



**O cinema documentário no Brasil dos anos 60:  
propostas para uma ética e uma estética da imagem**

Meize Regina de Lucena Lucas é Professora do Departamento de História da UFC e Doutora em História Social pela UFRJ.

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

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

## I

O cinema de não ficção tem geralmente sua história relegada a um segundo plano, com exceção dos países com forte expressão documental, caso da Inglaterra, França e a ex-União Soviética. No caso do Brasil, há o mesmo posicionamento em relação ao filme de não ficção, apesar da grande produção até os anos 40 e das novas formulações estéticas a partir do final da década de 50. A presença dessa produção na primeira metade do século é freqüentemente lembrada como um entrave ao surgimento de um cinema nacional – entenda-se a realização de filmes de ficção organizados em gênero, como o padrão americano – e estudada apenas sobre o ponto de vista do uso ideológico desses filmes pelo Estado.

No entanto, é na trajetória da atividade cinematográfica no Brasil – deixando de lado uma visão teleológica ou idealizada de sua história – que se deve buscar os elementos

que permitiram a formulação da identidade do documentário nacional como o entendemos hoje.

A oposição entre o filme de ficção e o de não ficção está relacionada àquela existente nos primórdios do cinema entre o chamado “filme natural” e “filme posado”. Contrapondo-se à encenação e ao truque presente nos dramas e comédias, existia a tomada do mundo exterior à câmera. Esse é um dos princípios do documentário mas é necessário perguntar se esse é o único elemento que o define. Afinal, nem toda manifestação imagética de caráter documental constitui filme documentário, nem ele se define única e exclusivamente por essa oposição presente nos tempos primevos do cinema.

Para o presente estudo o que, por enquanto, importa nesta relação são as seguintes questões: o documentário tem como ponto de partida imagens recolhidas in loco, podendo as mesmas ser utilizadas para além do seu valor de evidência ou simples denotação; a abordagem a um dado assunto é realizado tendo em conta determinado ponto de vista; finalmente, o documentário não se obriga ao cumprimento de objectivos como os de noticiar, descrever,



explicar ou publicitar; tem como atributo tratar os seus temas com profundidade.<sup>1</sup>

Tais atributos que compõem a identidade do documentário foram construídos ao longo do século XX à medida que realizadores, a partir de suas produções – filmicas e textuais – definiam a existência de um campo de trabalho distinto do cinema de ficção mas que comporia igualmente uma forma de expressão cinematográfica. Uma segunda diferenciação foi ainda necessária: era preciso situar o documentário como diferente de outras formas de captação de imagens do cotidiano, tal como os cinejornais, e de outras formas não ficcionais, tal como a propaganda. O documentário se situa no campo cinematográfico como uma forma de expressão individual ou de um grupo.

Sendo assim, é preciso cuidado para não estabelecer a falsa equação entre documentário e não ficção. O documentário se inclui na não ficção mas não lhe é coincidente. A não ficção nasce junto com o cinema. Os primeiros filmes constituem películas nas quais foram captadas paisagens, personalidades e eventos. O documentário, no entanto, surge posteriormente.

Dada a proliferação e diversidade das definições de documentário que revelam produções não menos diversas, entendo que o que individualiza o documentário só pode ser encontrado na sua história, naquilo que ele foi até hoje. É necessário encontrar-lhe um fundamento histórico.

O género documentário tem um passado, existe uma prática construída por aqueles que se dedicaram à sua produção. As raízes dessa prática encontram-se, obviamente, no seu nascimento e consequente desenvolvimento, no sentido de uma afirmação com identidade própria. Assim, ir até sua origem para averiguar do momento em que se afirmou, em que ganhou contornos de uma identidade própria, em que institucionalizou, é inquestionavelmente o caminho que devemos descobrir e seguir. O que individualiza o documentário face a outras formas de expressão só poderá ser encontrado naquilo que foi até hoje.<sup>2</sup>

A história da produção não ficcional conduz a do documentário. O documentário não é um desdobramento, desenvolvimento ou aperfeiçoamento dos filmes naturais; no entanto, dialoga com eles, pois ambos têm como ponto de partida a tomada de um mundo que existe fora de suas imagens.

