



A Evolução do Documentário Brasileiro

Flávia Vilela Vieira

Universidade Federal de Juiz de Fora/ FACOM (Faculdade de Comunicação)

Resumo

Pretendemos desenvolver um embasamento teórico sobre o documentário brasileiro e a sua evolução de linguagem, método e tecnologia, a partir da década de 60 até os dias atuais. Delimitamos nosso estudo a partir da década de 60, pois foi neste momento que o documentário brasileiro se emancipou, deixando a simples documentação fílmica para realizar documentários considerados clássicos. Lançando um olhar sobre o real, investigamos como o discurso é construído e quem detêm, de fato, a voz nestes filmes.

Palavras-chave

Documentário/ real/histórico

1. INTRODUÇÃO

Por que fazemos documentários? Pensemos nas imagens fascinantes e perturbadoras com as quais nos deparamos todos os dias, imagens de outros corpos, seus sons, preferências, suas emoções, seus gestos e ações. Pensemos no transcorrer da vida passando. Ao observarmos essas “realidades”, percebemos um pouco de nós mesmos.

Descobrir a verdade documental do outro, a sua história, pode ser uma descoberta da nossa própria existência. Como mediar esse discurso? Como dar a palavra para esses sujeitos, que se encontram na indiferenciação social? Como se deve proceder com o tema escolhido? Como escolher os personagens?

Acreditamos que um bom documentário seja capaz de transcender o tempo, o espaço e as especificidades culturais e atingir pessoas universais.

Pretendemos desenvolver um embasamento teórico sobre o documentário brasileiro e a sua evolução de linguagem, método e tecnologia, a partir da década de 60 até os dias atuais. Delimitamos nosso estudo a partir da década de 60, pois foi neste



momento que o documentário brasileiro se emancipou, deixando a simples documentação fílmica para realizar documentários considerados clássicos.

Os filmes analisados aqui não são baseados em nenhuma seleção ou algum método de escolha, mas pautado em nossa experiência, enquanto espectadores. Nessas “leituras” a ênfase é colocada nas intenções do realizador. Para esse estudo, nos baseamos na classificação do teórico norte americano Bill Nichols.

Lançando um olhar sobre o real, investigamos como o discurso é construído e quem detêm, de fato, a voz nestes filmes.

2 Anos 60 e 70

No Brasil, nos primeiros anos da década de 60, havia uma parte da produção cinematográfica que se voltava para um projeto ideológico, que seria promovido pela burguesia urbana, de integração à nação, aqueles que eram marginalizados da produção e do consumo.

Era o início do Cinema Novo, influenciado por movimentos cinematográficos internacionais como o neo-realismo Italiano e a Nouvelle Vague francesa, as teorias russas de montagem de Eisenstein e o Cine Olho¹, de Dziga Vertov, uma nova geração de cineastas brasileiros estava surgindo.

Nestes anos, anteriores ao golpe militar de 64, os temas abordados tanto em filmes de ficção como em documentários não se tratavam dos problemas da cidade, mas os do campo.

Filmes como “Viramundo” (1965), de Geraldo Sarno e “Maioria Absoluta” (1964/66), de Leon Hirzman trazem como tema, respectivamente, os migrantes nordestinos e a classe média urbana, que desconhece os problemas agrários do país. Nestes filmes, os cineastas trabalhavam com a dobradinha consciência/alienação.

Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob a forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolve-las então ao povo, gerando assim, consciência nele. E

¹ Dziga Vertov defendia o fim do cinema ficcional e exaltava o cinema documental como sendo o único cinema “puro”, o “cine-olho” em que o realizador libera a câmera de estúdios e tripés e é empunhada pelo fotógrafo que parte para o mundo, filma o “real” e o exhibe ao povo, conscientizando-o para sua situação de explorado e as contradições da sociedade.



quem tem condição de efetuar essa operação são os intelectuais. (BERNADET, Cineastas e Imagens do Povo, 2003, pág.34)

O termo “Modelo Sociológico” (Jean Claude Bernadet) é usado para explicar como os cineastas construíam seu discurso, baseados na premissa de que, os intelectuais e a elite, conheciam a situação do Brasil e do Mundo, e os marginalizados do capital, não tinham informação da conjuntura social que pertenciam.

A relação que se estabelece, nestes casos, entre o locutor (voz do intelectual) e os entrevistados, é que o segundo funciona como amostragem para o primeiro. O locutor fala do real vivido (voz do saber), como confirma o entrevistado (voz da experiência), baseado na segurança de um aparelho conceitual científico, que nos desvenda a significação da experiência. Em “Viramundo”, a locução, a canção, os quadros apreendem e cercam a experiência vivida dos migrantes pela perspectiva da ciência e da arte.

