



O cinema de não-ficção da Argentina e o do Brasil na década de 60: similaridades no olhar.¹

Alfredo Dias D'Almeida²

Doutorando do Programa Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam/USP); professor da Faculdade de Comunicação Multimídia da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP).

Resumo

Esse artigo aponta o novo olhar para o real proposto pelo cinema de não-ficção da Argentina e do Brasil, em fins da década de 50 e no início da de 60. Apesar das diferentes conjunturas históricas vividas pelos dois países, identifica-se, nos documentários realizados nesse período, um ponto em comum: fazer do documentário um instrumento de registro e de análise de problemas humanos, sociais e políticos, e assumir, diante desses problemas, uma postura ativa, direta e participante. Para tanto, os cineastas adotaram propostas estéticas inovadoras na forma e no conteúdo, privilegiando o resgate do “popular”, “dando voz” às classes dominadas e desnudando esquemas sociais de exploração.

Palavras-chave

Documentário (filme); Nuevo Cine Latinoamericano; Fernando Birri, Thomaz Farkas.

Introdução

Falar em similaridades na produção cinematográfica de não-ficção de dois países pode levar a mal-entendidos. Não se trata de estabelecer mecanicamente uma relação entre os documentários brasileiros e os argentinos produzidos na década de 60, ou de estabelecer um marco inicial único, ou, ainda, de quantificar a influência de um sobre o outro, mas de buscar suas especificidades e suas semelhanças, a partir da identificação de confluências nas temáticas abordadas e nas atitudes dos cineastas perante a realidade. Para tanto, traçaremos um breve histórico do cinema dessa época, situando, nesse contexto, as experiências

¹ Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Tem por base o projeto de doutorado apresentado pelo autor ao Prolam/USP.

² Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo.

Pesquisador do Grupo de Pesquisa “Aruanda - pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não ficção”.

E-mail: alfredodalmeida@globocom.com.



realizadas por Fernando Birri, no Instituto de Cinema de Santa Fé, e a sua relação com a produção de Thomaz Farkas, com sua série “Brasil Verdade”.

Ambos, ao fazerem do documentário um instrumento de registro das contradições sociais e políticas, de análise e de desvelamento dessas contradições, dão corpo à nova postura que vai caracterizar os projetos de não-ficção realizados a partir daí nesses dois países — e nos demais da América Latina —, a do “Nuevo Cine Latinoamericano”, e que, respeitadas as diferentes conjunturas históricas, vão seguir caminhos paralelos mas diferenciados.

Utilizo a expressão “Nuevo Cine Latinoamericano”, que batiza o festival internacional de cinema de Cuba desde 1979, com uma certa precaução conceitual. Abarcar, em um mesmo conceito, experiências diversas, pode nos levar a obscurecer as diferenças que caracterizam as lutas sociais de cada país. Por que, então, essa expressão pode definir toda uma produção cinematográfica uma característica do cinema dessa determinada região? A resposta pode ser dada em poucas palavras: o seu vínculo com a realidade, manifestado esteticamente tanto na forma quanto no conteúdo. O resultado, um cinema revolucionário.

Frente al cuadro implacable de la no-ficción realmente existente, tal vez podamos imaginar entonces la sensación de ruptura, la radical novidade representada por lo surgimiento de una producción independiente de documentales, son sensibilidad social y artística, durante la larga tradición entre el cine clásico — el cine de los estudios y los géneros populares —, y el nuevo cine, el cine del autor a partir de los sesenta (PARANAGUÁ, 2003, p. 39).

O cinema como arena de debates

Na década de 60, os cineastas brasileiros e argentinos, acompanhando os movimentos sociais que afloravam em toda a América Latina, adotaram propostas estéticas novas na forma e no conteúdo, afastando-se dos cânones do cinema do “colonizadores” e do “imperialismo holywoodiano”. Tratava-se de um cinema impregnado de preocupações sociais e políticas, iconoclasta e desafiante, na esteira da construção de uma utopia própria, a partir da Revolução Cubana. A idéia básica era fazer do cinema uma frente de luta que permitisse articular a luta cultural com o enfrentamento político-social.

