

Ruptura e continuidade no documentário brasileiro: 1959-1962¹

Luiz Augusto Rezende

A história do cinema brasileiro foi escrita essencialmente como uma “história de cineastas e de filmes”, como uma sucessão de “ciclos” que teriam se constituído de forma isolada, praticamente sem transições, num eterno recommençar². Em função desta característica, cujas razões não cabe aqui comentar, nossa historiográfica “clássica” (termo de Jean-Claude Bernardet) nos deixou como legado uma tradição de valorização das rupturas e das descontinuidades entre os “surto de produção”, das interrupções da produção, das “crises” e dos “recomeços”. Essa tradição promoveu também certa indiferença ou desatenção pelas continuidades históricas das práticas e das idéias, as quais acabaram quase sempre ficando “invisíveis” entre os períodos delimitados pelos “ciclos”. Para esta tradição historiográfica, a passagem da década de 1950 para a de 1960 é vista como um momento de grande ruptura, de descontinuidade, ou seja, de fim de um “ciclo” e início de outro, tanto no cinema de ficção, com a eclosão do Cinema Novo, quanto no documentário, como veremos, aqui, de forma mais aproximada.

No documentário, este período é compreendido como um momento de especial importância, porque supostamente preparava (ou já constituía) uma ruptura com certa tradição da experiência documentária brasileira. Neste período, alguns documentários de curta-metragem – formato que respondia na época pelo maior número de produções – foram recebidos por alguns críticos e cineastas, como Jean-Claude Bernardet e Glauber Rocha, como uma promissora “onda” de renovação não só temática, mas, sobretudo, estética. Filmes como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, ou *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro, e todo um conjunto de curtas de novos diretores, destacaram-se por supostamente

romperem a tradição do documentário brasileiro dominante até então. Esta tradição estaria muito voltada para um discurso “oficial”, cuja temática raramente escapava da exaltação da “natureza exuberante”, das personalidades da história e da cultura brasileira, do progresso do país e dos “rituais do poder”, como denominou Paulo Emílio Salles Gomes. Esses novos filmes e seus diretores teriam estabelecido uma descontinuidade ético-estética com os padrões e as convenções da tradição anterior, tanto por concentrarem-se na “realidade social brasileira”, quanto por se livrarem da rigidez formal e do academicismo, iniciando, do ponto de vista da época, uma “revolução realista” na história do cinema brasileiro.

Um dos maiores entusiastas destes filmes é justamente Glauber Rocha. No início dos anos 1960, como crítico de cinema, ele dá impulso à perspectiva acima descrita e ataca frontalmente a tradição ao sustentar, em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (publicada originalmente em 1963), que “o documentário brasileiro sempre foi a burrice dos *propagandistas* comerciais fartamente paga pelo Estado; sempre a *falsificação* de Jean Manzon” (Rocha, 2003: 144), e qualificar os documentaristas representantes do *mainstream* do documentário brasileiro da época como “bando de comerciantes que deslizam pelos corredores de ministérios e instituições” (2003: 147)³. Os alvos da crítica de Rocha são o caráter institucional, a falsificação e o artificialismo encontrados, por ele, nesta tradição, a qual teria absorvido não só o documentário, mas também a ficção, já que esta teria sofrido “graves choques e interrupções”, provocados “principalmente pelo surto de melodramas” (2003: 101). Neste sentido, assim como os filmes de Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos teriam se dirigido a um “realismo carioca”, os novos curtas seriam um bom caminho de volta ao realismo no documentário, e principalmente, a um realismo *brasileiro*. Por exemplo: “fiquemos certos de que *Aruanda* quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real, é o real, como em *Arraial do Cabo*” (Rocha: 2003: 145). Segundo esta visão, é um suposto “acréscimo de realismo” ou de aproximação da realidade que Rocha destaca nestes filmes como estratégia para afirmá-los como o “novo” frente a uma tradição considerada artificial, retrógrada e burra.