Nestes primeiros documentários (anos 60), o encadeamento das seqüências existe num raciocínio lógico, que mistura a análise do fenômeno com a evolução da ação. Linguagem e discurso são adaptados para atestarem um argumento que signifique o real. Não se colocando como uma representação ou como uma elaboração, mas a expressão do real vivido.

Já no início dos anos 70, marcado pela expansão da indústria cultural e do consumo de bens simbólicos no país, realizadores e críticos redefiniram os marcos estéticos e políticos do cinema brasileiro, rearticulando esquemas de produção e projetos culturais.

A tendência, dessa década, foi à parceria até então inédita, entre cineastas e a televisão. Nesta conjuntura de cerceamento, controle e censura das produções culturais pela ditadura, muitos cineastas vislumbraram a possibilidade de trabalho em algumas emissoras de televisão.

Os documentários começaram a ser produzidos para a tv, dentro do programa Globo Repórter Atualidade, em 1978. Realizado como programa jornalístico, revela-se um documentário cinematográfico experimental e inovador em sua dramaturgia.

O Cinema Novo e a sua “Estética da Fome” eram totalmente incompatíveis com uma nova estética que se estabeleceu, principalmente, a partir de 1973, com o Padrão Globo de Qualidade. Contribuindo assim, para apagar do imaginário brasileiro a idéia de miséria, de atraso econômico e cultural.

2.1 Anos 80

O documentário, nos anos 80, se afasta do discurso panfletário e passa a ser mais analítico e delimitado. A realização desses filmes volta seu olhar pra relatar o renascimento dos movimentos populares, refletindo a abertura política que o país estava passando.

O filme “Cabra Marcado Para Morrer” (1984), de Eduardo Coutinho é um marco no documentarismo no Brasil. Esse realizador havia começado a rodar, em 1964, um filme inspirado na vida de João Pedro, dirigente das ligas camponesas e, assassinado em 1962, interpretado por trabalhadores rurais, sendo que o papel da mulher dele, era representado por Elizabeth Teixeira, viúva do líder. Elizabeth entra para a clandestinidade e seus oito filhos se dispersam pelo Brasil. Com a abertura política, em 1981, Coutinho decide procurar os camponeses que tinham trabalhado no filme para projetar as cenas filmadas e, também, saber o que lhes tinha acontecido desde então e, encontrar Elizabeth e seus filhos. O filme utiliza vários planos narrativos entrelaçados, para contar várias histórias.

Ao trabalhar com vestígios, com a fragmentação dos fatos e com a memória, Coutinho recupera o passado, reconstitui o presente e espera o futuro. O realizador participa da narrativa, vivendo sua história, não só atrás da câmera, como também na frente dela, participante e presente junto com os outros personagens. É a primeira vez, na história do documentário no Brasil, que o cineasta se assume enquanto ponto de vista.

Este encontro que é extraordinário, que é mediado pela câmera e que no cinema documentário americano, ou mesmo no documentário clássico brasileiro não existia. Eu tive o caráter de me assumir, até porque descobri isto, porque no CABRA, se eu não aparecesse o filme não existia, porque é uma tentativa minha de resgatar um filme, uma memória. (COUTINHO, em o processo do Cinema Novo, 1992, p.445)

A partir desse marco, Eduardo Coutinho começa a firmar um compromisso de respeito pelo seu personagem, começa a mostrar sua equipe e o aparato técnico, desvendando assim, pela primeira vez, o processo de produção.

Outros filmes, nessa mesma década, trazem à tona o período do golpe militar, iluminado pelo presente. “Os Queixadas”, de Rogério Correia, tenta fazer a história do proletariado urbano, e “Greve” (1979), de João Batista de Andrade, e “Dia Nublado” (1979), de Renato Tapajós, abordam a greve dos metalúrgicos de São Bernardo, em 1979.

Uma outra corrente que também se destacou nesta década, foi a do vídeo independente. Esses novos realizadores, em sua maioria recém-formados das universidades, buscavam incluir a imagem eletrônica na cultura do nosso tempo e explorar a linguagem da televisão, porém, usando uma linguagem inovadora e impactante.

Esse movimento se aproximou do campo da não-ficção atuando como facilitador na produção das obras. O documentário sempre esteve à frente na pesquisa de equipamentos que facilitassem seu acesso à realidade. O vídeo foi incorporado como um formato inovador, prático e de baixo custo.

Mas não bastava transferir os conhecimentos da linguagem cinematográfica para o novo formato; o vídeo exigia um tratamento diferenciado do cinema. Desde a captação até a montagem, os enquadramentos, movimentos de câmera, som e etc.

Os vídeos intervinham nos acontecimentos com maior liberdade e senso crítico, explicitando o caráter subjetivo do processo. Para esse trabalho, vale destacar, dois momentos dessa produção, no Brasil: O “TVDO” e o “olhar eletrônico”.