O campo cinematográfico passa a ser arena de debates sobre um projeto político amplo. Esse projeto discute a realidade no viés da denúncia da “condição colonial” e no da defesa da transformação do social, a partir da “desalienação” do público. O Cinema Novo



(1960/1970), no Brasil, e o Cine de La Liberación (1968/1977), na Argentina, deram sua resposta crítica ao momento político e consolidaram-se como práticas engajadas e desmistificadoras. Tanto um como o outro privilegiaram o resgate do “popular”, com o objetivo de “expresar en las pantallas la situación de las masas, desnudando los esquemas sociales de la explotación” (TAL, 2001). Em sua própria visão, registrada em seus manifestos artísticos, eles deram “respostas revolucionárias” ao colonialismo primeiromundista.

Durante os primeiros cinco anos da década, tanto o Brasil quanto a Argentina viveram períodos de intensas modificações em todas as áreas, reforçando um caráter nacionalista presente no ambiente cultural desde a década de 30.

As relações entre e nacionalismo e cultura são objeto de discussão em ensaio publicado em 1970 por Antonio CANDIDO (1989). Apesar de discutir nomeadamente as características literárias latino-americanas, acreditamos que sua análise reflete, também, as preocupações que vão nortear a produção documental a partir da década de 1960. Vale, portanto, retomá-la resumidamente.

A partir das noções de “país novo”, presente na produção literária até a década de 30, e a de “país desenvolvido”, que marca a produção que tem início naquele período, Candido analisa as condições da difusão da literatura na América Latina, relacionando-as ao que define como “consciência amena do atraso” e “consciência catastrófica do atraso”.

A noção de “país novo” corresponde ao período que vai da separação política dos países da América do Sul em relação à metrópole até a década de 30 e caracteriza-se pela idéia de que a América tinha sido predestinada a ser a pátria da liberdade. Esse estado de euforia, transformado em instrumento de afirmação nacional e em justificativa ideológica, foi herdado pelos intelectuais latino-americanos.

A idéia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 1989, p.141).

Os escritores, por sua vez, partilhavam da concepção ilustrada de cultura, segundo a qual a instrução é a medida de humanização do homem e progresso da sociedade. A princípio, instrução restrita aos cidadãos, uma minoria que desfrutava e partilhava das



vantagens econômicas e políticas; depois, para todo o povo, ou “populacho”, entendido ainda como conceito liberal.

A partir dessa concepção,

esses intelectuais construíram uma visão igualmente deformada da sua posição em face da incultura dominante. Ao lamentar a ignorância do povo e desejar que ela desaparecesse, a fim de que a pátria subisse automaticamente aos seus altos destinos, eles se excluíaam do contexto e se consideravam grupo à parte, realmente “flutuante” [...]. Flutuavam, com ou sem consciência de culpa, acima da incultura e do atraso, certos de que estes não os poderiam contaminar, nem afetar a qualidade do que faziam. Como o ambiente não os podia acolher intelectualmente senão em proporções reduzidas, e como os seus valores radicavam na Europa, para lá se projetavam, tomando-a inconscientemente como ponto de referência e escala de valores; e considerando-se equivalentes ao que havia lá de melhor (idem, *ibidem*, p.147-148).

A “consciência do subdesenvolvimento”, posterior à Segunda Guerra Mundial, vai se manifestar mais claramente a partir dos anos de 1950. Mas, desde antes da Guerra, já é possível detectá-la na ficção regionalista, que abandona a amenidade e a curiosidade com que antes se abordava o homem rústico. Pressentia-a aí uma percepção do intelectual com relação ao que havia de mascaramento no encanto do pitoresco. “Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (idem, *ibidem*, p.142).

O “pitoresco decorativo” funciona, na fase de consciência de país novo, que corresponde à situação de atraso, como descoberta ou reconhecimento da realidade do país e é dessa maneira que se incorpora ao temário da literatura. Na fase posterior, vai funcionar, primeiro, como presciência e, depois, consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político. De qualquer forma, em ambas as etapas, verifica-se uma espécie de seleção de áreas temáticas, com ênfase por certas regiões remotas, nas quais se localizam os grupos marcados pelo subdesenvolvimento.

