



## Os Centros Urbanos na mira do Curta-Metragem<sup>1</sup>

Edmilson Felipe da Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Docente)<sup>2</sup>

### **Resumo**

O texto pretende discorrer a respeito dos filmes de curtas-metragens nacionais produzidos nas décadas de 60 e 80, especificando as problemáticas referentes aos seguintes centros urbanos: Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. A análise fundamenta-se nas propostas de diretores como Jorge Furtado, Arthur Omar e Marcelo Masagão, Paulo César Saraceni, entre outros. As possíveis dialogias entre documentário e ficção, também serão analisadas, na medida em que estes diretores passam a transitar nas áreas de vídeos, video-clipes, produções televisivas e publicitárias, cujas novas tecnologias apontam para a diversidade em torno da linguagem audiovisual.

Palavras-chave: Curta-Metragem, Centros Urbanos e Cultura audiovisual.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, do XXX Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP e da Faculdade SENAC – SP nos cursos: Pós-graduação em Design Gráfico e Criação e Imagem e Som nos meios eletrônicos. Defendeu mestrado em (1996), título da dissertação: O Cinema Brasileiro de Curta-metragem: Análise da produção de Jorge Furtado e Arthur Omar e doutorado em (2001), título da tese: Por uma história do riso: Carlos Manga e a chanchada no Brasil.



Os filmes de curta metragem, nos anos 60, ao apresentarem uma produção que realmente questionava o país de forma crítica e formulava um conteúdo conscientizador, constituir-se-iam como basilares do Cinema Novo. Nessa época, ganham uma nova dimensão em termos experimentais, pois “a impossibilidade dos jovens terem acesso à produção de filmes de longa metragem os levou a usar o curta metragem, de produção mais fácil e mais barata, para lançar temas novos, pesquisar uma nova linguagem, então inexistentes no quadro do cinema brasileiro.”<sup>3</sup>

Até este momento, os filmes de curta metragem apresentavam-se como documentários realizados com propostas não muito reflexivas sobre a realidade brasileira. Expressavam os aspectos socioculturais da nação, revelando propostas fílmicas inseridas num panorama que ressaltava os temas ligados às festas populares e aos elementos da natureza, onde pouco se discutia a situação real do país em termos políticos.

A década de 60 marca um período de efervescência política, em que o avanço das idéias de esquerda entre a geração de cineastas resulta na realização de filmes críticos à realidade. O curta-metragem passa então a constituir-se como um elemento fundamental destas críticas, revelando a necessidade de conscientização e a expressão dos anseios de uma geração.

Através do documentário, estes jovens iniciam suas experiências, sempre com propostas ousadas em relação aos filmes anteriores. Imprimia-se uma nova estética ao documentário que extrapolava a mera condição de registrar os fatos. Entre estes filmes, Arraial do Cabo (1959), de Paulo César Saraceni, Aruanda (1960), de Linduarte Noronha, e os cinco curtas-metragens que compunham Cinco vezes favela (1961): Couro de gato, Joaquim Pedro de Andrade, Pedreira de São Diogo, de Leon Hirszman, Escola de samba alegria de viver, de Cacá Diegues, Um favelado, de Marcos Farias e Zé da Cachorra, de Miguel Borges.

Frente a uma realidade até então pacífica, com paisagens vistosas que traziam um tom harmonioso, estes filmes passam a registrar a realidade com um inconformismo. As temáticas variam desde a instalação de indústrias químicas, às condições de vida na favela, a situação dos menos favorecidos, enfim, sempre se destacando um componente social, oriundo das classes menos favorecidas, gerando debates que visavam constituir uma condição desalienadora.

---

<sup>3</sup> Souza, Carlos Roberto Rodrigues. (Coord.) *O Filme Curto*. IDART.1978 – Vol. I p. 15



Estes filmes trouxeram ainda uma inovação na própria produção, cuja precariedade de recursos revelou-se como função expressiva. Este, um fator a mais para entender a realidade social e cultural do país.

Já no ano de 1962, com a introdução do gravador Nagra, que possibilitava gravar o som diretamente com a imagem, o documentário nacional pôde produzir filmagens com um tom realístico mais fecundo.