<sup>1</sup> PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário – história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p. 25.

<sup>2</sup> Idem., p. 34.

O documentário teve nesses filmes primeiros uma referência na medida em que no seu percurso de construção de uma identidade própria e de realização de suas práticas teve que necessariamente buscar as marcas que o diferenciava de outras produções de caráter não ficcional. Um dos elementos centrais dessa trajetória foi a formulação do conceito de documentarista. O filme só existiria na medida em que resultasse da operação cinematográfica e subjetiva de um sujeito que toma uma posição diante da realidade e formula essa posição em termos cinematográficos.

A formulação desse pensamento no cenário da produção internacional encontra suas bases em Robert Flaherty e Dziga Vertov que, no entanto, nunca se definiram como documentaristas, nem definiam seus filmes como documentários. Somente posteriormente, com John Grierson, o termo passa a ser utilizado num sentido preciso: seria uma forma nova com estreita vinculação com a realidade. Os filmes de não-ficção perderam espaço no mercado a partir da realização das fitas de ficção, notadamente, a partir da organização do mercado em gêneros seguindo o esquema norte-americano.

Pensando o caso brasileiro, deve-se ter em mente o fato de que as primeiras políticas em prol de um cinema nacional contemplaram os realizadores de filmes não ficcionais de maneira geral. A legislação, ao entrar em vigor, permitiu um expressivo aumento dessa produção na metragem curta que, segundo seus contemporâneos, nada acrescentava à sétima arte e à cultura brasileira. Os realizadores enfrentaram dura campanha contra seu trabalho na imprensa, ou pelo menos, em parte dela. Criticava-se a baixa qualidade técnica das películas, a repetição de fórmulas estéticas e a conseqüente falta de pesquisas formais na área, e, por fim, sua proximidade com a propaganda.

O processo de construção da identidade do documentário constitui um duplo movimento que tem como ponto de partida se diferenciar das demais formas de registro fílmico de caráter documental. Ou seja, das produções cuja matéria-prima é a tomada de imagens *in loco*, de um mundo cuja existência independe da ação (de uma construção) cinematográfica. Por outro lado, o documentário busca se afirmar como uma expressão cinematográfica. Ele não se define meramente por oposição ao cinema de ficção.



Ele coloca em questão as diferentes maneiras do cinema se relacionar com o mundo. Seja pela afirmação de um discurso próprio do cinema documentário, em que se explora a relação dos filmes com o mundo histórico<sup>3</sup>, ou pela afirmação do elemento documental no cinema. A questão, portanto, ultrapassa o referencial técnico que à primeira vista distingue ficção e documentário. Há no filme documentário um modo específico de produção de sentido:

La plupart des innovateurs, de Vertov à Kierostami en passant par Rossellini ou le cinéma-vérité, ont cherché des formes d'ouverture du film en provoquant: *soit un trouble entre le film comme vision ou fantasma et la vie ordinaire, vraisemblable; soit l'irruption du réel dans la fiction; soit la subversion du réel par la fiction.*<sup>4</sup>

Nesse movimento de afirmação do documentário como uma expressão cinematográfica e de diferenciação de outras formulações documentais, a figura do realizador passa a ser central; afinal, o filme é entendido como o resultado de um ponto de vista específico. Dessa forma, não tem como objetivo meramente noticiar, descrever, explicar, registrar ou publicizar, mas sim pensar

o mundo a partir da sua própria captação. O documentarista é alguém que faz escolhas – de temas, de formas de abordagem e da apresentação do que filmou – e, inclusive, não menos importantes, de técnicas e de linguagem. A opção por uma bitola, por determinados ângulos de filmagem e movimentos de câmera, por um tratamento sonoro, existe em qualquer filme, seja ele ficcional ou documentário. Todo filme é produto de um processo de interpretação, decupagem e montagem que tem como ponto de partida e de chegada a realidade na qual as escolhas realizadas implicam em questões éticas e estéticas. No caso do documentário tem-se como específico dessa relação:

[...] est-ce bien la réalité vraie qu'on me donne à voir là? Répondre oui, renvoie au caractère d'indice de la prise de vue: une certaine réalité physique s'est imprimée sur l'épreuve photographique (ou la bande vidéo), celle-ci est la trace de celle-là, son empreinte. Réalité et film sont dans un rapport direct de cause à effet. Répondre non, renvoie au contraire, à l'aspect symbolique de l'image: arbitraire ou conventionnel, le sens qu'on lui attribue peut varier suivant les montages du langage, selon l'usage social et les circonstances,

<sup>3</sup> NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona : Paidós, 1997.

<sup>4</sup> NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Paris/Bruxelas : De Boeck Université, 2002, p. 53. A maior parte dos inovadores, de Vertov à Kierostami passando por Rossellini ou o cinema-verdade, procuraram formas de abertura do filme provocando: *seja uma perturbação entre o filme como visão ou fantasma e a vida ordinária, provável; seja a irrupção do real na ficção; seja a subversão do real pela ficção.*



L'intention du producteur, l'interprétation du récepteur. Ainsi d'un côté, le film est épreuve de la réalité mais pas une preuve: son aspect symbolique déborde, il transpose. De l'autre, il fonctionne bien comme un langage, symbolique donc, mais pas une langue abstraite (telle que l'écriture ou les mathématiques), plutôt un langage concret, figuratif, parce que la prise des vues est toujours en prise sur des réalités singulières: paysages, bêtes et gens.<sup>5</sup>

Dessa maneira, perde sentido compreender o cinema a partir da oposição ficção/documentário. O que não significa negar a existência de dois discursos narrativos que se fundamentam num acordo entre realizadores e público. Quando se assiste a um documentário parte-se do pressuposto de que os personagens, lugares, eventos, informações e datas que o compõem são exatos e autênticos. Pode-se dizer que existem elementos sistêmicos que, de maneira geral, definem o discurso do filme documentário e do filme de ficção. Somente a partir da formulação desses discursos torna-se possível pensar as relações entre a ficção e o documentário e suas possíveis "subversões". O aspecto de construção presente em qualquer filme permite aos realizadores

"jogarem" com os limites entre a ficção e o real.

O caso brasileiro não é diferente. As novas propostas estéticas tinham um campo de reflexão em comum e, mais do que isso, foram possíveis pois havia uma experiência social compartilhada que criou as condições de possibilidade para novas formulações cinematográficas.

## II

O cineclubista, em qualquer época e lugar, define-se por algumas características básicas, como o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo. A atividade cineclubista no Brasil remonta ao final dos anos 20 quando foi fundado no Rio de Janeiro, em 1928, o Chaplin Club, por Otavio de Faria, Plinio Sussekind Rocha, Almir Castro e Claudio Mello, crescendo pelo país nos anos que se seguem. A atividade cineclubista teve grande impulso na década de 50 e resistiu até os primeiros anos da ditadura, quando a censura e as perseguições políticas esvaziaram as salas de projeção. Nessa época, houve a tendência

<sup>5</sup> NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Paris/Bruxelas : De Boeck Université, 2002, p. 14. (...) será a realidade verdadeira que me é dada a ver? Responder sim, remete à característica de índice da tomada de vista: uma certa realidade física se imprimiu sobre o suporte fotográfico (ou vídeo), este é um rastro dela. Realidade e filme estão numa relação direta de causa e efeito. Responder não, remete ao oposto, ao aspecto simbólico da imagem: arbitrária ou convencional, o sentido que atribuímos pode variar conforme as montagens da linguagem, segundo o uso social e as circunstâncias, a intenção do produtor, a interpretação do receptor. Assim, por um lado, o filme é um rastro da realidade mas não uma prova: seu aspecto simbólico transborda, ele transpõe. De um outro lado, ele funciona como uma linguagem, simbólica por isso, mas não uma linguagem abstrata (tal como a escrita ou as matemáticas), mais que uma linguagem concreta, figurativa, porque a tomada de vistas está sempre emaranhada com realidades singulares: paisagens, animais, pessoas.



dos cineclubes a se organizarem em torno de entidades como museus, escolas e faculdades, e a fundação de cineclubes estimulados pelo movimento de orientação católica que difundia a cultura cinematográfica. Um sinal do grande crescimento dessa atividade foi a realização em 1958 do Curso para Dirigentes de Cineclubes organizado pela Cinemateca Brasileira para atender a crescente demanda das entidades.