O Cinema Novo vai surgir nesse contexto como um movimento político-cultural e um movimento cinematográfico. Primeiro, os cineastas desse movimento, acreditando que o cinema tinha um papel a desempenhar na evolução e transformação social, promovem a discussão cultural a respeito do Brasil e da América Latina no âmbito do subdesenvolvimento, proclamando o escândalo da injustiça social e defendendo uma evolução progressista da



região. Depois, fazem evoluir a linguagem do cinema brasileiro, desenvolvendo novas formas de narração, de filmagem, de produção (BERNARDET, 1978, p.125-139).

O movimento viveu, no entanto, algumas contradições. Apesar de seus filmes de ficção mais destacados (*Os fuzis*, de Ruy Guerra, 1963; *Vidas secas*, de Néelson Pereira dos Santos, 1963; e *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964) tratarem, com diferentes estilos, as misérias da vida no sertão nordestino, se abstiverem de introduzir no mundo fictício de seus personagens o violento conflito político-social presente na região (TAL, 2000)³. Além disso, ao mesmo tempo em que produzia filmes “políticos”, denunciando o escândalo da miséria em um país subdesenvolvido e criticando o neocolonialismo imposto pelos países desenvolvidos e o grande capital, dependia das estruturas econômica para produzir e levar os filmes às salas de cinema. Voltados para discussões políticas, os filmes não geravam espetáculo, que é o que o público busca no cinema. Daí o apelo à interferência do Estado e a resultante obrigatoriedade de um certo número de filmes nacionais durante o ano; uma exigência que os exibidores cumpriam escolhendo filmes de fácil aceitação por parte do público.

Na Argentina, ao contrário, vamos encontrar um cinema politicamente engajado, para o qual foi estabelecido um circuito de distribuição clandestino. Mais do que um fato cultural, o cinema de “descolonização” vai ser entendido como um fato político.

A diferencia de otros países, en los que la evolución de algunas generaciones de realizadores se dio de manera colectiva, en la Argentina, los cambios se produjeron a través de violentas rupturas. La carencia de un cine de descolonización suficientemente afirmado (como lo fue lo *cinema novo* brasileño), se hizo que lo *cine militante* no naciera como producto dactantado de una sólida experiencia previa, sino como *salto* ou *ruptura* con muy pocos antecedentes locales inmediatos (apenas el cine documentalista, Tire dié de Birri, etc.). Nace también en un momento en que la línea de nacimiento de um de un *Tercer Cine*⁴ (Birri, Murúa, Favio, Martínez Suárez, etc.), parece momentáneamente agotada... (SOLANAS & GETINO, 1973, p.137. Grifos dos autores).

Esse cinema político nasce como uma estratégia de luta para fazer frente à colonização cultural norte-americana e ao golpe militar de 1966, que desagregou o peronismo em diversas

³ A exceção fica por conta do projeto inicial de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, interrompido pelo golpe militar.



facções. O peronismo se viu convertido em um “foco de identificación ‘vacío de significado’, donde diversos grupos sociales excluidos por el discurso oficial reconstruían su identidad, ‘nacionalizandose’” (TAL, 2000).

Esse espaço de identidade, criado a partir de um peronismo que podia ser recriado, foi ocupado por uma esquerda peronista, formada por jovens cineastas que ali encontraram apoio para se engajar nas lutas populares e gerar o grupo Cine Liberación. A inflexibilidade dos sucessivos governos militares acabou por provocar um apoio crescente da opinião pública à luta armada, e os cineastas não ficaram alheios a esse processo, expressando sua opinião em artigos e filmes.

