brasileiro sofre os problemas que atingem a cultura brasileira em geral: o farto uso que se faz nos cinemas, nas televisões, nas escolas e universidades de material estrangeiro, conforme aponta Bernardet e o documento final do simpósio, publicado nos Anais.

Ora, justamente, na veiculação e afirmação da cultura brasileira, o documentário cinematográfico é instrumento de primeira importância, pois contribui para a preservação da memória coletiva brasileira, a documentação das tradições em via de desaparecimento e a investigação do presente. Mas o cinema documental brasileiro não consegue se desenvolver devido à fragilidade de seu mercado (...). (MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1976: 95).

A circulação dos filmes nacionais era muito restrita e a do filme documental ainda mais. As reivindicações dos realizadores não se pautavam apenas nas salas de cinema do Brasil, mas também na televisão, que a partir dos anos 50 é visto como um dos mais importantes espaços de difusão do audiovisual. O *Jornal do Brasil* a 20 de novembro de 1974 noticiava o discurso do Ministro das Comunicações, Quandt de

Oliveira, na Faculdade de Comunicação Social Anhembi, com a chamada: “Ministro pede que TV seja mais brasileira”. Em sua fala, o Ministro afirmava que a cada 109 horas de programação nas emissoras de TV, 73 são importadas, são de cultura “alienígena”, acrescentando que era necessário “trabalhar muito para criar uma televisão genuinamente brasileira” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º caderno, p. 11, 20 nov. 1974). Discurso que foi endossado durante no manifesto final do simpósio, pois concebia bem a queixa dos documentaristas: a valorização de uma cultura estrangeira no audiovisual em detrimento daquela realizada no país.

Desta maneira, uma das pautas do simpósio era a disputa política de buscar incentivos ao aumento do tempo consagrado ao documentário nos cinemas e na televisão, além de incentivar sua circulação em projetos de universidades, institutos e entidades culturais, num espírito de descentralização cultural.

Por este motivo, a presença de representantes de emissoras de televisão é significativa. O Diretor Regional da Rede Globo no Recife, Paulo César Ferreira destaca em sua conferência os investimentos que a emissora tem feito ao documentário brasileiro. Um exemplo, para Ferreira é a realização em 1971 do *Globo Shell Especial*, programa semanal que apresentava uma série de documentários jornalísticos. Seguindo padrões internacionais, a TV Globo decidiu adotar o exemplo da televisão americana e apresentar, com o patrocínio da companhia multinacional Shell, uma série de vinte documentários especiais abordando vários aspectos da realidade brasileira. Cujo objetivo, segundo o diretor era reproduzir cinema na TV. Claro que esta reprodução deveria atender a questões estéticas e empresariais. A disputa entre cinema e TV já colocava o documentário num espaço de conflito. Era preciso adequar o gênero as novas possibilidades de reprodução audiovisual. Segundo o diretor:

A Rede Globo, está aberta, pois, ao filme documental. Mas é preciso que haja uma conjugação de interesses. Primeiro, que empresas produtoras de cinema, comecem a pensar empresarialmente a produzir para Televisão, que tem um público de mais de 30 milhões de pessoas. Segundo, que o filme documental para TV, não seja somente o filme de autor e sim, a obra com linguagem, ritmo, qualidade e informação, que possa atingir o homem brasileiro - o telespectador deste país. (FERREIRA, 1976: 41)

Apesar de Paulo Cesar Ferreira defender os incentivos da Rede Globo, fica claro, seja nas outras conferências, nas crônicas jornalistas ou no documento final do simpósio, que, para parte significativa dos participantes do encontro, a televisão representa um mercado prioritário, mas que este continua fechado ao documentário, apesar da certa abertura se tem verificado naqueles últimos anos. Por tudo isso, os cineastas dizem ser necessário aumentar o tempo consagrado ao documentário nos cinemas e na televisão, e descentralizar a produção cinematográfica principalmente do eixo Rio-São Paulo.

Mais uma vez, os discursos dos apresentadores institucionais que representavam espaços e pautas para cinema nacional esbarram com a realidade e dificuldades proclamadas pelos realizadores. Seja na fala do diretor do INC, Alcino Teixeira de Melo, ou do diretor da Rede Globo, Paulo Cesar Ferreira, há um contraste muito grande entre a defesa das ações institucionais e as principais reclamações dos críticos e cineastas brasileiros.