Os trabalhos do “TVDO”, formado por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priori e Pedro Vieira, realizavam vídeos de caráter documental, só que, em vez de centrar o foco no evento propriamente dito, desviavam-se para situações marginais, habitualmente ignoradas pela rotina jornalística.

Em 1981, um grupo formado por Fernando Meireles, Marcelo Machado, Paulo Morelli, José Roberto Salatini e Marcelo Tas criaram o “Olhar Eletrônico”.

O “Olhar Eletrônico” buscava, em seus trabalhos, quebrar a relação de saber ou autoridade existente entre realizador e entrevistado. Tratava-se, fundamentalmente, de inverter o esquema das reportagens das redes comerciais, que reduzem toda a diversidade ideológica, cultural, política e social do povo que habita o país a um discurso integrador e normatizador.

Uma obra marcante do “olhar eletrônico” foi “Do Outro Lado de sua Casa” (1986), de Marcelo Machado, Renato Barbieri e Paulo Morelli. Esses realizadores enfocaram o universo cotidiano de um grupo de mendigos que viviam à margem da



sociedade. O que impressiona, no vídeo, é que à medida que ele evolui, os mendigos começam a impor o seu próprio discurso e sua visão de mundo. Um dos mendigos, inclusive, acaba por assumir o controle ao pegar o microfone e começar, ele mesmo, a dirigir as entrevistas com os seus parceiros.

Esse grupo também inventou a figura de um anti-repórter, chamado Ernesto Varela (interpretado por Marcelo Tas). Varela é uma paródia do telejornalismo convencional e uma nova proposta de jornalismo, em que a equipe busca se aproximar mais do homem comum, ganhar a sua confiança, para poder lhe dar a palavra.

Essas novas formas de intervenção influenciaram a própria abordagem que o documentário fazia da realidade e arejou a produção, que se encontrava, em sua maioria, presa a uma tradição de uma abordagem mais objetiva, cientificista e amarrada a uma consciência ética conservadora.

2.3 Documentários Contemporâneos

Uma das características marcantes do cinema documental contemporâneo é a problematização do próprio filme, enquanto fato, no domínio da linguagem. Sabemos que aquilo a que assistimos é uma construção da realidade. Para isso, diretores consagrados a novos nomes tem adotado a reflexividade.

A necessidade de revelar as modificações que o equipamento e a equipe técnica produzem sobre os eventos, a invasão da privacidade, a diferença entre a expectativa da objetividade e a visão subjetiva do realizador, as implicações ideológicas do documentário e a responsabilidade do cineasta frente ao público faz com que os filme se tornem Auto-Reflexivos.

O modo reflexivo enfatiza a dúvida epistemológica. Sublinha a intervenção deformante do dispositivo cinematográfico no processo de representação. O saber não é apenas localizado, mas ele mesmo sujeito a questionamento. O saber é supersituado, colocado (...) em relação com questões fundamentais sobre a natureza do mundo, a estrutura e a função da linguagem, a autenticidade do som e da imagem documentais, as dificuldades da verificação e o estatuto da evidência empírica na cultura ocidental. (NICHOLS, em espelho partido, 2004, p. 192)

O cinema brasileiro recente é, em geral, um cinema feito pelo método da interação, no qual se dá o maior espaço possível aos registros que são obtidos no diálogo entre o cineasta e os sujeitos que estão envolvidos na experiência em pauta, sendo que a entrevista vem em primeiro plano. O jogo se realiza na interação entre o realizador e o personagem, mais que a realidade de um objeto impresso na câmera, o que se faz visível é a documentação dessa relação.

O que se tem produzido hoje abre espaço para o inesperado, contando com situações em transformação. Planeja-se o ponto de partida, mas não se sabe o que virá a seguir.

“Casa de Cachorro”, de Thiago Villas Boas, é exemplo de como a realidade pode desmanchar o planejado. No filme, um grupo de sem-teto organizado em torno de uma família mora à beira de uma avenida e fabrica casinhas para cães. Imagens e sons foram captados e o filme entrou em montagem. Tempos depois, casualmente, uma pessoa que sabia da realização do filme passa pela avenida e percebe uma intervenção da prefeitura para desalojar os fabricantes das casinhas. A equipe volta ao local e documenta a remoção, material da última seqüência. Assim, o filme conseguiu apreender uma situação em transformação, que altera os dados do ponto de partida.

No filme “Fala tu”, de Guilherme Coelho, o acaso transforma-se na melhor opção. Começa acompanhando ações e diálogos de seus protagonistas, Macarrão, Toghum e Combatente, três jovens *rappers* das favelas cariocas. Apresentados os personagens, “Fala tu” volta a falar com eles, depois de 8 meses. A mudança na vida dos personagens transforma o documentário. O filme abre-se em direção ao inesperado.