Assim, os filmes políticos produzidos por esse grupo vão representar conflitos sociais reais, tanto os baseados em fatos documentais como os de ficção. *La hora de los hornos*, 1966/1968, de Fernando “Pino” Solanas e Octávio Getino, um tríptico de quatro horas de duração, dá início ao Cine de la Liberación. Nesse filme, as palavras, as ações e as imagens foram idealizadas e montadas para exercer um papel revolucionário, convertendo-se em uma arma contra a opressão.

Confluências na não-ficção

Nos documentários do Nuevo Cine Latinoamericano, esse efeito ideológico e a função de contra-informação ficam mais evidentes, tanto no Brasil quanto na Argentina. Se, até então, os filmes desse gênero eram institucionais, com a imagem funcionando como a ilustração de um discurso pré-elaborado, jornalístico, ou profundamente marcado por um caráter didático (PARANAGUÁ, 2003, p. 13-78; SALLES GOMES, 1996), a partir do final da década de 50, no início da de 60, surge um novo estilo de se fazer filmes, de temática notadamente social e coerente com as inovações tecnológicas que surgiam na área cinematográfica: uma câmera leve acoplada a um gravador, permitindo a sincronia de imagem e som. Esse estilo viria a ser conhecido por diversas denominações: “cinema direto”, “cinema

⁴ O primeiro cinema é o cinema comercial, vinculado ao cinema americano; o segundo cinema, o “cinema de autor”, uma variante do primeiro cinema e sujeito como aquele aos “proprietários do cinema”.



verdade”, no Brasil, e “documental directo”, “cine encuesta”, “cine testimonial”, na Argentina⁵.

De acordo com o cineasta Humberto Ríos (apud BERTONE, 2003):

empezaron a asomar en las pantallas rostros de seres desconocidos, voces que hablaban de esperanzas rotas [...]. Las realidades políticas influyeron mucho en este proceso. Desde el cine social hasta el cine de agitación pasando por el cine testimonial, el etnográfico, el antropológico, todos de algún modo intentaron la radiografía de un continente expoliado.

No documentário que surgiu, destaca AVELLAR (1970, p.22):

Era importante, acima de tudo, a mobilidade que permitia aos cineastas misturar-se à vida dos homens, viajar com eles, retratar fiel e intimamente o problema do homem brasileiro que até então só chegara à tela numa imagem caricatural e falsa. Misturar-se à vida dos homens e realizar um documentário de uma realidade social da qual o próprio documentarista participa, participa de dentro, em lugar da filmagem fria e à meia distância

No Brasil, a partir de 1960, principalmente no pós-64, o cinema documentário vai adotar esse novo estilo, desvinculando-se das produções realizadas até então, de caráter institucional, com a imagem funcionando como ilustrações de um discurso pré-elaborado, jornalístico ou marcado profundamente por um caráter didático (SALLES GOMES, 1996). Na liderança dessa nova fase do documentarismo, um grupo de cineastas, reunidos em São Paulo pelo empresário, fotógrafo e produtor Thomaz Farkas⁶.

Dois trabalhos, anteriores à utilização das técnicas do cinema direto, são destacados como precursores dessa nova maneira de se fazer documentário: *Arraial do cabo* (Paulo César Saraceni, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). O primeiro, rodado inteiramente em locações externas, retrata a vida social de uma comunidade de pescadores inteiramente dissolvida pela instalação de uma indústria nas redondezas. *Aruanda* foi filmado no município de Santa Luzia do Sabagi, Paraíba, e aborda a formação do quilombo da Serra do Talhado, no interior do Estado, e a vida rural na comunidade formada a partir de então.

⁵ Durante a década de 60, usava-se indistintamente tais denominações para identificar os documentários realizados com o equipamento que permitia a sincronização de imagem. Mais tarde, elas passam a denominar diferentes atitudes perante a realidade filmada: participação ou observação, intervenção ou registro. Aqui, usamos indistintamente uma ou outra. Ver: NICHOLS (1997) e BARNOW (1996).



Considerado um marco na produção de documentários no Brasil (BERNARDET, 1978), *Aruanda* mostra, “poeticamente”, a fuga de escravos e a instalação de um quilombo na Serra do Talhado. A fuga é representada pelas andanças de uma família de camponeses no agreste, e seu fio condutor é o ciclo econômico que lhes dá suporte: primeiro o algodão, depois a cerâmica.

