

Cinema de não-ficção no Brasil

Hilda Machado

As histórias gerais do cinema têm sido histórias do filme de ficção de longa-metragem onde, em algum capítulo, a existência de outros gêneros e formatos é rapidamente admitida. O Brasil não foge à regra historiográfica, mas o desejo por uma historiografia centrada no cinema documentário talvez venha um dia a se realizar em algumas das diversas histórias do cinema brasileiro a serem escritas.

A tarefa não vai ser fácil. O cinema de não-ficção é um cinema plural e sua produção, mais descentralizada que a do filme de ficção, é mais antiga. O grande mito da origem do cinema brasileiro, parece, são as imagens de uma possível filmagem da baía da Guanabara – um *natural* – realizada por Afonso Segretto em 1897, e que ainda provocam o debate de historiadores paralelamente a desconstruções historiográficas. As imagens, se algum dia existiram, foram perdidas apontando o futuro da maioria dos filmes documentários realizados no Brasil.

A história do cinema documentário tem acatado a periodização mais geral imposta pelo som e parte de um período mudo, mas pouco restou do cinema documental silencioso no Brasil. Umhas poucas vistas animadas, algumas cerimônias políticas, enterros e o onipresente carnaval. A imensidade da perda não permite sonhar com um passado continuado, mas seus vestígios – fragmentos, filmes, notícias em periódicos – apontam para esse cinema de não-ficção, um pouco excluído, como a sustentação da atividade fílmica no Brasil, uma vez que é duvidoso falar-se em indústria por aqui.

Por 10 anos a produção de filmes de não-ficção caracterizou o cinema no Brasil e, embora silenciados, após sofrer poderosa campanha, os chamados filmes de cavação permaneceriam pelas primeiras décadas do século passado: documentários

feitos sob encomenda, registrando cerimônias públicas e privadas, fazendas e fábricas, propaganda política ou reclames. Na segunda década, o discurso da ciência se apropriou do documentário e uma antropologia silenciosa, realizada por não-acadêmicos, descreveu o *outro*, já que o *nós* não era ainda visto como passível de descrição. Esse outro – um índio, a mata, uma anta, o rio – foram igualados no registro *neutro* do Major Thomas Reis, a serviço do exército brasileiro e do positivismo. Consta que o seu *Os sertões de Mato Grosso*, provavelmente o primeiro longa documental brasileiro, teve cerca de 20 mil espectadores em 1915 no Rio de Janeiro. Nos anos 1920 outro documentarista filmava os índios e rios da Amazônia: Silvino Santos. Reconhecido e aclamado em Manaus pela elite, seus filmes representavam a região como um novo *Eldorado*, o da borracha. Um cavador, sempre trabalhando sob encomenda, Silvino rodou inúmeros documentários, dos quais o longa-metragem *No país das Amazonas* foi um dos que ficaram. Silvino Santos compartilhou com o Major Reis aquele período heróico: vão à Europa em busca de emulsões adequadas ao calor dos trópicos, insetos se grudam aos negativos revelados à noite em plena selva, filmes velados por relâmpagos noturnos. O objeto, também comum, marca as suas diferenças. O cartógrafo Thomas Reis procura fazer uma antropometria fílmica, mede e filma índios de frente e perfil. O pintor Silvino Santos se concede todo e qualquer investimento subjetivo, inclusive o plano lateral de um índio sentado numa rocha que é puro Poussin – difundido pelas diluições do academismo oitocentista, é claro. Silvino era um eclético, seus rios têm o drama da paisagem romântica e os saltos, a estética do sublime. Mas Silvino não desmerece o Major Reis, cujo *Rituais Bororo* é considerado melhor como etnografia que os filmes de Dina e Claude Lévi-Strauss rodados no Brasil em 1935. A diferença entre os dois documentaristas mudos da Amazônia aponta para o que foi durante muito tempo um dos poucos recortes aceitos dentro do gênero: abordagem estética x proposta documental.

Abordagem estética foi o surpreendente e moderno longa documentário sobre a cidade de São Paulo, *Sinfonia da metrópole*, de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, lançado em 1929 e que sobreviveu, permitindo hoje admirarem-se as superposições e o ritmo inspirado.