Mas a questão que pretendo desenvolver neste artigo não diz tanto respeito à percepção que os críticos ou cineastas tiveram destes filmes, naquela época, mas à análise de características, presentes em alguns filmes, que apontam para a existência de continuidades, e não só de rupturas ou descontinuidades, neste período (os anos entre 1959 e 1962) em relação à história do documentário brasileiro. Não se trata de negar as mudanças e transformações históricas, ou as diferenças entre os filmes, mas de pensar como essas mudanças e diferenças também se articulam a permanências e linhas de continuidade. Suponho que a compreensão dessas articulações contribui para perceber de maneira mais complexa a dinâmica das transformações que caracterizam a história das estéticas e práticas cinematográficas. Neste sentido,

seria interessante o projeto de uma história do cinema brasileiro que, sem virar as costas às suas discontinuidades e às suas crises, também fosse capaz de perceber continuidades importantes, que complexificam a análise das “passagens entre os ciclos” e relativizam a periodização. Seria o caso de fazer, à maneira de Foucault, “atuar o contínuo e o descontínuo um contra o outro”, considerando “que o mesmo, o repetitivo e o ininterrupto constituem um problema tanto quanto as rupturas” (Foucault, 2004: 195-196). Pretendo, portanto, aqui, analisar o quanto uma parte importante da produção brasileira de documentários de curta-metragem, entre 1959 e 1962, está em continuidade com práticas e convenções realistas anteriores.

Para iniciar esta discussão podemos partir, como forma de reconhecimento da mudança histórica, da constatação segundo a qual, quando vemos estes filmes hoje, ficam bastante evidentes as diferenças em relação aos documentários atuais, ou mesmo em relação ao que poderia ser considerado realista naquela época e o que consideramos realismo hoje, em um documentário. Em geral, isso se dá em razão das transformações históricas das convenções do realismo documentário, e a como essas mudanças estão relacionadas a fatores diversos – como, por exemplo, as tecnologias disponíveis. Segundo Bill Nichols, “as estratégias e os estilos utilizados no documentário, assim como os do filme narrativo (...), têm uma história” (Nichols, 2005: 47). Isso significa que, em função das mudanças dos modos dominantes de discurso e do debate ideológico, as estratégias e convenções usadas para “mostrar as coisas como elas são” precisam sempre ser reelaboradas, e “o realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte” (Nichols, 2005: 47). Ao olhar os curtas-metragem deste período, a historicidade das diversas convenções de linguagem utilizadas fica evidente.

Em *Aruanda*, por exemplo, é fácil perceber que as ações mostradas no filme foram encenadas pelos participantes, e que o tratamento de som é bastante limitado e por vezes pode ser considerado bastante artificial para os padrões atuais. No início do filme, um *flashback* mostra as origens remotas de Aruanda. Nesta seqüência, visivelmente encenada, “com atores e tudo de um filme de ficção”, como reconhece Glauber Rocha (2003: 145), percebe-se uma preocupação com a composição do quadro, dos movimentos e a integração de efeitos de luz e silhueta. Preocupação que produz a necessidade de “decupar” a seqüência e dirigir os “atores naturais”, e que reafirma, ao mesmo tempo, a encenação como método necessário. Nas outras seqüências, até o fim do filme, a dura vida do sertanejo, sua cultura e seu modo de produção, baseado no artesanato com argila, também foram “posados” para que a câmera, só assim, pudesse captá-los. Mas o que chama mais atenção, em relação às transformações do realismo no documentário, é o tratamento sonoro, em que não há, em nenhum momento, sincronia entre o som e a imagem. Isto porque som e imagem tiveram que ser captados sem um equipamento inteiramente propício. A música (apenas duas gravações que se repetem o filme todo), os ruídos das vozes na feira e a narração *over* foram gravadas

separada e posteriormente. O tratamento sonoro é o que mais sofreu mudanças em relação aos nossos dias, e é, justamente, o que pode parecer menos “realista” hoje. Na seqüência da feira, o efeito sonoro da mistura de vozes em um ambiente ruidoso, tal como ocorreria numa feira real, não parece corresponder, em nenhum momento, ao ambiente, à quantidade e à movimentação das pessoas que vemos em cena. O resultado talvez já fosse considerado artificial na época.