O filme “não se limita a mostrar flagrantes de uma vida atrasada, mas pretende mostrar o mecanismo dessa vida. Logo, trata-se de uma fita que está a meio caminho do realismo”. Aqui, a realidade é interpretada pelo olhar do cineasta e devolvida por meio de imagens poéticas de grande força dramática.

Realizado de modo precário, como precária era a situação do País, na época, *Aruanda* é um exemplo da possibilidade de se fazer cinema no Brasil. Neste filme,

a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade. *Aruanda* é a melhor prova da validade, para o Brasil, das idéias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial falso, nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmara na mão e uma idéia na cabeça, apenas (BERNARDET, 1978, p.27).

Na Argentina, a temática social no documentário encontra sua gênese na obra cinematográfica de Fernando Birri, principalmente no seu documentário *Tire Dié*, média-metragem em preto-e-branco de 1960, sobre as crianças das favelas que corriam atrás dos trens pedindo aos passageiros que lhe atirassem 10 centavos.

A base do filme foi uma experiência de foto-documentário, realizada entre 1956 e 1958, na qual seus alunos fotografavam a favela; essas fotos seriam analisadas sociologicamente pelos professores da escola. A mesma técnica serviu de base a outros 18 documentários, realizados por diferentes diretores, bem como ao primeiro longa-metragem de Birri, *Los Inundados*, de 1961 (RUFINELLI, 2005).

De acordo com HERZOG e MUNIZ (1966, tradução nossa), com seus documentários, o cineasta argentino,

⁶ Thomaz Farkas, fotógrafo, cineasta e professor, à época, era proprietário da Fotoptica, loja de artigos ópticos e fotográficos, em São Paulo. Sobre ele, ver FARKAS, 1997; DOIS TEMPOS, 2000; ENCICLOPÉDIA, 2002; D’ALMEIDA, 2002.



na busca de sua autenticidade, queria documentar a realidade do homem latino-americano. Em outras palavras, o seu subdesenvolvimento, as suas causas e suas conseqüências. Por isso, esse registro deveria ser realista e crítico, uma vez que, ao mesmo tempo em que pressupunha uma ampla liberdade de expressão do cineasta, acentuava a necessidade da consciência da sua responsabilidade social. Isto é, a atuação do artista, envolvida em um processo cultural mais amplo, e o seu compromisso com o problema mais urgente, o da transformação do homem em um mundo subdesenvolvido.

Um dos idealizadores do Terceiro Cinema argentino, Birri tomou contato com o neo-realismo italiano durante sua estada no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, onde foi contemporâneo de Rudá Andrade, Gabriel Garcia Márquez, Julio Garcia Espinosa e Tomás Gutierrez Aléa. Ao retornar a Santa Fe de la Vera Cruz, na Argentina, em 1956, funda o Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral.

Em um manifesto de 1962, sintetiza o posicionamento político que muitos documentaristas vão adotar a partir daí, tanto no Brasil como na Argentina:

El subdesarrollo es un dato de hecho en Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedade, y la expresa, con todas sus deformaciones. De una imagen falsa de esa sociedade, de ese pueblo, escamotea al pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental. ¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad *es* y no puedo darla de outra manera. (Ésta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica). [...] Consecuencia — e motivación — del documental social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de eso subdesarrollo es subcine. (BIRRI, 2003, grifos do autor).

As questões do “nacional” e da “alienação” foram objetos de discussão do crítico brasileiro Paulo Emilio Salles Gomes, em 1960, e vão ser retomada, em 1965, por Glauber Rocha, em 1965, com a Estética da Fome (ROCHA, 1979).

Para SALLES GOMES (1979, p.12), o cinema brasileiro, inserido em um quadro de “situação colonial”, é alienado, ou seja, voltado para o estrangeiro. O que apresenta nada mais é que uma duplicação do real, a partir de técnicas e de uma estética alienígena, impregnada pela marca do subdesenvolvimento:



O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é, em nosso país, a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público, e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento [...] e os sintomas da alienação.