Surge o chamado “cinema verité”, que por muitos anos denunciaria a real situação das classes dominadas. Esta expressão, que surge no filme Chronique d'un été, realizado por Edgar Morin e Jean Rouch no início dos anos 60, também identifica “as possibilidades de trabalho oferecidas por um novo tipo de material, a câmara leve e silenciosa em 16mm e o gravador profissional portátil resultaram num meio-termo entre o documentário tradicional e a ficção.”<sup>4</sup>

Paralelamente, o “cinema novo” expressa também a necessidade de retratar fielmente a realidade do homem brasileiro, ainda que apresente maiores precariedades em termos de equipamentos.

O curta-metragem aponta a confluência entre nacionalismo e realismo com características socialistas. Além dos filmes já citados, destacam-se O Pátio (1960), de Glauber Rocha, Maioria absoluta (1964), de Leon Hirszman, Subterrâneos do futebol (1965), de Maurice Capovilla, Viramundo (1965), de Geraldo Sarno, Memórias do cangaço (1965), de Paulo Gil Soares, O circo (1965) de Arnaldo Jabor.

A exibição destes filmes resulta do circuito alternativo formado por cineclubes, associações de classe e sindicatos, ou seja, deve-se à mobilização política destes realizadores. Pode-se observar a diversidade destes espaços alternativos, que garantem a uma certa parcela da população o acesso a estes filmes.

A análise de Pierre Bourdieu sobre o que ele denomina por “campo” torna-se fundamental para entendermos melhor os diversos posicionamentos destes realizadores. Para Bourdieu, as relações existentes entre os produtores de bens simbólicos, bem como com suas obras, “dependem diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da

---

<sup>4</sup> Souza, Carlos Roberto. op. cit. p.58



posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados.”<sup>5</sup>

Assim, os conflitos e as relações de poder irão acontecer dentro do campo cultural, cujos agentes que possuem “capitais culturais” diferenciados vão se manifestar seguindo a lógica de suas posições.

A lógica do processo de autonomização no campo cultural é de extrema importância para esta linha de raciocínio, pois nestes espaços alternativos irá se constituir um determinado “público de consumidores virtuais, que irão propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica, mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo.”<sup>6</sup>

Com o golpe militar, tem-se uma diminuição destes espaços e os festivais passam a ser a única forma de exibição para o formato: de 1965 a 1970, com o Festival de Cinema Amador, e no decorrer dos anos 70, com o Festival Brasileiro de Curta-Metragem.

A importância dos festivais, no sentido de promover a produção, impulsiona os realizadores que vêem a possibilidade de comercializar o seu produto com maior credibilidade.

Ao analisar a dinâmica dos festivais nacionais, Miriam Alencar<sup>7</sup> destaca que os festivais viabilizam as condições de exibição, frustradas pela dominação que o mercado estrangeiro exerce sobre o nacional. Segundo a autora, a importância dos festivais vai desde a possibilidade de comercialização dos filmes, até a projeção de registros já esquecidos, porém fundamentais para a compreensão da realidade brasileira.

Outro fator importante para a cinematografia nacional nos anos 60 foi a criação do Departamento de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP, responsável direto pela formação de cineastas, diretores e técnicos que, com o acesso aos equipamentos, têm maiores possibilidades de realizar filmes.

A Comissão de Cinema da Secretaria de Estado da Cultura, em 1968, ao criar o prêmio Estímulo à Produção de Filmes de Curta e Média-Metragem, constitui-se também em fonte para as diversas produções do cinema paulista.

---

<sup>5</sup> Bourdieu, Pierre. O Mercado dos bens simbólicos. In: Micel, Sérgio (org.) *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1974 p. 154

<sup>6</sup> Bourdieu, Pierre. op. cit. p. 100

<sup>7</sup> Para uma análise mais detalhada destes e de outros festivais. Ver. Alencar, Miriam. *O cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-Metragem no Brasil*. Rio de Janeiro. ed. Artenova, 1978.



