

O BRASIL NAS TELAS: A PEDAGOGIA DA IMAGEM NAS REPRESENTAÇÕES DE UM PAÍS

Meize Regina de Lucena Lucas
Professora do Departamento de História da UFC

No Brasil dos anos de 1960, o programa das salas comerciais seguia o padrão de décadas anteriores. Compunha-se geralmente de uma fita longa, na sua maioria de ficção e estrangeira – visto que o mercado era maciçamente ocupado pelo produto estrangeiro, principalmente o americano – e de um complemento nacional na metragem curta, cuja exibição obrigatória era determinada pela legislação federal¹.

Ao longo dessa década, o cinejornal, a fita por encomenda, a propaganda e a fita elogiosa do país dominaram as telas, mantendo uma tradição cinematográfica de curtas não ficcionais que vinha de longa data. No entanto, identificamos algumas mudanças nesse cenário. No final desta década, após o golpe militar, teve início a produção de filmes oficiais cuja exibição era obrigatória no cinema e na televisão. Produções que não concorrem entre si, visto que compartilham um mesmo ideal cinematográfico, uma estética semelhante e têm espaço garantido no circuito.

Olhando para fora desse circuito, comercial e de amplo alcance, identificamos um circuito alternativo de exibição em ampliação desde a década anterior – salas de cinemateca², cineclubes e festivais. Os filmes, geralmente realizados por jovens diretores e com baixos custos de produção, distanciavam-se do modelo recorrente de documentário que cobria as telas. Nesses filmes, a descrição era substituída pela análise; a

unidade do país, pela discussão de seus contrastes e entrecruzamentos entre diferentes culturas; a pretensão do retrato fiel da realidade, pela leitura singular de um realizador.

Nesses não tão distantes anos 60, duas propostas de imagem documentária ocupam a cena cinematográfica brasileira. Propostas distintas, mas que em comum guardam a crença no poder da imagem e em seu papel como construtor de uma identidade para o país.

* * *

O mercado de exibição de curtas constituía-se basicamente por fitas de não ficção e encontrava-se dividido entre dois setores principais: o cinejornal e a publicidade. Em 1960, das 460 películas de metragem curta exibidas no país, 212 foram edições de cinejornal e o restante compunha-se, em grande parte, por filmes de publicidade.

O cinejornal era realizado por algumas poucas empresas que dominavam o setor. Com a criação da Agência Nacional, fora definida a prioridade, a partir de um decreto de 1963, para a exibição do seu jornal cinematográfico, *Atualidades Nacionais*, e dos seus filmes curtos. No entanto, sua produção era irregular e sua distribuição, um pouco precária (BERNARDET, 1979). Produções como as de Primo Carbonari e de Jean Manzon passaram a dominar o mercado nos anos que se seguiram.

Cerca de duas dezenas de firmas produtoras de filmes publicitários atuavam no mercado, mas a maior parte da produção concentrava-se nas mãos de algumas grandes empresas. São Paulo ocupava a liderança nesse setor.

Ao lado dessas agências havia as produtoras de filmes classificados como curtos de não ficção. Aqui se repete a mesma situação das agências de publicidade: o domínio do setor por algumas empresas. Os filmes, a julgar pelos títulos e pelos agentes financiadores, por vezes pouco se distinguiam da publicidade. A produção de curtas tinha sua principal renda nas matérias pagas que resultavam em filmes de publicidade e divulgação de forma direta ou velada, apesar de a legislação determinar o pagamento equivalente a cinco cadeiras por cada sessão ao filme exibido. Era queixa corrente a insuficiência desses recursos definidos por lei para a realização de curtas, daí o predomínio das fitas por encomenda.

Nesse nicho havia também a produção de filmes curtos definidos como documentários por críticos e por seus próprios realizadores. Esses tinham como tema preferencial as belezas naturais do país e sua diversidade cultural, presença nas telas brasileiras desde suas origens. O homem brasileiro era retratado na sua luta com a natureza, no trabalho nas fábricas e nos campos, ou seja, na sua marcha rumo ao progresso do país.

O que é de pasmar é que só agora, se descubra ser o cinema a força mais importante do nosso século e essa é a razão pela qual tanto batalhamos, que é necessário a existência de um cinema capaz de mostrar ao nosso povo, o que é realmente o Brasil.

Os documentários que a Comissão Estadual de Cinema, com o maior esforço e diminutas verbas, conseguiu executar, interessam porque mostram ao povo do Interior, realizações e coisas que talvez nem eles sonhassem que existisse no País. Daí o seu sucesso.