No filme “33”, Kiko Goifman, aos 33 anos de idade, parte em investigação, indo a Belo Horizonte, cidade onde cresceu, com o objetivo de, em 33 dias, encontrar a mãe biológica que o legou para adoção ainda bebê. Além da imprevisibilidade da ação e do decorrer das filmagens, o “outro” a retratar é o próprio realizador.

Outro ponto importante no cinema documental contemporâneo é a inversão dos papéis entrevistador/entrevistado. Em “À Margem da Imagem”, de Evaldo Mocarzel, o documentarista apresentou o material gravado aos entrevistados e os entrevistou novamente com o intuito de saber o que eles tinham achado de seus depoimentos. Um desses entrevistados, num depoimento notável e contundente, questiona as entrevistas e declara que teria sido preferível que o filme mostrasse cenas de sua vida cotidiana.

Em “Edifício Máster”, Coutinho utiliza o discurso de Alessandra, uma garota de programa, moradora do conjugado. Ela se assume uma “mentirosa verdadeira”, depois



de uma performance frente à câmera, ela diz que se pode mentir quando se fala a verdade, e que para se mentir bem é necessário que acreditemos nesta mentira. Com esse discurso, Alessandra, com a permissão de Coutinho, questiona a veracidade do próprio documentário, considerando-o como um jogo de cena.

No cinema contemporâneo, passamos a refletir sobre a linguagem do cinema, e mais do que isso, sobre sua função.

CONCLUSÃO

Produzir documentários é encontrar maneiras novas e individuais de contar histórias. Discutir a presença do “real”, nestes filmes, implica refletir sobre a relação existente entre o diretor, a obra, o objeto a ser documentado e a relação desta com o espectador. Há uma inegável ingenuidade por parte dos pioneiros do documentário em afirmar idéias como objetividade e não-interferência, fazendo-nos crer que o mundo equivale a sua representação. Atualmente, nossos olhos cinematográficos trabalham com fragmentos e recortes de uma determinada realidade, salientando que esse conceito é relativizado. Com isso, busca-se uma reflexão e compreensão da questão abordada. Ao relacionar a história contada na tela com seu contexto histórico, econômico, político, social e cultural, o espectador torna-se produtor de significados. Também não podemos nos enganar a ponto de acharmos que, com esse modelo, temos um acesso maior à veracidade dos fatos. Segundo o documentarista Geraldo Sarno “*O que o documentário documenta com veracidade é a minha maneira de documentar*”.

O que se percebe, no cinema atual, é a exposição do método. O espectador começa a perceber quais são as regras do jogo e como a história é construída. O cineasta é refém da linguagem cinematográfica que utiliza e, com isso, acaba conduzindo o documentário para a comprovação daquilo que pensa em relação ao tema abordado. Usamos a linguagem e somos usados por ela, sendo assim, nos tornamos mediadores, ao utilizarmos o discurso cinematográfico com o intuito de atribuirmos significados à realidade.

No Brasil, O documentário atual se volta como questão, mas não apenas com a dicotomia de verdade e mentira, e sim em relação a sua linguagem, ao seu discurso e aos detentores da voz, ou vozes. Enfim, um outro olhar se constrói, não apenas na busca



pelo realismo narrativo ou uma naturalidade documental, mas num discurso atrelado a amarras históricas e sociais.

A Coesão interna dos primeiros filmes documentais no Brasil atesta um argumento que signifique o real, sendo assim, as seqüências e o discurso são adaptados para esse fim. Os novos documentários, embora também apresentem um argumento, permitem dissonantes vozes, que legítimas, permeiam o real.

Referências bibliográficas

- CINEMAIS, Leonardo. *Objetivo subjetivo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 36, out/dez/2003. Especial documentário.
- BERNADET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: ED. Brasiliense, 1985.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora, 2004.
- NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. Tradução de Eliana Rocha Vieira Tuttoimondo. Fim quartely, vol.36, nº 3, 1983. Título original: The voice of documentary.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é documentário? Estudos de Cinema 2000: Socinem*. Porto Alegre: Sulinas, 2001.p. 191-206
- Ramos, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art. Editora, 1987.
- XAVIER, Ismail; BERNADET, Jean Claude. *Contracampo Revista de Cinema*, nº 53/54, 2002.
- COSTA, Belarmino César Guimarães da. *Estética da violência: jornalismo e produção de sentidos*. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Unimep, 2002.
- LABAKI, Amir; *È Tudo Verdade*. São Paulo. Francis, 2005.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. *Escrituras da Imagem*. São Paulo, Fapesp, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- TEXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Organização José Carlos Avelar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- FRANCE, de Claudine. *Cinema e Antropologia*. Campinas: editora da Unicamp, 1998.