Além destas possibilidades de produção, o curta-metragem contou também com uma fonte particular, advinda do financiamento de Thomaz Farkas, em São Paulo. De origem húngara, este empresário chegou ao Brasil aos cinco anos de idade nos anos 60, desenvolveu atividades como dono da Fotóptica e foi presidente do Conselho Diretor da Cinemateca Brasileira. Produziu alguns dos mais importantes documentários da história brasileira como: Subterrâneos do futebol, Memória do cangaço, Nossa escola de samba, Viramundo.<sup>8</sup>

Na tentativa de registrar a região Nordeste, outra experiência iria surgir na trajetória deste formato. “A Condição Brasileira” foi um projeto que viabilizou a realização de dezenove filmes, em que “munido da melhor aparelhagem e infraestrutura existentes no País para este tipo de trabalho, Farkas embrenhou-se vários meses com sua equipe nos sertões da Paraíba, do Ceará, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte.”<sup>9</sup> Mas em função das dificuldades de exibição nos circuitos alternativos, agravadas com o período de censura que se instaurava, este projeto acabou não apresentando continuidade.

A situação do curta-metragem complica-se no final dos anos 60, pois com o AI-5 os canais de exibição, bem como as fontes de financiamento, passam a ser fechados e os festivais tornam-se cada vez mais escassos.

A Jornada Brasileira de Curta-Metragem foi a primeira manifestação ocorrida após o período de censura. A Universidade da Bahia, juntamente com outros institutos, promove este evento no ano de 1972, com o intuito de criar uma estrutura mais sólida para os documentaristas. Surge então, em 1973, a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), que resulta das diversas discussões em torno dos caminhos do curta-metragem realizados na Jornada. Os cinco primeiros anos desta associação marcam um período importante para os documentaristas, no sentido de se projetarem enquanto uma classe com atuação mais organizada nas reivindicações.<sup>10</sup>

A criação de ABDs regionais em 1978 garante ainda mais a possibilidade de organização nos outros estados e atribui a um número maior de documentaristas uma nova forma de manifestação, marcada por objetivos comuns que iriam despertar reivindicações mais frequentes e substanciais em torno dos espaços de exibição.

---

<sup>8</sup> Sobre as atividades de Thomaz Farkas, ver catálogo *O cinema cultural Paulista - 1994 (Thomaz Farkas 70 anos)*. Mis- SP

<sup>9</sup> Carvalho, Vladimir. Breve apresentação do curta-metragem nacional. In: *Revista Cultura* nº. 24

<sup>10</sup> Ver: Araújo, Guido. *O curta-metragem brasileiro e as jornadas de Salvador*. Salvador Bahia. 1978



Seguindo a análise de Bourdieu, podemos apontar que estas associações propiciam manifestações de agentes com interesses determinados e que configuram ao campo cinematográfico uma legitimação. É no interior do “campo” que se manifestarão “mediante aos novos discursos e novas práticas os interesses de determinados grupos sociais”<sup>11</sup>, que irão firmar a relação de forças entre determinantes externos, que se definem em nome de um poder ou de uma autoridade.

A Associação destaca-se na efetivação de documentários, já que o gênero documental é uma forma importante de denúncia da realidade, refletindo a situação dos cineastas e suas investigações políticas.

Entretanto, outro fator importante é que o momento político anuncia determinadas mudanças e os filmes realizados passam por transformações que os diferenciam dos da década anterior. Surge a necessidade de novos posicionamentos ideológicos, pois a estratégia vivida pelos cineastas, até então envolvidos com um projeto político de esquerda e um determinado conteúdo marxista, acaba entrando em crise.

Esgota-se a possibilidade de uma atividade que se construía nas bases de uma conscientização político-social, ruindo assim o ideal cinemanovista, condição essa que afetaria todos os setores culturais.

Não se tem mais a mesma dinâmica apresentada nos filmes realizados no início dos anos 60. O momento agora era outro, ou seja, o de fazer filmes que discutissem a condição do cinema não mais como instrumento político. É um momento de indefinições, no qual o papel do cineasta e a perspectiva autoral passam a serem questionados de forma mais acentuada.

“Na virada da década, o cineasta opera com base numa tradição, enfrenta questões que já têm história, cruza caminhos, articula elementos extraídos de contextos diferentes.”<sup>12</sup>

O “metacinema”, assim denominado, iria se apresentar nas experimentações que inserissem novos olhares para a realidade, retrabalhando diferentes tradições e trazendo à tona uma dimensão reflexiva sobre o cinema.