Os franceses chamavam *documentaires* àqueles primeiros filmes mudos de viagem, que descreviam visualmente outros lugares e povos. Mas o conceito documentário que ainda circula por aqui foi criação da escola documentarista inglesa e de John Grierson, o chefe do *Empire Marketing Board Film Unit*, que defendia sua função social e poder de persuasão. Esse documentário, estratégia de domínio imperial britânico e meio de difusão cultural do estado, foi institucionalizado pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo, no período Vargas. O cineasta Humberto Mauro foi dirigir o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), após criar sua ficção delicada e a narrativa clássica no Brasil. Em 1937 e durante a ditadura do Estado Novo, Mauro, como tantos artistas e intelectuais, se jogava no grande esforço da criação de uma nacionalidade sob Getúlio Vargas.

A produção de filmes de não-ficção durante os anos 30 e 40 do século XX teve caráter estatal, e além do INCE inúmeros cineastas trabalharam para outro aparelho produtor, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) da ditadura – inclusive alguns comunistas. Em 1932, um decreto-lei obrigou os cinemas à exibição do curta-metragem brasileiro e o mercado assim reservado à produção nacional impulsionou produtoras privadas ao filme documentário.

A produção do INCE se dedicou à preservação e difusão da cultura nacional, da flora e da fauna brasileiras. Curtas-metragens mudos que incluíam filmes científicos ou de difusão de noções de higiene eram distribuídos a escolas públicas.

Até o fim da Segunda Guerra Mundial, o documentário brasileiro foi principalmente o filme educativo, oficial, o filme turístico, ou então cine-jornal – os jornais da tela acompanhariam, por exemplo, o futebol até a chegada da televisão.

Em 1945, como que marcando a transição democrática, Humberto Mauro inicia sua pastoral nostálgica, as *Brasilianas*, sete curtas-metragens líricos que até hoje submetem públicos e têm sido consensualmente reconhecidos como o ponto alto do cinema brasileiro de não-ficção silencioso. Em 1946 Ruy Santos dirige um documentário sobre o Partido Comunista, então na legalidade *24 anos de luta* – e se completava o anúncio da futura ruptura.

Mas durante a década de 1950 o cinema do exotismo e dos viajantes voltou com força total, agora em longas-metragens. O Brasil central e seus índios a partir daí será representado de forma recorrente, num espectro de realizadores que vai de Genil Vasconcelos a Alexandre Wulfes, Noel Nutels e Heinz Forthman.

Apenas nos anos 1960 o documentário explode acompanhando a emergência do cinema dito novo. Em 1959 Paulo César Saraceni e Mario Carneiro rodam *Arraial do Cabo*, documentário sobre uma comunidade litorânea no Rio de Janeiro. Em 1960 o fundador *Aruanda*, de Linduarte Noronha, rodado na Paraíba, anuncia o Nordeste como a grande temática, acompanhando as discussões sobre a reforma agrária e as lutas pela terra.

Aruanda foi filmado na Serra do Talhado, na Paraíba. O filme narra o cotidiano na comunidade do antigo quilombo Olho d'Água e seu mito. A fotografia do iniciante Rucker Vieira iluminou toda uma geração, apontando para novos conceitos sobre a luz e seu uso. Ambos fotógrafos, Linduarte e Rucker, o filme tem enquadramento clássico, mas os realizadores desconheciam as leis da montagem clássica e só viram o copião no Rio: uma fílmagem quase às cegas. A trilha, com uma banda de pífanos, completava a revolução.

Filmado com uma câmera velha do INCE emprestada por Humberto Mauro, *Aruanda* não se beneficiou das câmeras mais leves, portáteis que surgiam, permitindo maior mobilidade ou dos gravadores de som que permitiram o grande corte: som direto, sincronizado.