Glauber Rocha propõe como contraponto à imitação do que vem de fora uma estética violenta, mas simbólica, que exprima a miserabilidade dos povos do Terceiro Mundo. A base de sua argumentação é a necessidade de a América Latina libertar-se sua condição de colônia:

Eis — fundamentalmente — a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos verbais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam sobretudo o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artísticas do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência (ROCHA, 1979, p.16).

Por traz da tese-manifesto de Glauber, estava também a intenção de se organizar um cinema inserido no processo cultural brasileiro, realizando filmes “descolonizados”, inseridos de forma crítica na realidade do subdesenvolvimento e que traduzissem as especificidades histórico-sociais de um país do Terceiro Mundo.

A adoção desses princípios, consubstanciada tanto na escolha dos temas como no caráter de reflexão da realidade, encontra, no Brasil, seu maior exemplo nos quatro documentários que irão compor, em 1968, o longa *Brasil Verdade*. E é na concepção desses documentários que vamos também encontrar a confluência entre as realizações de Thomaz Farkas e Fernando Birri.



No início de 1964, Farkas aproveita a estada de Birri, Edgardo Pallero, Manuel Horácio Gimenez e Dolly Pusi⁷ — todos do Instituto de Cinema de Santa Fé — no Rio de Janeiro, para discutir com eles a realização de uma série de documentários sobre o Brasil, para exibição em um circuito comercial mais amplo. Foi aventada a possibilidade de realizar um filme sobre as ligas camponesas, mas o projeto é descartado com o golpe militar de abril.

Com o golpe, Birri vai para Europa. Farkas, então, reúne-se com Pallero e dois jovens cineastas paulistas que haviam feito, em 1963, o curso em Santa Fé, Maurice Capovilla e Vladimir Herzog, e, juntos, formalizam a idéia.

A eles se juntam outros estreantes em direção: Geraldo Sarno — recém-chegado da Bahia, um dos fundadores do CPC de Salvador, estagiou durante um ano no Instituto Cubano de Artes Cinematográficas e fora indicado por Glauber Rocha —, o também baiano Paulo Gil Soares — co-roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista de *Deus e o diabo na terra do sol* e co-roteirista em *Terra em transe*, e que já tinha um material em mãos para um novo filme — e o argentino Manuel Horácio Gimenez. Participa ainda das conversas iniciais Leon Hiszrman, diretor de *Maioria Absoluta*, documentário sobre o analfabetismo no Brasil (FARKAS, 1971).

Os temas eram livremente escolhidos pelos realizadores, desde que estivessem relacionados ao objetivo central de retratar o homem brasileiro. Pallero, com sua experiência, dava segurança e sustentação ao projeto. O resultado foram quatro documentários produzidos entre agosto de 1964 e março de 1965. São eles: *Nossa Escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez, sobre como uma escola de samba se organiza para se apresentar no desfile de carnaval do Rio de Janeiro; *Os Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, sobre o futebol em 64, a ascensão e o declínio de craques e sua relação com o público; *Viramundo*, de Geraldo Sarno — substituindo Herzog, que, também jornalista, aceitara um convite para trabalhar na BBC de Londres —, que conta a saga dos trabalhadores de origem nordestina quando chegam a São Paulo; e *Memórias do cangaço*, de Paulo Gil Soares, sobre os cangaceiros e suas últimas campanhas. Este último já estava em fase de produção quando Farkas convidou Soares para participar do grupo.

⁷ Convidados por Paulo Emílio Salles Gomes, eles estavam no Brasil para apresentar a experiência argentina na área de documentários (PARANAGUÁ, 2003, p. 44)



Esses filmes acabaram por mapear o Brasil sob diversos aspectos: as escolas de samba e sua relação com a comunidade, o esporte popular servindo como válvula de escape das frustrações, a religiosidade como forma de alienação e o fenômeno do banditismo nas regiões pobres (CCBB, 1997, p.40). A questão alienação/desalienação é discutida, enquanto conteúdo e forma.