Nos anos 70, existia uma vertente documental bastante intensa, onde constata-se uma investigação no âmbito autoral, com uma ligação com um determinado tema e por um lado uma pesquisa radical de linguagem.”

---

<sup>11</sup> Bourdieu, Pierre. A Economia... op. cit.

<sup>12</sup> Xavier, Ismail, - *O Desafio do Cinema*, Jorge Zahar. Ed. , Rio de Janeiro, 1985. p. 33



Temos neste período filmes como Blá, Blá, Blá (1967), de Andréa Tonacci, Lavrador (1969) de Paulo Rufino, Indústria (1969), de Ana Carolina, Congo (1972), de Arthur Omar.

Além deste fator autoral, temos filmes que abordam a condição das classes menos favorecidas, ou seja, as questões sociais, tendências primordiais dos filmes documentais passam a ser retratadas, de forma que “A voz do outro”, nas palavras de Jean Claude Bernardet, revele as inquietações das minorias. Ao captar o contexto do início dos anos 60, o autor intitula de “O modelo sociológico” um determinado gênero cinematográfico que vise transformar a realidade por meio de uma diversificação de tendências ideológicas e estéticas.<sup>13</sup>

Surge também no início dos anos 70, o chamado “cinema de rua”, cuja preocupação é buscar a veracidade dos fatos em relação aos marginalizados e suas condições de vida na cidade de São Paulo.

O caráter destes filmes propiciou a alguns cineastas certa aproximação com emissoras de televisão como Globo e Cultura, em que se valiam de materiais considerados “sobras”, como moviolas, salas, material usado, para produzir seus filmes. Desenvolveu-se na TV também um “cinema de reportagens”, que contava com a experiência do cineasta para a realização de telejornais como “A hora da notícia” e reportagens especiais de “Globo-repórter.”

Embora este cinema tenha sido realizado com poucos recursos, podemos destacar que, através da ligação com canais de televisão, criou-se uma produção que se voltava a questões locais, apresentando os problemas ocorridos na cidade. Dessas experiências podemos destacar os seguintes filmes: Migrante, (1972), O buraco da comadre (1975), de João Batista de Andrade, Jardim Nova Bahia (1971) e Tarumã (1975), de Aluísio Raulino.

Podemos destacar também três programas que veiculavam curtas-metragens na TV Cultura, em 1973, como “Caminhos do Curta-Metragem”, “Raízes de Luz e Sombra” e “Terra e Gente no Curta-Metragem Brasileiro”.<sup>14</sup>

Os filmes de curta metragem também eram financiados com recursos estatais. O Departamento de Filmes Educativos do INC e o Departamento de Assuntos Culturais

---

<sup>13</sup> Para uma análise mais detalhada deste processo, ver: Jean-Claude Bernardet. *Cineastas e Imagens do Povo*, Brasiliense, São Paulo, 1985.

<sup>14</sup> Sobre os diversos filmes exibidos na TV2 Cultura. Ver. O Filme Curto. op. cit. p. 123/141.



do MEC, porém, cerceavam a liberdade de criação dos cineastas, na medida em que interferiam nas obras que não abordassem questões já determinadas pelos mesmos.

O curta-metragem passa a enfrentar os caminhos da burocratização e perde o conteúdo que o legitimava como um espaço de experimentação sobre determinadas temáticas e pesquisas.

Novas expectativas surgem em 1975, ano em que a EMBRAFILME passa por um processo de reorganização que impulsiona o curta-metragem.<sup>15</sup> Com a instauração da Lei n. 6.281, de 9/12/75, que reformula as atividades deste setor, atribui-se ao filme curto a obrigatoriedade de exibição antes de qualquer filme estrangeiro.

Esta resolução, embora só entre em vigor quase três anos depois de estabelecida, favorece mudanças no cenário cinematográfico, quando se observa uma política cultural que beneficia a produção dos filmes, bem como fundamenta a carreira dos cineastas.