Um novo equipamento para filmar a verdade nada mais que a verdade. O presente, a realidade, e com menos montagem. A nova mentalidade e os nomes dos

novos documentaristas – Jean Rouch, Edgar Morin, Mario Ruspoli, Chris Marker e os americanos Maysles – vinham sendo trazido pelos jovens que iam estudar lá fora, mas o equipamento só chegou em 1962. O *Itamaraty* – isto é o Ministério das Relações Exteriores – promove no Rio de Janeiro um seminário com a vinda do documentarista sueco Arne Sucksdorff, que então traz o gravador *Nagra*, comprado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Joaquim Pedro de Andrade que fizera *O mestre de Apipucos* e *O poeta do castelo* ainda em 1959, para o Instituto Nacional do Livro, apontara o caminho da dobradinha patrocínio estatal e temáticas da literatura e cultura brasileiras.

Em 1963 o argentino Fernando Birri, o documentarista do seminal *Tire die* (1958), chegou a São Paulo e com ele chegava um novo cinema documental. Ali, o desdobramento será a *Caravana Farkas*, viagem de alguns futuros cineastas, bancada pelo fotógrafo Thomas Farkas, que repete a caravana do modernismo paulistano dos anos 1920, de Mário de Andrade, ao Nordeste.

Por uma década, Farkas produzirá documentários, fotografando muitos deles. O fotógrafo, fiel à proposta da Caravana, filma as tradições rurais, nordestinas, avançando no domínio técnico até chegar a um quase classicismo com *Beste*, (1970), cuja estética influencia o cinema paulista e, não está distante de ser re-encontrada, por exemplo, em um documentário como *Os chapeleiros* (1983) de Adrian Cooper.

Entre os primeiros curtas produzidos por Farkas estava o paradigmático *Viramundo* (1965) do baiano Geraldo Sarno. No documentário, a voz culta de um narrador único, nunca visto na imagem, gravada em estúdio, controlava o *povo* entrevistado, falava desse outro e nunca de si, abstraía. A concretude das imagens era precisamente editada. Madura, a retórica da denúncia da miséria nordestina caracterizou muito documentário dos anos 1960.

O desejo por esse cinema documentário invadiu o longa-metragem no Brasil da década de 1960: *Maioria absoluta* (1964) de Leon Hirszman, já finalizado na clandestinidade, e *Opinião pública* (1965), de Arnaldo Jabor.

Glauber Rocha, na mesma década, roda os documentários *Amazonas*, *Amazonas* (1966) e *Maranhão 66*, onde desenvolve seu caminho singular, suas pesquisas com a vertente eisensteineana que marcou sua ficção e acompanhou o tom trágico do país.

Nas décadas seguintes, nova lei de obrigatoriedade da exibição do curta-metragem brasileiro nos cinemas permitiu multiplicar a produção de documentários por realizadores organizados na Associação Brasileira de Documentaristas.

Nos anos 1970 e 1980, o filme documentário brasileiro acompanha a dilaceração do cinema novo e problematiza o próprio gênero e suas convenções. Geraldo Sarno surpreende a platéia com *Viva Cariri* (1970) e suas cenas da multidão que anda para trás, a ruptura com o Neo-realismo, com o cartesianismo do filme de não-ficção e o tempo linear. O tratamento sonoro consolidou a opção e os tiroteios e gritos na trilha deixaram o público confuso. Estava permitida a montagem que chamava a atenção para si mesma.

O cinema documentário, manifestação do épico, gênero que penetra e desconstrói o drama contemporâneo, invadiu a ficção de longa-metragem no Brasil da década de 1970. *Iracema, uma transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, foi uma ficção no limite do documentário sobre a vida de uma prostituta que vive à beira da estrada e o longa histórico *Ajuricaba* (1977), de Oswaldo Caldeira, se encerrava com um documentário nervoso sobre a Manaus daqueles anos.

Os documentários sobre o ascenso do movimento de massas em São Paulo na década de 1970 garantiram a permanência do discurso documental dos anos 1960, mas ele era cada vez mais desconstruído – a mesma crise do conhecimento que abalava outras áreas, reforçava no cinema as dúvidas epistemológicas sobre o discurso fílmico. A objetividade desse *cinema verdade* já havia sido objeto de um texto seminal, *A voz do dono*, de Sérgio Santeiro, na década anterior.