Filmes antigos, grandes clássicos e películas inéditas nas salas comerciais eram trocados entre os diferentes cineclubes do país, inclusive em cópias 16 mm. A partir de 1955, a Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (FMAM) – nascedouro da futura Cinemateca Brasileira – passou a distribuir regularmente filmes clássicos para os cineclubes. O surgimento das cinematecas de São Paulo e do Rio de Janeiro vieram a incrementar ainda mais essa atividade, facilitando o acesso aos filmes e dando suporte à dinâmica de organização da atividade.

Fundado em 1957, o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes (GEC/UME) é um exemplo da intensidade da atividade cineclubista. As palestras, cursos e debates ocorriam no

auditório do Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro, reunindo centenas de aficionados pela sétima arte. A fruição filmica se estendia e se aprofundava pela palavra. A extensão dos grupos de estudo e discussão eram alguns bares e restaurantes eleitos pelos frequentadores das salas de exibição e cineclubes, onde se discutia filmes e a situação do cinema no país.

Para além da palavra havia igualmente a necessidade da leitura. O prazer do espectador andava a par do prazer do leitor. A leitura permitia um aprofundamento da apreciação do filme, bem como acompanhar os debates sobre a situação do cinema brasileiro. A dificuldade de acesso à *Revista de Cinema*, publicação que era referência nacional oriunda de Belo Horizonte, ou a jornais de outros estados era suprida, em parte, pelos boletins produzidos pelos cineclubes, pelos grupos de estudo e pelas cinematecas, pois eles resultavam da troca de material e informação entre diferentes entidades. Muitos foram os jovens que colecionaram essas publicações e deram início à organização de pequenos arquivos particulares. Nos cineclubes de orientação católica, o acesso a obras estrangeiras dava-se por meio dos padres, que



tinham mais facilidade de importar os livros. As cinematecas, ao organizarem arquivos de fontes impressas, sistematizavam em seus acervos as diversas correntes que formavam o pensamento cinematográfico do período. Seus funcionários, em grande parte jovens afeccionados por cinema, tinham acesso a esse material, caso de Maurice Capovilla, Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl, em São Paulo, e Walter Lima Júnior, no Rio de Janeiro, que igualmente se dedicavam à escrita de cinema. Todos traçariam posteriormente importante carreira no cinema.

A paixão pelo cinema levava ainda ao prazer da escrita. Ver, ler e escrever. Para muitos essas três atividades eram indissociáveis. A leitura e a escrita permitiam uma outra forma de fruição dos filmes para uma geração em que “o mundo parecia que se explicava pelo cinema”<sup>6</sup>. O diretor Walter Lima Júnior chega mesmo a afirmar, num caso extremo, que classificava as pessoas pelo seu gosto cinematográfico. Ele não era o único que separava o mundo entre os amantes de Bergman, Rossellini ou Chaplin.

A escrita ou o trabalho na cinemateca constituía uma das primeiras formas de trabalhar no campo cinematográfico. As

trajetórias dos jovens que passaram à realização pouco tempo depois, final da década de 50 ou início da década de 60, convergem dada a semelhança: membros de cineclubes, críticos de jornais, funcionários da cinemateca. É o caso de Leon Hirszman, Cacá Diegues, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla e Walter Lima Jr., para citar alguns exemplos de pessoas que se dedicaram ao cinema e que mais tarde fizeram cinema. Dedicar-se ao cinema significava ver, escrever, ler, discutir cinema e, principalmente, fazer da divulgação do cinema e de parâmetros de apreciação crítica uma prática.