Tudo isso vem evidenciar de forma positiva, que o governo do Estado, que descobriu o cinema para si próprio, deve agora executar um plano de fomento cinematográfico em larga escala, e valer-se dele para se projetar, não só no Brasil, como até mesmo fora dele. Quem realiza – e o governo Carvalho Pinto tem a força das realizações positivas, merece que os outros tomem conhecimento da obra. E nada melhor do que a imagem cinematográfica para mostrar que onde era um rio indomável existe agora uma central de força; onde era um caminho, existe agora uma estrada moderna; onde não existia uma escola, existem agora crianças que aprendem.³

O documentário, nessa perspectiva, seria veículo para a propagação de um ideal de progresso dentro do país e fora dele. Ou seja, a ele compete captar imagens de um país em transformação. O objetivo do documentário não se encontraria nele mesmo, mas no que ele pode servir ao engrandecimento do país: a construção de imagens positivas que exibissem o progresso nacional. O paralelo com o trabalho do governo paulista (o artigo aborda a Comissão Estadual de Cinema de São Paulo) vem reforçar essa visão.

Nessa perspectiva, a palavra documentário qualifica um tipo de produção que tem por objetivo documentar, registrar e até mesmo fazer propaganda. No documentário a câmera seria pretensamente neutra; sendo assim, o povo poderia descobrir “o que é realmente o Brasil” através dos filmes. O paralelo com a política feito no texto serve ainda a

uma outra finalidade: define o que pode e até mesmo deve servir como matéria-prima desses filmes. Além disso, ressalta os laços já antigos no país entre o filme curto de não-ficção e os poderes constituídos. O ideal de propaganda não era novo. Desde Vargas ganhava força a idéia do cinema como elemento de propaganda interno e externo. Daí as constantes referências ao interior do país (a questão da integração do país) e aos países do exterior (a exportação da imagem de um país integrado à ordem mundial): era preciso revelar e difundir em imagens, plasticamente bem construídas, as mudanças em curso pelo território.

A metragem curta foi o *locus* privilegiado desse tipo de produção, daí a estreita associação entre curta e documentário, considerado então como toda e qualquer película de não-ficção que não constituísse cinejornal ou publicidade. Se a referida Comissão de Cinema era louvada por uns pela sua iniciativa de financiar filmes curtos que divulgariam o Brasil, recebia igualmente duras críticas pela orientação de seus trabalhos:

Bitolar, no entanto, os temas para a confecção de “documentários”, é solicitar a prestação de serviços sob encomenda como se fossem quaisquer outros sujeitos a concorrência pública. Contra isso nada tenho e a todo e qualquer governo cabe o direito de fazer a sua propaganda e mesmo ninguém melhor do que o cinema pode fazê-lo. Mas daí a dizer-se que se está protegendo o “curta-metragem” há uma diferença, mesmo porque, “curta-metragem” não é só o que chamam vulgarmente de documentários, mas também pode ser de ficção, é o noticiário de atualidades, musical, comédia, científico, social, de arte, religião, esportivo, institucional, político e até surrealista!

Sobre este ponto de vista, teria sido “melhor mesmo que a Comissão tivesse sido original”, pois o muito respeito que me merece a Escola Documentarista Inglesa não deve ser motivo de imitação. Obras-primas do curta-metragem na França como “Balon Rouge” ou “Crina Branca” também devem merecer nossa admiração, para não citar outros inúmeros exemplos de outros países.⁴

Nota-se nas palavras de Moysés Gurowitz uma crítica: a associação entre curta e o que “chamam vulgarmente de documentário” limita as possibilidades de desenvolvimento dessa metragem, limitação essa reforçada pela atuação do mercado e pelas políticas culturais adotadas. A crítica ao emprego do termo “documentário” para qualificar a produção corrente, no entanto, não se faz acompanhar de uma reflexão sobre esse tipo de produção.

A referência à Escola Documentarista Inglesa surge no texto em resposta à carta enviada ao mesmo jornal pelo presidente da Comissão Estadual de Cinema, Flávio Tambelini. Ele busca na atuação desse movimento, surgido nos anos 30 tendo à frente o escocês John Grierson (1898-1972), argumentos em favor das diretrizes adotadas pela comissão, pois a atividade documentária inglesa fora subsidiada pelo governo que mantinha as denominadas Film Units. Em mensagem enviada pelo governador do Estado à Assembléia, publicada no ano anterior no *Diário de São Paulo*, encontram-se novamente na escola inglesa justificativas para a atuação da comissão.

A medida se justifica – diz o governador em sua mensagem – não só tendo em vista o interesse de que se reveste o desenvolvimento, entre nós, do cinema documentário, como, e principalmente, pela possibilidade de divulgação de aspectos de nosso Estado, para fins educativos, sociais e turísticos. Seria desnecessário realçar a importância do filme documentário na vida moderna, pelo que esse gênero cinematográfico representa como instrumento de divulgação e de esclarecimento.

Em quase todos os países do mundo é dedicada grande atenção ao documentário, sendo de ressaltar o caso da Inglaterra, onde essa linha de filmes atingiu uma eficácia de penetração popular e um nível realmente marcantes.⁵

Mais do que as qualidades cinematográficas da Escola Inglesa e seus objetivos, é ressaltado no texto o alcance desses filmes na sociedade. Na visão de seus realizadores, John Grierson, Paul Rotha, Humphrey Jennings e Basil Wright, o papel educativo das fitas residia em levar as pessoas à reflexão por meio das imagens cinematográficas. Nessa linha de argumentação, desenvolveu-se uma forte crítica a Hollywood e às demais cinematografias que tinham por base o filme espetáculo. O conceito de documentário presente no movimento inglês distanciava-se, e muito, daquele buscado pela Comissão Estadual de Cinema – o documentário como instrumento de divulgação do progresso do país. A referência ao movimento inglês servia apenas para ressaltar a vinculação desses filmes com o Estado e o caráter educativo dos mesmos. No entanto, no documentário inglês, o cinema é visto como um instrumento a serviço da ideologia e da política. Dessa forma, deveria se deter sobre temas socialmente importantes. O caráter educativo apregoado no Brasil (nessa

vertente de produção aqui analisada) é sinônimo de uniformidade de pensamento e ufanismo.