Apesar do sucesso em festivais internacionais, o grupo não conseguiu levar adiante a idéia de vender os filmes para a televisão estrangeira. O fato de terem sido filmados no formato menor (16 mm) acabou atrapalhando, pois a qualidade técnica de imagem e som estava aquém do exigido para exibições comerciais. Por causa disso, em 1968, os realizadores reuniram os curtas, depois de ampliados para 35 mm (*Memórias do cangaço* fora o único filmado nesse formato), em um longa sob o título de *Brasil Verdade*.⁸

Os documentários se complementavam como mostra do Brasil e dos brasileiros. Ou seja, tinham como denominador comum a meta de apresentar a realidade brasileira por meio da denúncia e da provocação. “Pela primeira vez se mostra claramente a situação brasileira, através da relação entre a ilusão de progresso das grandes cidades e a grande pobreza que, jogada às margens dos grandes edifícios ou escondida no sertão, mantém esta fartura ilusória” (AVELLAR, 1968).

Após a experiência de *Brasil Verdade*, alguns dos cineastas voltam a se reunir a Farkas, em 1968, para a realização de um novo projeto. Dessa vez, para dar seqüência ao trabalho que Sarno vinha realizando com o IEB, em torno do que viria a ser conhecido como *Caravana Farkas*. Edgardo Pallero é chamado para dar forma ao projeto e colaborar na organização e, além do próprio Sarno, Eduardo Escorel, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz. Tratava-se de um esforço de produção único, sem igual na filmografia brasileira (D’ALMEIDA, 2004).

O próprio Farkas explica o objetivo do projeto:

A intenção era mostrar como vive o homem do Norte, do Nordeste, quais são os problemas dele. Porque nós conhecemos muito pouco do homem brasileiro. O cara do Rio Grande do Sul não conhece nada do vaqueiro nordestino, eles não se comparam. Não existiam filmes que comparassem aspectos dos vaqueiros de diferentes regiões, nem as diferenças de fala, de usos, de costumes (DOCUMENTANDO, 1974).

⁸ Sobre os filmes dessa fase, ver BERNARDET, 1985; D’ALMEIDA, 2003; e ENCICLOPÉDIA, 2002.



À preocupação documental sobrevinha o interesse em realizar um projeto que propiciasse um retorno econômico para o grupo, por meio da venda dos filmes às escolas, criando um mercado para o filme cultural brasileiro. Infelizmente, esse retorno não aconteceu.

Com os novos documentários, 19 ao todo, além do engajamento político, ficou claro

o objetivo de pensar o Brasil por meio da preservação e da valorização das manifestações de cultura popular, dando, ao mesmo tempo, voz ao cineasta (narrador) e àquele que é protagonista e vítima das mudanças sociais e, mesmo, da cultura de massas: o homem comum (D'ALMEIDA, 2004).

Considerações finais

Os documentaristas brasileiros e argentinos citados são expoentes representativos de um momento em que a intelectualidade latino-americana se defrontava com questões como colonização *versus* descolonização e alienação *versus* desalienação, na ciência e na política. Suas realizações, no âmbito do Cinema Novo e do Cine de la Liberación, são, dialeticamente, tanto conformadas pelo momento histórico de sua produção, refletindo-o, quanto um avanço em relação às discussões gestadas pela intelectualidade local sobre aquelas questões naquele momento, graças às inquietações artísticas e políticas pessoais deles.

Compreender mais profundamente essa relação, por meio de estudos comparativos, pode levar a entender melhor questões fundamentais para a América Latina contemporânea, como a identidade *versus* a outridade, em suas diversas faces. O conflito de interesses e culturas entre países, na época da globalização, a integração nacional *versus* a preservação da cultura popular local, a integração da América Latina *versus* o privilégio das vocações nacionais são questões contundentes, hoje, tanto no Brasil quanto na Argentina e mesmo nos demais países da América do Sul. E essas questões já se insinuavam e recebiam um tratamento bastante peculiar nos documentários realizados naqueles dois movimentos cinematográficos. Daí a importância de se analisar criteriosamente os conjuntos de obras dos dois países, que foram muito pouco estudados até o momento.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. 1970: uma odisséia no sertão. Revista **Filme Cultura**, n.16, Rio de Janeiro: INC — Instituto Nacional do Cinema, set./out. 1970. p.21.