Em *Romeiros da Guia* (1962), de Vladimir Carvalho e João Ramiro, outro curta documentário deste período, é possível notar os mesmos “problemas” de *Aruanda*, no que diz respeito à encenação e ao tratamento sonoro. Este último é praticamente idêntico ao de *Aruanda*: nenhum som captado simultaneamente com a imagem, uso de narração *over*, músicas e ruídos não sincrônicos – nem mesmo a seqüência da dança parece sincronizada. Também não há, neste filme, entrevistas ou diálogos, e as gravações sonoras também foram feitas posteriormente em estúdio (em João Pessoa, na Rádio Tabajara). Logo na primeira seqüência, uma situação bem parecida com a cena da feira de *Aruanda*: na preparação para a romaria, as vozes humanas misturadas não parecem corresponder, de maneira “verossímil”, à ação que vemos na tela. Da mesma forma, o personagem do garoto que perde a saída da romaria também poderia parecer, hoje, ingenuamente representado, artificial e pouco realista. Em *O mestre de Apicucos e O poeta do castelo* (1959), outro filme da época, também encontramos grandes semelhanças em relação ao uso de encenação e ao tratamento sonoro. Para fazê-lo, o diretor Joaquim Pedro de Andrade revela que pediu a Manuel Bandeira (um dos participantes do filme) que representasse seu personagem tal como se a câmera não existisse (Cinemais, 36: 261). Neste filme, assim como nos outros citados, o tratamento sonoro também está limitado aos recursos assincrônicos comuns na época e, da mesma forma, não utiliza entrevistas nem diálogos sincrônicos.

Observando essas características, podemos deixar evidente a transformação das formas como traço histórico inegável e reconhecer as diferenças e rupturas daquela produção documentária com a de hoje. Mas podemos reconhecer também a existência de um domínio compartilhado de práticas e recursos expressivos e estéticos entre estes filmes e a maior parte da produção anterior, especialmente a do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), existente desde a década de 1930. Uma análise da produção do INCE⁴ nos permitiria ver diversas semelhanças com os filmes aqui abordados, especialmente no que diz respeito aos recursos expressivos empregados e às formas de utilização da encenação e do tratamento do som, bastante parecidas (ou mesmo idênticas) às descritas acima. Sem falar que também haveria continuidades a descrever no que diz respeito a outras questões, como, por exemplo, os modos de financiamento e de exibição, já que os filmes aqui citados também foram apoiados por ministérios, instituições ou órgãos públicos, como era comum na produção documentária anterior⁵.

Para entender melhor as relações entre essas rupturas e continuidades ético-estéticas neste grupo de filmes, sugiro, então, levarmos em consideração as particularidades das condições históricas da criação documentária nesta época. Para os filmes aqui tratados, por exemplo, é importante atentar para o fato de que a tecnologia disponível para a prática documentária no momento em que foram feitos restringia, de saída, as escolhas dos cineastas e os induzia a adequarem suas intenções às alternativas mais viáveis de realização. Aqui, nem tudo se explica completamente pela subjetividade dos realizadores (escolhas, interesses, intenções), nem pelas características “diretas” do real, já que, nestes filmes, o equipamento disponível condicionou, de uma maneira subestimada pelas análises mais correntes, as possibilidades de expressão dos cineastas. As encenações “artificiais” dos atores de *Aruanda*, *Arraial do Cabo*, *Romeiros da Guia*, *O poeta do castelo* e *O mestre de Apicucos*, e a assincronia do som e da imagem, disfarçados ou naturalizados pelo uso combinado de narração *over*, música e ruídos, não devem ser entendidos apenas como frutos diretos da subjetividade criadora dos cineastas, mas, em grande parte também, como resultados da *aceitação* de condições determinadas de produção. Primeiramente, por uma questão de “limite tecnológico” e, em segundo lugar, por uma questão do que se poderia chamar *vigência pré-subjetiva* de uma determinada forma de realismo e de convenções historicamente dados.

A aceitação do limite tecnológico

Até o fim da década de 1950, ainda não estavam completamente resolvidos os problemas do sincronismo do som em situações de filmagem em locações ou exteriores com equipamento leve. Apesar de as câmeras já permitirem alguma mobilidade, ainda não seria possível gravar o som em sincronismo com a imagem até o aparecimento de gravadores magnéticos portáteis tais como o Nagra. Esta é a razão, como sugeri, da “precariedade” da produção brasileira de curtas documentários citada acima. Apenas com o aparecimento do som direto e seu uso experimental em filmes como o americano *Primary* (1960), de Robert Drew, e o francês *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, é que se consagrou a possibilidade de captar sons e imagens, não apenas sincrônicos, mas também no mesmo momento e situação de filmagem. Esta possibilidade se mostrou extremamente interessante para alguns documentaristas, que viram aí uma oportunidade de se livrar dos limites de utilização do som (estabelecidos, tal como nos filmes brasileiros comentados acima, entre narração *over*, música e ruídos pós-sincronizados), e também de utilizar certas técnicas e métodos, como a entrevista, com maior facilidade e eficiência.