Glauber Rocha, de volta ao Brasil, realiza seu grande documentário, *Di* (1977), interditado pela família de Di Cavalcanti que considerou desrespeitosa a celebração barroca da vida em pleno velório do pintor, e, no mesmo ano, *Jorjamado no cinema*, outro reencontro seu com a baianidade.

A partir de 1978, no Rio de Janeiro, a Corcina, uma distribuidora cooperativa de documentaristas – José Joffily e Roberto Moura, entre outros – fez a crônica carioca. Moura, como um João do Rio da década de 1970, filmou o inventário da Praça Tiradentes, o *Rio antigo* popular, sua noite e outros excluídos. A década trouxe as experiências de direção coletiva como *GTO* – o artista plástico Geraldo Teles de Oliveira – de Joatan Vivela, Carlos Fernando Borges e Paulo Roberto.

A produção documentária dos anos 1980 trouxe a radicalização da linguagem. *O som ou o tratado de harmonia* (1984), de Artur Omar, só foi possível graças às novas condições de gravação e finalização do som da época. O filme elencou o som e os silêncios, e assumiu o fragmento: depoimentos de ex-guerrilheiros e músicos, performances e exposição de vísceras. Em *Porto de Santos* (1980), de Aloysio Raulino, a trilha confusa, suja, não explica as imagens. Os planos, quase silenciosos (uma dança, a noite, os planos gerais do mar e outras imobilidades) são a contemplação da greve. *O impressionismo* da nova produção documental se colocava para lá de qualquer grande narrativa ou todo coerente e apaziguador.

Durante os anos 1980 o conceito docudrama ganha uso comum: é o reconhecimento tácito desse movimento para a ficção, da tensão presente em cada filme dito documentário, a aceitação de que a oposição ficção x não-ficção é só um recorte possível. A pouco nobre cavação – cavar a sobrevivência diária, o duro trabalho do profissional de cinema neste mercado ocupado – foi recuperada nos anos 1980, quando o novo cinema paulista ironicamente chama uma produtora de Tatu Cavações Artísticas.

Naquele momento, o modelo documental criado há 25 anos atrás, era discutido em *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, que avançou na problematização do estatuto epistemológico do gênero – uma privilegiada relação com um real empírico? – e afirmou seu caráter de discurso fílmico e representação.

Na década de 1980 os longas realizados a partir de material de arquivo cristalizam uma nova vertente. Já havíamos tido *O mundo em que Getúlio viveu* (1963), de Jorge Ileli, e *Getúlio Vargas* (1973), de Ana Carolina, havia sinalizado o processo. O documentário de longa-metragem sobre o homem que governou o Brasil com mão-de-ferro durante o período da guerra, foi deposto, reconduzido ao poder pelo voto direto e se suicidou, abria com a leitura de sua famosa carta-testamento pelo ator Paulo César Pereio, emocionada. O texto na primeira pessoa, sobre seqüências de arquivo – com a população e seu luto nas ruas – utilizou a quase abstração produzida pelo preto e branco, as marcas de passado nas imagens mudas, o espaço vazio deixado pela ausência de ruído. Trechos do longa-metragem ficcional *Rio, Zona Norte* (1956) de Nelson Pereira dos Santos – Grande Otelo, no trem como o compositor popular cantando um samba, o subúrbio feliz – completavam o documentário nostálgico e elevavam o cinema de ficção a documento.

Em 1980 *Os anos JK: uma trajetória política*, de Silvio Tendler, também se iniciava de forma dramática, optando, porém, pela promulgação da constituição de 1946 anunciada por buzinas na trilha sonora, sobre um céu estrelado. Uma defesa da democracia e sua viabilidade, a retórica do longa documental abre espaço para o material de época sonoro: discursos de constituintes editados sobre imagens estáticas, longos planos de fotos dos respectivos oradores. O elogio da democracia será criado ao som do *Peixe vivo*, canção popular preferida pelo ex-presidente eleito cujo governo decorreu dentro das regras do jogo, sem tragédia a interrompê-lo. A leveza da anedota não disfarça o discurso de extrema coerência interna, a história contextualista conduzida pela *voice over* e a montagem que mais subjuga que persuade. Tendler, homem de moviola, é um clássico ágil e prosseguiu no memorialismo com seu *Jango* (1984), sucesso de público e de crítica.