Essa época que antecede à realização pode ser considerada um período vivido como um aprendizado do olhar. A crítica feita ao cinema então produzido era acompanhada de propostas para um cinema a ser feito. Um cinema do desejo, do futuro. Portanto, quando posteriormente são criados mecanismos econômicos e estruturais que permitiram a realização desse cinema o público (mesmo que limitado) para ele já estava formado, pelo menos pela palavra. Quando os primeiros filmes do chamado Cinema Novo começaram a ser feitos, o texto continuou

<sup>6</sup> Depoimento de Walter Lima Júnior dado à autora em 01 de abril de 2003.



desempenhando função essencial na atividade cinematográfica e na fruição filmica.

Portanto, o público desses circuitos de exibição possuía um campo comum de referências com os realizadores, pois há uma experiência anteriormente compartilhada, assim como os códigos de compreensão filmica. Ao mesmo tempo em que o público das cinematecas, cineclubes e festivais voltava-se para o passado, formando uma rica cultura cinematográfica, estava igualmente aberto ao futuro na medida em que buscava novas formulações estéticas.

Os filmes produzidos por essa geração se firmavam pela busca de uma interpretação do país, por uma nova maneira de pensar a cultura nacional e pela afirmação de uma determinada ética e estética. Esse horizonte compartilhado por alguns setores permitiu a formulação de novas atuações no campo cultural brasileiro. Portanto, não podemos pensar os realizadores desvinculados dos sujeitos que receberam suas obras e dela fizeram leitura, já que ambos compartilham uma mesma experiência social. Os filmes, portanto, são testemunhos de uma época. Os temas, personagens, questões, movimentos de câmera, fotografia, atuação,

montagem, ou seja, a estética, a linguagem e o conteúdo dos filmes, não apenas expressam o ambiente social no qual foram gestados como também se tornaram elementos constituintes da percepção sobre a sociedade.

O estudo da produção e da recepção dos filmes de Thomas Farkas, realizados entre 1964 e 1965, busca o acesso à experiência dessa época, momento crucial para a construção de um novo lugar para o filme documentário na cinematografia nacional.

### III

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 observación.<sup>7</sup>

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 esse equipamento, 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 Sarno.<sup>8</sup> Também foram os primeiros a utilizar o som sincrónico.

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 agilidade, características dessa cinematografia, por outro se ressaltava (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

<sup>7</sup> NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 79.

<sup>8</sup> 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.



e princípios do cinema-direto tornaram-se conhecidos no Brasil.

Mas se olharmos para a produção documentária 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 representantes 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 em 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.<sup>9</sup>

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 grupo.<sup>10</sup> 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 em 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

<sup>9</sup> *Lé cinéma et la vérité*. Artsept, Paris, n. 2 avr./juil. 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.

<sup>10</sup> MÉTHODE I. Mario Ruspoli. França, 1962. VHS.

e/ou atuais são examinadas. [...] 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 transformação.<sup>11</sup>

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 se tratava 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 se detinham 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

<sup>11</sup>MUNIZ, Sérgio. Cinema direto – anotações. *Mirante das Artes*, São Paulo, n.1, jan./fev. 1967, p. 19



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 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 exposições. 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 exibidos.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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 afirmam<sup>14</sup> que tomaram contato com a produção de documentários estrangeiros e, mais precisamente, os franceses somente após 1965. Sabe-se, no entanto, que *Chronique*

<sup>12</sup> BERNARDET, Jean-Claude. As rebarbas do mundo. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 4, p. 249-256, set. 1965.

<sup>13</sup> COSTA, Flávio Moreira. Introdução ao novo cinema brasileiro. In: \_\_\_\_\_ et al. *Cinema moderno cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966, p. 275.

<sup>14</sup> Entrevistas concedidas à pesquisadora entre 2002 e 2003.



*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.

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 se incluía 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.

Critica 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. 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 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.<sup>15</sup>

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

<sup>15</sup> ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros anos*. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, 1999, p. 238-9.



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.

## Referências bibliográficas

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.

NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Paris ; Bruxelas : De Boeck Université, 2002.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário – história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