Os filmes anteriores de Rouch, por exemplo, também “sofreram” com as limitações técnicas do som e precisaram encontrar soluções próprias, entre as quais uma modalidade de encenação conhecida como “fabulação”, em que os participantes

deliberadamente inventam personagens a partir si mesmos. No método de Rouch, compensava-se a inevitável necessidade de captar separadamente as imagens e os sons (seja porque Rouch não podia trabalhar com o gravador de som em campo, seja porque o gravador utilizado não era sincrônico) e, conseqüentemente, a perda do som “original” da cena filmada, fazendo os personagens participantes elaborarem um comentário espontâneo ao verem, posteriormente, as imagens previamente filmadas, rememorando-se e reinventando-se a partir delas. Na Argentina, *Tire Die* (1959), de Fernando Birri, também pode ser considerado um exemplo de documentário em que as limitações técnicas de captação do som interferiram diretamente na sua composição final. *Tire Die* mostra a pobreza de uma região periférica de Buenos Aires onde os habitantes aproveitam a passagem dos trens para pedir esmolas. O filme nos traz imagens feitas *in loco*, mas os depoimentos pesquisados não puderam ser captados da mesma forma, o que conduziu os realizadores a utilizarem dois atores para “dizerem” os depoimentos. O efeito “realista” do filme fica significativamente alterado, e poderia parecer quase inadmissível aos cânones do realismo documentário contemporâneo.

Tal como nestes exemplos, os curtas documentários brasileiros do início dos anos 1960 e fim dos 1950 também tiveram, como vimos, que enfrentar estes limites tecnológicos e aceitá-los, resolvendo-os de formas mais ou menos criativas. Toda a produção documentária brasileira anterior também deixou seu testemunho particular sobre este enfrentamento, e também resolveu à sua maneira os limites técnicos/tecnológicos. A produção de documentários do INCE, por exemplo, também pode ser analisada neste sentido. O que faz o interesse do grupo de pequenos filmes analisados aqui é o fato de que se localizam num momento limítrofe da história da prática documentária, em que se tornava urgente resolver os problemas técnicos. Para a produção brasileira, no entanto, essa renovação tecnológica ocorria justamente no mesmo momento em que se faziam os curtas acima citados, que não puderam contar com as novidades em surgimento. Daí a ambigüidade entre um desejo de expressão intuitivamente moderno e condições de expressão ainda materialmente arcaicas que os marca.

No Brasil, este quadro tecnológico só começará a mudar um pouco mais tarde. O seminário ministrado pelo realizador sueco Arno Sucksdorff e promovido pelo Departamento Cultural do Itamaraty e pela Unesco, no Rio de Janeiro, entre o fim de 1962 e o início de 1963, é um marco importante deste processo um tanto tardio de “atualização” tecnológica. Sucksdorff traz o equipamento necessário para a filmagem com som direto (inclusive o Nagra). Ainda em 1963, dois filmes importantes para este processo são realizados experimentalmente: *Garrincha, a alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade (embora a utilização do Nagra neste filme não tenha garantido o sincronismo sonoro), e o curta *Marimbás*, de Vladimir Herzog, produzido no âmbito do seminário de Sucksdorff. A concretização do som direto significará, mais tarde, a abertura de um novo campo de experimentações que irá, justamente, restabelecer o que será admitido, a partir de então, como “realismo” no documentário, deixando