Cabra marcado para morrer (1983), de Eduardo Coutinho, leva a vertente a seu limite. O longa trabalha excertos de filme do próprio Coutinho, produzido em 1964 pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes sobre o líder assassinado das ligas camponesas e suas lutas pela terra no Nordeste brasileiro.

O documentarista re-trabalha o material de seu filme de ficção interrompido pelo golpe militar de 1964. Eduardo Coutinho, entrevistador brilhante e cineasta doce, localizou a viúva Elizabeth Teixeira e reuniu a família dispersa no filme onde a crônica familiar se confunde com dores mais gerais do país.

Admitidamente, é pelo cinema documentário, que mais facilmente se datam as temáticas discutidas numa comunidade. No Brasil, acompanhando o debate mais geral, a década de 1980 trouxe a filmografia dos aprisionados. Helvécio Ratton,

inaugural, rodou *Em nome da razão* (1979) sobre o cotidiano de um hospício em Barbacena, Minas Gerais. Leon Hirzsmann realizou o que se tornou um clássico, seu tríptico *Imagens do inconsciente* (1983-85) documentários sobre as obras e vidas dos internos do hospital psiquiátrico D. Pedro II e o trabalho de arteterapia ali realizado por Nise da Silveira. Os filmes mostram a complexidade do artista que foi um dos grandes realistas ficcionais do cinema de sua época. Silvio Da-Rin realizou seu *O príncipe do fogo* (1984), documentário de poderosas imagens sobre Febrônio Índio do Brasil, o mais antigo interno em manicômio no Brasil.

O documentário pode mapear o espaço, além do tempo. E a região Sul do Brasil, aparece como um *locus* privilegiado da ironia na produção cinematográfica documental. Em São Paulo, Jorge Bodanzky rodou *O terceiro milênio* (1981), seu longa-metragem documentário sobre o senador amazonense Evandro Teixeira, Luiz Alberto Pereira, o Gal, teceu seu discurso irônico sobre o ex-presidente Janio Quadros que renunciou ao poder, em *Jânio a 24 quadros* (1981) e Sergio Bianchi assinou o curta *Mato eles?* (1982) sobre a política indigenista e a nossa responsabilidade ou irresponsabilidade – questão recorrente em sua filmografia – no extermínio. O gaúcho Jorge Furtado se utilizou também do *tropos* irônico na unanimidade que foi *Ilha das Flores* (1989), documentário que trabalhou a tensão trilha e imagem e a diferença no tratamento dos seres humanos e dos cuidados empregados na criação dos porcos.

Após o desmonte de toda a atividade cinematográfica durante o governo Collor no início dos anos 1990, o documentário buscará ser um longa-metragem, formato quase obrigatório para atingir menos um pequeno mercado, mais uma possibilidade de visibilidade. *Socorro nobre* (1992), documentário de Walter Salles sobre a correspondência do escultor Franz Krajcberg e a presidiária Maria do Socorro Nobre; *Carmen Miranda: banana is my business* (1994), de Helena Solberg; *Fé* (1999), de Ricardo Dias, e a surpreendente obra madura de Eduardo Coutinho. Em 1999, *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão, é um dos 10 mais nacionais de bilheteria. Era o documentário no que se chamou a retomada, conceito que desperta a grande polêmica hoje da periodização do cinema brasileiro.