Esta lei passou a ser o único fator a possibilitar ao curta-metragem o aumento da produção de filmes independentes, uma vez que a criação do CENTROCINE, que seria o órgão com preocupações estritamente culturais, não ocorreu, devido aos diversos contrastes entre os realizadores de longa-metragem e os exibidores.

Entretanto, a produção de filmes independentes não foi a única que se beneficiou. Com o intuito de reter a porcentagem destinada pela lei do curta-metragem, os exibidores passaram a produzir seus filmes, sem a mínima preocupação com a qualidade destes. Embora esta problemática tenha afetado a qualidade dos filmes, a produção não se prejudicaria, pois, finalmente, um mercado que remunerasse a produção estava por se constituir.

Era um momento de profundas esperanças em relação ao destino cultural do país, em face da possibilidade de se concretizar a abertura política. Diversos segmentos da sociedade se organizam em torno deste momento e os cineastas vêem a necessidade de retratar questões antes proibidas. Neste período, a sociedade civil passa a se reorganizar e o curta-metragem afirma-se, mais uma vez, como depositário dos registros sociais. As greves do ABC paulista e as manifestações de entidades ligadas ao movimento das mulheres e dos negros passam a ser filmadas, como forma de protesto destes grupos.

---

<sup>15</sup> Sobre a reorganização da EMBRAFILME, ver: Ramos, José Mário Ortiz. *Cinema*, op.cit. ver também: Johnson, Randal. *Ascensão e Queda do cinema brasileiro, 1969-1990*. In: Revista USP. Dossiê Cinema Brasileiro. São Paulo. 1993. n.º. 19 p. 30/49.



“A voz do outro”, como aponta Jean Claude Bernardet, manifestava-se na dinâmica dos agentes sociais, que cada vez mais se organizavam e entravam em cena. O documentário dava voz ao objeto observado e o transformava para além da condição de instrumento investigativo. Datam deste período: Trabalhadores metalúrgicos (1978), de Olga Futema, Greve (1979) e Trabalhadores, presentes (1979), de João Batista de Andrade, ABC Brasil (1979), de Sérgio Péo, Greve de março ou que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador (1979), de Renato Tapajós, Libertários (1976), de Lauro Escorel, entre outros títulos.

No final dos anos 70 e início dos anos 80, o cineclubismo, que sofrera o efeito repressivo em 1968, começa a se reorganizar. Em 1976 cria-se a DINAFILMES, uma distribuidora de filmes para cineclubes.

Outros espaços que também haviam sido fechados começam a ressurgir, como as associações de bairros, grêmios estudantis, sindicatos.

O espaço alternativo, então, propicia ao curta-metragem uma atuação autônoma em relação às vias estatais, legitimando no período a produção, distribuição e exibição de filmes independentes.

O fato é que estes espaços alternativos, embora muito bem organizados, não conseguem atender a toda produção que se tem no período, bem como não atribui aos cineastas rendimentos satisfatórios para novas realizações.

A produção intensa de filmes de curta metragem neste período evidencia as necessidades de um circuito maior de exibição e novas posturas frente às possibilidades de se produzir filmes de melhor qualidade.

Ao entrar em vigor, a Resolução nº. 18 de 1978 atribuía ao curta-metragem a obrigatoriedade de exibição antes de qualquer longa-metragem estrangeiro e uma parcela de 5% da renda bruta arrecadada seria repartida entre exibidores, realizadores e distribuidores.

A partir daí, novas problemáticas em torno desta lei passam a acompanhar os destinos deste formato no início dos anos 80.

Com o certificado concedido pelo CONCINE, os filmes de qualidade foram surgindo com maior frequência, mas a exigência fundamental era a abertura de novos espaços para a exibição destes.

Diante da pressão sofrida pelos cineastas, a EMBRAFILME criou nos anos de 1982 e 1983 as mostras “Cinema volante” e “Curta não é castigo”, com o intuito de



exibir filmes em várias capitais. Estas mostras, embora tenham reunido inúmeros espectadores, não ofuscaram a necessidade de se criar um verdadeiro circuito de distribuição e exibição.