O I Simpósio do Filme Documental Brasileiro foi assim um espaço de disputas. Cada conferencista buscava ocupar seu lugar frente ao campo cinematográfico. A diversidade de participantes, representando as mais distintas instituições e órgãos evidenciava esses embates: membros de órgãos públicos, críticos, sociólogos, professores universitários, cinegrafistas das mais diversas regiões. Esta pluralidade de ideias postas em debate é uma realidade do cinema nacional naquele período, a exemplo de outros encontros, jornadas e mostras ocorridas no país, promovido especialmente pelos movimentos cineclubistas, críticos e realizadores locais.

Além das conferências, o encontro também realizou uma mostra de filmes documentais, muitos deles obra dos próprios conferencistas e participantes do evento. Durante toda semana houve exhibições. Destacamos aqui filmes como *Casa Grande & Senzala* de Geraldo Sarno; *Bajado, um artista de Olinda* de Fernando Spencer e Celso Marconi; *Visão Apocalíptica do Radinho de Pilha*, de Fernando Monteiro; *Poética Popular*, de Ipojuca Pontes; *O Cajueiro Nordestino* de Linduarte Noronha; e *Bumba-meu-boi* de Rucker Vieira; que expressam discursos sobre o Nordeste, tema principal da abordagem do IJNPS e um dos eixos de discussão do evento.

A grande estreia do evento, apesar de voltada para o gênero documental, foi o já citado longa-metragem ficcional *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira Santos. Sua estreia lotou o Cine Veneza, famosa sala de exibição localizado na Rua do Hospício, no bairro da Boa Vista, centro do Recife. Após a exibição houve um debate com o próprio diretor. Vale ressaltar que dimensionando a importância do filme ficção para o simpósio Nelson Pereira Santos também apresentou a conferência intitulada *O Filme de Ficção e suas Possibilidades Documentais*, cuja discussão estava pautada nas possibilidades de expressões sociais do filme ficcional, ampliando assim o debate promovido pela Mostra e Simpósio para além do gênero documental.

É significativo compreender a importância da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro. Poderemos ver em todo o cenário nacional uma convergência de temas nas discussões sobre o cinema nacional em outros encontros, jornadas, mostras e debates que envolviam os realizadores brasileiros. Suas particularidades, contudo, encontra-se nos anseios do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais para com o filme documental, na relação estabelecida deste gênero com a pesquisa social e na inferência desses debates nacionais com os cineastas locais. Revelando-nos aspectos da própria trajetória do cinema documental em Pernambuco, e de maneira mais ampla, no Nordeste brasileiro.

A importância e sucesso da Mostra e Simpósio pode ser subscrita na realização de uma nova edição, também coordenada pelo Instituto Joaquim Nabuco, em 1977. Para resgatar as construções realizadas IJNPS enquanto órgão vinculado ao governo federal, difusor de um conhecimento sociológico e promotor do documentário nacional, exploramos aqui e pretendemos explorar ainda mais ao longo de novas pesquisas os significados da relação entre o instituto com o cinema. Cujas importâncias tem sido pouco observadas pela historiografia. O papel desempenhado pelos documentários deste período possui um valor vital tanto para a história do cinema, quanto para o estudo sobre a cultura e política do Brasil.

A trajetória do filme documental produzido nas décadas de 1960 e 1970 está ligada a uma transição estética do gênero, uma renovação do documentário que buscou traduzir a realidade nacional a partir de uma forma autenticamente brasileira, construindo representações sobre o Brasil. Acentuamos aqui, a importância do

documentário brasileiro como fonte e objeto para a pesquisa historiográfica, contribuindo dessa maneira para os estudos que envolvem a relação entre a História e o audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, José Carlos. A doce música da realidade. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 10. 27 nov. 1974.
- AGUIAR, Roberto. O cinema documental como consciência sociológica. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1o, 1974. Recife. **Anais da I Mostra e Simpósio do Filme documental Brasileiro**. Recife: MEC-IJNPC, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude Bernardet. Sociologia e Cinema. In: **Opinião**, Rio de Janeiro, p. 22, 6 dez.1974.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema, 1979b.
- FERREIRA, Paulo César. O filme documental na televisão brasileira. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1o, 1974. Recife. **Anais da I Mostra e Simpósio do Filme documental Brasileiro**. Recife: MEC-IJNPC, 1976.
- FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio. **O documentário em Pernambuco no século XX**. Recife: FASA; MXM Gráfica e Editora, 2016.
- FREYRE, Fernando. Apresentação. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1o, 1974. Recife. **Anais da I Mostra e Simpósio do Filme documental Brasileiro**. Recife: MEC-IJNPC, 1976.
- MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1o, 1974. Recife. **Anais da I Mostra e Simpósio do Filme documental Brasileiro**. Recife: MEC-IJNPC, 1976.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2009.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fafesp; Itaú Cultural, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário Moderno**. In: Mascarello, Fernando. (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, v. , p. 253.