- AVELLAR, José Carlos. Brasília, Brasil. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 28 jul. 1968.
- BARNOW, Erik. **El documental: historia y estilo**. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagem do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória crítica**. São Paulo: Liv. Edit. Polis, 1978.
- BERTONE, R. **Lenguaje, memoria y método como ejes de la formación del documentalista**. Trabalho apresentado no Seminario de Semiótica del Arte Escuela de Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario, febrero de 2003. Disponível em: <http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh_itm=3b216fd223d0c7c2dfa70bab29909a3c>. Acesso em: 19.07.2004.
- BIRRI, Fernando. El manifesto de Santa Fe [1962]. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. p. 456-457.
- CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, RJ). **A Caravana Farkas documentário - 1964 / 1980**. Rio de Janeiro, 1997.
- D'ALMEIDA, Alfredo Dias . O neobandeirantismo da Caravana Farkas. In: José Marques de Melo; Antonio Adami. (Org.). **São Paulo na Idade Mídia**. São Paulo, 2004, v. , p. 189-208.
- D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário** – um estudo de folk mídia. Dissertação (Mestrado), Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Comunicação Multimídia, Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2003.
- D'ALMEIDA, Alfredo D. Caravana Farkas: uma simbiose entre cinema documentário e folkcomunicação. **Idade Mídia**: Revista da Faculdade de Comunicação Social/Fiam-Faam. São Paulo: Fiam/Faam Centro Universitário, vol. 1, n.2, nov./2002, p.57-66.
- DOCUMENTANDO como vivem os brasileiros (entrevista com Thomaz Farkas). **Opinião**. n. 70. Rio de Janeiro, março1974. p.20.



DOIS TEMPOS: Thomaz Farkas. **Correio Braziliense**. Caderno especial. Brasília. 20 abr. 2000.

ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais Itaú Cultural. **Thomaz Farkas**. Disponível em: <www.itaucultural.com.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=159>. Acesso em: 11 abr. 2002.

FARKAS, Thomas. **Thomaz Farkas, fotógrafo**. São Paulo: DBA Melhoramentos, 1997

FRANCO, Marília. **Produção audiovisual da não-ficção: na transversal da imagem**. Universidade de São Paulo, 2005. Disciplina oferecida pelo Programa de Pós-Graduação da Escola

HERZOG, Vladimir; MUNIZ, Sérgio. **Il documentario sociale brasiliano**: sue origini e sue tendenze. XII Colloquio Internazionale sul Film Etnografico e Sociologico. Firenze, 10-12 febbraio, 1966. Traduzione provvisoria dall'originale portoghese.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1997.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Arte em Revista: anos 60**. Ano 1. n.1, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kayrós. jan./mar. 1979, p.15-17.

RUFFINELLI, Jorge **Los comienzos de Fernando Birri** Disponível em < <http://www-sul.stanford.edu/depts/hasrg/latinam/Birri/ruffinelli.html>> Acesso em 28.03.2005.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial. **Arte em Revista: anos 60**. Ano 1. n.1, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kayrós. jan./mar. 1979, p.11-14.



SOLANAS, Fernando E. & GETINO, Octavio. Cine, cultura y descolonización. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973.

TAL, Tzvi. **Cine político y lucha cultural en Argentina y Brasil**: Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Novo. Film On-line, 44, 2000. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~tzvi/ARTICLES/novlib.htm>>. Acesso em: 22.07.2004.

TAL, Tzvi. Imaginando dictaduras - Memoria histórica y narrativa en películas del cono sur. In: **Letras**. n. 16, Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2000. p. 257-296.

XAVIER, Ismael. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.