A comunidade cinematográfica via-se impossibilitada de continuar exercendo suas atividades. O retorno financeiro de seus filmes era baixo e o sistema de distribuição não favorecia esse retorno através da lei de obrigatoriedade. Os diálogos entre distribuidores, exibidores e realizadores acabavam sempre por gerar conflitos, que revelavam interesses distintos e profundos descontentamentos.

Criada em São Paulo no ano de 1982, a CDI (Cinema Distribuição Independente), inicialmente formada por membros da Associação de Documentaristas de São Paulo, tinha como objetivo a distribuição dos diversos filmes que se realizavam. Esta Associação definiu questões importantes em torno da distribuição, uma vez que a DINAFILMES realizava a distribuição apenas de filmes que tratavam de assuntos relacionados à política.

A criação da CDI fortaleceu também as possibilidades de novos encontros, em que os diversos representantes dos setores da produção, distribuição e exibição poderiam discutir acerca de economia de mercado, legislação e principalmente a possibilidade de manter uma atividade cultural, inter-relacionando todos os setores.

No Encontro das ABDs em Olinda, em 1984, foi criado o Fundo do Curta-Metragem pelo CONCINE, que visava arrecadar recursos advindos da exibição de todos os curtas-metragens e, assim, favorecer os cineastas na execução de novos filmes. Ocorre que a obrigatoriedade de exibição foi uma medida que o CONCINE não se encarregou de fazer cumprir, e novamente minavam-se as bases de um projeto que significaria a existência de um possível circuito que realmente valorizasse o produto nacional.

Diversas foram as tentativas de estabelecer diálogos profícuos em torno da cinematografia nacional e do curta-metragem em particular, que no ano de 1986 já apresentava uma produção em torno de cem filmes acumulada nas prateleiras.

A intensa produção de filmes neste período<sup>16</sup> levou muitas pessoas a conceber o chamado “boom” do formato nos anos 80 e a saída, ainda que limitada, para a exibição dos filmes serão os festivais.

---

<sup>16</sup> O número de filmes produzidos neste período giram em torno de 850, conforme listagem provisória anexa apresentada por Debs, Vânia Fernandes em: *Curta-Metragem: Trajetória dos anos 80*. Doutorado ECA-SP. 1989.



Rediscutindo tendências, denunciando questões sociais, mesclando novas técnicas e apontando propostas, o curta metragem se renova nos anos 80.

Revelando uma estimulante diversidade temática e de propostas estéticas, as obras de Jorge Furtado e Arthur Omar, sem dúvida, explicitam este momento de transformação. Seus filmes revelam fatores específicos ao formato, cujo caráter experimental manifesta-se na inserção de elementos diversos, como a música, a fotografia, imagens de outros filmes, enfim, elementos que permitem não só captar a individualização das obras, mas também conferem um valor cultural acentuado em torno da experimentação.

A partir da década de 80, estes diretores passam a transitar nas áreas de vídeos, vídeos-clipe, produções televisivas e publicitárias, cujas novas tecnologias apontam para a diversidade em torno da linguagem audiovisual.

Os entrelaçamentos entre os gêneros ficcional e documental apresentar-se-ão como um marco na obra de Jorge Furtado, que procura desenvolver narrativas que apreendam outras abordagens em torno destes gêneros, rediscutindo assim o próprio conceito de curta-metragem.

Em contrapartida, o trabalho de Arthur Omar não só propõe o questionamento da vertente documental, nos filmes de curta metragem, como também explicita toda uma necessidade investigativa da cultura e da realidade brasileiras de forma irônica e elíptica.

Nos anos 80, o tal chamado curta-metragem cultural vai praticamente eliminar o documentário, ele vai ser um movimento de ficção que poderá conter uma ou outra vez de forma esparsa os documentários, por filmes que serão contrafações de documentários.

Podemos compreender que, no âmbito da pesquisa sobre o curta-metragem, as diversas abordagens que identificam suas especificidades. Estas irão se manifestar de formas diferenciadas conforme o período de realização dos filmes.

O formato assume outra especificação nos anos 80. O documentário perde espaço para as novas experimentações em torno da ficção, marcadas pelo humor e por um certo conteúdo fantasista. Nos anos anteriores, já se expressava um questionamento contundente da forma documentário. O depoimento de Arthur Omar sobre esta vertente nos anos 70 é de extrema importância para concebermos a influência exercida pela ficção. Proporcionando maiores lucros e seguindo uma única matriz,

que visa ao espetáculo público, o cinema de ficção, segundo o cineasta, concebe o documentário apenas como um elemento tributário em seus procedimentos.