Após a tentativa de destruição do cinema brasileiro, da perseguição político-econômica sofrida no período Collor, o cinema de ficção pareceu se voltar para a elaboração de sua própria história e o estudo de seus fundadores: *O baile perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, recriou a vida de Benjamin Abraão, o mascate que filmou Lampião – e para isso trabalhou em sua trama os excertos de época do documentarista silencioso. No mesmo ano, outro longa histórico, *O cineasta da selva* (1997) de Aurélio Michilis, realizava a mesma operação com a filmografia de Silvino Santos. O segundo milênio parece haver acentuado a tendência com a obra de Carlos Adriano, entre outros. Documentaristas se voltaram sobre Glauber Rocha – seu filho Erik Rocha com o longa *Rocha que voa* (2002) e Silvio Tandler com *Labirinto* (2002) – ou sobre o outro marco do Cinema Novo, Nelson Pereira dos

Santos como Luelane Corrêa e seu curta *Como se morre no cinema* (2002), um *making off fake* sobre o papagaio de *Vidas secas* (1962).

Os limites deste artigo, de qualquer artigo, impedem que se trace um perfil mais rico do cinema de não-ficção no Brasil. Como pensar numa história da produção do filme documentário, restrita a diretores e não pensar na trajetória da fotografia ou da montagem? Como deixar de falar sobre os irmãos Eduardo e Lauro Escorel, de Luis Carlos Saldanha e seu *Raoni* (1978) sobre o cacique txucarramãe, co-dirigido por Pierre Dutilleux, ou de seu trabalho de som no documentário brasileiro?

Como num texto de pouco fôlego falar da obra do profícuo Sylvio Back ou daquela de Tetê Moraes de uma *Terra para Rose* (1987) tão diferentes entre si? De José Inácio Parente, Edgard Navarro ou Octavio Bezerra? Da recente revelação que foi *Janela da alma* (2001), de João Jardim e do fotógrafo de tantos documentários Walter Carvalho?

Como numa história do cinema de não-ficção, respeitar o recorte e calar sobre realizadores de não-ficção que passaram a outros *modos* do audiovisual? Sobre Sérgio Sanz, Eliseu Visconti Caballero, Noilton Nunes?

Sem incorrer na onipotência enciclopedista é impossível a crença de que se possa dar conta do variado documentário brasileiro, de que ele é finito ou se pudesse enumerá-lo.

Todo itinerário é pontual, um caminho de lembranças. Coleção de imagens irreduzíveis à palavra, persistentes, algumas delas me assombam ainda: *Carro de boi* (1974), de Humberto Mauro, e outra Minas Gerais, ainda – *O fazendeiro do ar* – do saudoso David Neves, onde pela primeira vez vi andar pelas ruas o esquivo poeta maior Carlos Drummond de Andrade; *A pedra da riqueza* (1976), de Vladimir Carvalho; o plano da vegetação aquática que cobre a superfície da água do açude de *Ó xente, pois não* (1973), de Joaquim Assis; o mutirão que transporta uma casa em *Em cima da terra e embaixo do céu* (1981), de Valter Lima Jr.; *O incrível senhor Blois* (1984), de Nuno César Abreu; *Fibra* (1986), de Fernando Belens, e *Ônibus 174* (2002), o seco documentário de longa-metragem de José Padilha. Nenhum filme de ficção poderia criar a história de Sandro, o assaltante de um ônibus no Rio de Janeiro e sobrevivente do massacre da Candelária, sem escorregar no melodrama e na alegoria ou sem que seu roteirista fosse acusado de *mão pesada*.

Plural, atento ao presente, representando o passado e o seu passado, defendendo sua tese ou assumida obra estética ou os dois – ou nenhum dos dois – o filme de não-ficção no Brasil sobrevive. Com uma criatividade inexplicável frente às condições de produção ou à falta delas. Como sobrevivemos todos.

Hilda Machado é professora da UFF.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTEIRO, Sérgio. *A voz do dono*. Rio de Janeiro: mimeo, circa 1974.

Resumo

Este ensaio oferece uma breve descrição das diferentes fases do cinema de não-ficção no Brasil, desde o período inicial dos filmes de cavação, de documentários feitos sob encomenda, até *Ônibus 174* (2002).

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Filmes de não-ficção; filmes de cavação; documentários.

Abstract

This essay offers a short description of the different stages of the non-fiction Brazilian cinema, from the initial period of the filmes de cavação – documentaries prepared on demand – to *Ônibus 174* (2002).

Key-words

Brazilian cinema; Non-fiction films, films of *cavação*; documentaries.