para trás, como talvez já se esperasse na época, as técnicas de encenação e marcação de cena com atores e não atores e, principalmente, a utilização obrigatória do som não sincrônico. Na verdade, a ruptura tecnológica, que assim se consolidará, será bastante mais significativa para as transformações do documentário brasileiro do que as mudanças de perspectiva que teriam ocorrido entre 1959-1962. Um exemplo disto são os filmes produzidos, a partir de 1965, pela “Caravana Farkas”, que percorreu o Brasil captando traços característicos da cultura popular e da sociedade brasileira. Neste sentido, o período 1963-1965 compreende uma ruptura muito mais forte com a tradição documentária da época do que a ruptura 1959-1962, já que naquele momento foram efetivamente experimentados recursos e técnicas até então nada comuns na prática do documentário brasileiro, como o som direto e a entrevista, que teriam um impacto bem maior na produção. Mas, em geral, essa ruptura não é muito destacada, possivelmente porque se encontra no meio do transcurso de um “ciclo de continuidades” (o Cinema Novo). Destacá-la talvez significasse introduzir “irregularidades” ou “incongruências” indesejáveis para a periodização já estabelecida.

A aceitação do realismo documentário em voga

Talvez nesta ambigüidade – entre um desejo de expressão moderno e uma condição de expressão arcaica – residam as razões para o que chamamos aqui de aceitação do “realismo documentário” em voga. É claro que não se podem isolar as limitações tecnológicas dos outros fatores importantes na criação documentária, assim como não se podem esquecer outros elementos “não reais” e “não-subjetivos”, que também participam do processo criativo. A vigência de convenções, padrões, recursos correntes e aceitos na prática documentária, naquele momento da “história do realismo documentário”, fazem parte da pré-subjetividade deste período, ou seja, de um “estilo da época”, de uma organização prático-discursiva que dá respaldo e direcionamento para o que é produzido, e que interfere sobre a parte estritamente subjetiva da criação, ordenando-a, regulando-a e legitimando-a. A aceitação das convenções do realismo vigente naquele momento é apenas em parte uma estratégia para que jovens realizadores fizessem seus primeiros filmes. Essa aceitação é quase inerente ao fazer documentário em cada época determinada, ainda que, no caso aqui tratado, os filmes tenham sido saudados, e ainda o sejam, como “revolucionários”, como produtores de uma descontinuidade com o que veio antes. Mas, vistos de outra perspectiva, eles ainda fazem parte de certo “domínio” histórico da expressão documentária, e estão tanto em dívida com seus antecessores, quanto em processo de rompimento com eles. Estilisticamente, os filmes acima analisados estão mesmo bastante próximos dos filmes anteriores do INCE, na medida em que precisam se valer das mesmas convenções e recursos. Utilizam-se de um realismo que já era arcaico, datado e “velho”, mesmo para a sua época. Realismo este que poderia ser,

no entanto, considerado estrategicamente aceitável, desde que os filmes atendessem a certos objetivos, como a evidenciação de uma determinada situação ou perspectiva sobre o real – a miséria ou a cultura popular, por exemplo – como prescrevia a ideologia que os valorizou naquele momento.

Nestes filmes, como vimos, encenar não é só uma opção entre outras. É, em grande parte, uma necessidade de produção, uma vez que o ajuste da câmera para a filmagem (uso do tripé, ajuste da luz, coordenação da ação filmada, etc.) exige tempo e cuidado, sem os quais não poderia haver filmagem. Da mesma forma, a composição sonora também não podia contar ainda com a tomada de improviso, nem com a entrevista ou com o diálogo sincrônico. Portanto, usar encenação e tratamento sonoro pós-sincronizado era um fator condicionante das possibilidades de expressão do filme, restritivo em relação a qualquer ambição maior de liberdade de criação ou de expressão. Isso não quer dizer, de forma alguma, que os interesses e as escolhas dos cineastas sejam neutralizados ou “engessados” pelas condições de produção, mas que eles têm que se articular criativamente com estas últimas, para resolverem-se em direção a um equilíbrio que permita a realização do filme. Joaquim Pedro, por exemplo, em *O mestre de Apicucos e O poeta do castelo*, utiliza a encenação mal disfarçada de um de seus personagens (Gilberto Freyre) para fazer um retrato crítico, quase satírico, do mesmo (Araújo, 2003). Neste caso, a quase inevitável necessidade de dirigir os “atores” e de encenar a “vida real” é revertida em proveito de um desejo de expressão do cineasta. Mas o próprio cineasta afirma também que “a técnica do cinema direto pôs a descoberto o artificialismo desse processo usado nos documentários posados tradicionais”, confirmando a idéia segundo a qual a percepção da artificialidade das convenções, mesmo as “realistas”, é historicamente motivada por fatores diversos, entre os quais a tecnologia e as técnicas que ela engendra.