Com o domínio ficcional, produzem-se determinados tipos de filmes cuja lógica de uma adaptação maior ao consumo revela-se em procedimentos que limitam o documentário a uma dependência estética, como argumenta Arthur Omar:

“Não existe o filme documentário como linguagem autônoma, isto é, o documentário tal como existe hoje é um subproduto da ficção narrativa, sem conter em si qualquer aparato formal e estético que lhe permita cumprir com independência seu hipotético programa mínimo: documentar.”<sup>17</sup>

O cineasta questiona as formas de construção de seu objeto, que se constitui de maneira idêntica ao filme de ficção, o que o impossibilita criar uma realidade documental.

“Na medida em que o cinema narrativo de ficção determina o cinema documentário poderíamos dizer que o cinema de ficção trabalhava como sendo o real (mesmo que fosse um real fictício) é o mesmo que o documentário representa como sendo ficção (mesmo que seja uma ficção real).”<sup>18</sup>

Estas questões nos remetem à idéia de que o curta-metragem vem demarcando fronteiras analíticas no decorrer das décadas e que o seu próprio conceito molda-se em torno das múltiplas circunstâncias da realidade brasileira.

Nos anos 80, o formato não só incorpora a influência advinda de períodos anteriores, como passa a apresentar propostas enriquecedoras para a cinematografia nacional. Propostas que, como aponta Fernão Ramos, “resgatam um elemento que andava em baixa no cinema nacional: a fantasia.”<sup>19</sup>

Se existem diferenças referentes às formas de conceber o formato curta-metragem, entre os dois diretores, de que estamos tratando, tanto no que diz respeito à estrutura de produção como no conteúdo narrativo, ou também na própria relação do produto com o público, estas devem ser analisadas no intuito de destacar a importância destes diretores no cenário audiovisual moderno.

Devemos entender, portanto, que no plano autoral, suas obras atribuem à realidade destinos fundamentais, bem como permitem extrair novos caminhos em torno da

---

<sup>17</sup> Omar, Arthur. *O Antidocumentário provisoriamente*. Revista de Cultura Vozes. Rio de Janeiro. Vozes Ed. 1972.

<sup>18</sup> Omar Arthur. *O Antidocumentário...* op. cit.

<sup>19</sup> Ramos, Fernão Pessoa. *A dialética do comer e da comida e outros babados*. In: Revista USP. Dossiê Cinema Brasileiro. São Paulo. 1993. no. 19



cinematografia nacional - tarefa tão emergente para a construção de novos entendimentos em torno da diversidade cultural do país na contemporaneidade.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, Miriam. O cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-Metragem no Brasil. Rio de Janeiro. ed. Artenova, 1978
- ARAÚJO, Guido. O curta-metragem brasileiro e as jornadas de Salvador. Salvador Bahia. 1978
- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo, Brasiliense, São Paulo, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. O Mercado dos bens simbólicos. In: Micel, Sérgio (org.) A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- DEBS, Vânia Fernandes em: Curta-Metragem: Trajetória dos anos 80. Doutorado ECA-SP. 1989
- CARVALHO, Vladimir. Breve apresentação do curta-metragem nacional. In: Revista Cultura n°. 24
- JOHNSON, Randal. Ascensão e Queda do cinema brasileiro, 1969-1990. In: Revista USP. Dossiê Cinema Brasileiro. São Paulo. 1993. n°. 19
- OMAR, Arthur. O Antidocumentário provisoriamente. Revista de Cultura Vozes. Rio de Janeiro. Vozes Ed. 1972.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A dialética do comer e da comida e outros babados. In: Revista USP. Dossiê Cinema Brasileiro. São Paulo. 1993. no. 19
- SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues. (Coord.) O Filme Curto. IDART. 1978 - Vol. I
- RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- XAVIER, Ismail, - O Desafio do Cinema, Jorge Zahar. Ed. , Rio de Janeiro, 1985