Fazer documentário naquele momento, como em qualquer outro, implicou aceitar, então, não só os limites técnicos, mas também o “realismo possibilitado” por estes. Aceitar as convenções da época e valer-se delas mesmo quando as intenções e os interesses existentes não estejam inteiramente afinados ou em acordo com elas. Mesmo quando valer-se das convenções implica enquadrar-se ambigualmente em uma estrutura discursiva preexistente que “fala” à sua própria maneira e com relativa autonomia em relação àquilo que o cineasta deseja eventualmente expressar. De qualquer maneira, os elementos analisados aqui em função da aceitação tanto dos limites tecnológicos, quanto das convenções do realismo da época, nos ajudam a identificar linhas de continuidade na prática e na criação documentária da produção de curta-metragem do final da década de 1950 e do início da década de 1960. Estes elementos mostram como, para além das intenções e desejos dos realizadores, as rupturas não ocorrem de maneira uniforme e não são suficientes para dar conta da complexidade das mudanças, regidas que são por múltiplas variáveis e submetidas a avanços, recuos e irregularidades que, muitas vezes, são incompatíveis com as neces-

sidades de totalização da escrita da história. Neste sentido, os filmes aqui analisados são especialmente interessantes, pois se encontram de maneira clara dentro desta complexidade e manifestam as contradições das suas condições de produção de uma forma que esclarece as relações entre Realismo e História nos processos da criação documentária. Além disso, sua análise pode contribuir para a revisão de algumas posições consagradas pela historiografia do cinema brasileiro, e para a mudança da percepção, negativa ou positiva, que temos dos filmes.

Luiz Augusto Rezende
Professor da UFRJ

Notas

1. Este artigo foi apresentado de forma simplificada no X Encontro da Socine em outubro de 2006, em Ouro Preto.
2. Sobre este assunto, ver o livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet.
3. Grifos meus. Nem mesmo o INCE é totalmente poupado por Rocha, já que, segundo o autor, o instituto pouco teria feito para estimular os jovens diretores ao conceder “apenas a Humberto Mauro o direito de realizar documentários” (2003: 144). Mas Rocha não ignora, por exemplo, o fato de o INCE ter emprestado a câmera utilizada nas filmagens de *Aruanda*.
4. Ver Schvarzman, 2004.
5. *Aruanda* e *Romeiros* tiveram apoio do próprio INCE. *O mestre de Apicucos* e *O poeta do castelo* foi financiado pelo Instituto Nacional do Livro.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Joaquim Pedro de. “O Poeta Filmado”. In: *Cinemas* n° 36, p. 261, out/dez 2003.
- ARAÚJO, Luciana Correia de. “Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Trajectoria crítica*. São Paulo: Pólis, 1978.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- ENCICLOPÉDIA DO CINEMA BRASILEIRO. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Edunesp, 2004.

Resumo

Este artigo analisa um conjunto de curtas-metragens documentários brasileiros, entre os quais *Aruanda* e *Arraial do Cabo*, produzidos entre 1959 e 1962, período considerado como de intensas mudanças no cinema brasileiro. Esta análise se dá a partir da perspectiva das condições da criação documentária, valorizando questões como as transformações das convenções do realismo, dos recursos estilísticos documentários e da tecnologia disponível. O objetivo principal é ressaltar os elementos que apontariam a existência de linhas de continuidade, e não apenas de rupturas, entre esta produção e a produção documentária brasileira anterior.

Palavras-chave

Historiografia; Documentário brasileiro; Tecnologia; Realismo.

Abstract

This paper analyses a group of Brazilian documentary short films (among them *Aruanda* and *Arraial do Cabo*) produced from 1959 to 1962, when intense changes are supposed to have occurred in Brazilian Cinema. This analysis focus attention (from the perspective of documentary creation conditions) on the issues of transformations in realism conventions, in documentary stylistic resources and in available technologies. The central objective is to enhance, not only ruptures, but also lines of continuity in the analyzed films and the former documentary production in Brazil.

Key-words

Historiography; Brazilian documentary; Technology; Realism.