Em seguida, no mesmo texto, Flávio Tambelini justifica a fragilidade da produção documentária nacional:

Por força de dispositivo de nossa legislação federal, é obrigatória a exibição em sessões cinematográficas, de um complemento nacional, entendendo-se por complemento qualquer filme nacional de curta metragem, inclusive o chamado jornal de atualidades.

Este último gênero, tendo em vista as suas possibilidades de viver comercialmente sob a forma de matéria paga, tem podido se desenvolver, o que não acontece com o documentário que só conta como fonte de renda a contribuição equivalente a cinco cadeiras por sessão.

Tal remuneração, tendo em vista as características do nosso mercado cinematográfico, não constitui estímulo real à realização de uma linha legítima de filmes dessa natureza.

Dáí o fato de não contarmos com bons filmes documentários entre nós e apesar da grande missão de esclarecimento que a eles caberia desempenhar no nosso país.

O documentário nasce comumente de três maneiras: ou é produzido por empresas produtoras de cinema, para complemento de seus filmes, ou por empresas industriais e comerciais, como forma de publicidade, direta ou indireta, ou pelo Estado.

No Brasil, a forma mais ativa de produção de documentários tem sido a segunda, além de algumas manifestações esporádicas de órgãos governamentais ou autárquicos.⁶

A justificativa econômica para o problema do curta e do documentário no país era voz corrente entre muitos realizadores e críticos. Somente nos anos que se seguem, os debates sobre o cinema brasileiro foram feitos a partir de novos enfoques e considerando outros elementos, quando a dinâmica de relações entre produção-distribuição-exibição passou para primeiro plano.

O filme com características eminentemente de propaganda despertava ainda outras críticas. Havia os que preferiam filmes que se afastassem dessa publicidade do progresso e que explorassem a diversidade cultural do país. A boa receptividade desses temas e de suas formas de abordagem por exibidores, setores da crítica e parte do público resultou

na realização de algumas fitas em metragem longa, que repetiam a fórmula testada nos curtos.

A acolhida positiva recebida por esses filmes residia no fato de que se diferenciavam da publicidade, explícita ou disfarçada, e dos cinejornais. A propósito do curta *Bahia pitoresca* (1959), de I. Rosemberg, lê-se na imprensa carioca:

“Bahia Pitoresca” é, de longe, o melhor documentário de I. Rosemberg, é o mais completo, o mais atraente, o mais sincero dos que se fizeram sobre a magia envolvente de Salvador, sua gente trepidante, seu folclore inesgotável, seus ritmos, seu complexo étnico-sociológico de maior interesse cultural. Fotografado em belas cores “Eastmancolor”, revelado e copiado por um laboratório idôneo, correto e do melhor padrão técnico-artístico, o “Rex”, de São Paulo. “Bahia Pitoresca” apresenta uma seqüência das mais belas de toda a história do cinema brasileiro, verdadeira obra-prima de poesia, de alegria, de emoção humana e coreográfica [...]. Desejamos saudar em Rosemberg um grande documentarista e apontar “Bahia Pitoresca” como um curta-metragem digno de ser adquirido pelo Itamarati e, mediante a confecção de numerosas cópias devidamente traduzidas, enviado ao estrangeiro com toda urgência.⁷

Títulos como *Bahia pitoresca* ocupavam uma faixa reduzida do mercado, como já exposto, dominado pela publicidade e pelo cinejornal, alvos freqüentes dos ataques da imprensa. Dessa forma, nomes como o de I. Rosemberg e de Jean Manzon, que se especializaram em produções desse gênero – a fita elogiosa do país, mostrando sua riqueza natural e cultural – ganhavam as páginas de jornal. E, aos poucos, também consolidaram espaço no circuito exibidor. No entanto, tais filmes não deixavam de caracterizar um tipo de propaganda.

O tema em si não oferecia nada de novo. Desde suas origens o cinema brasileiro vem registrando a diversidade do país, numa vertente que se poderia chamar “exibicionista”, pela qual buscava-se explorar o caráter pitoresco das diferentes culturas, e outra de caráter científico, presente em produções do INCE, da Comissão Rondon e outras instituições públicas, que viam no cinema um valioso instrumento para promover a educação e a integração nacionais. Nessa última vertente, o filme se consolidava como importante instrumental científico, na medida em que permitia a documentação visual juntamente com a fotografia.

Ambos constituíam registros da ação empreendida no país pelos órgãos e instituições públicos.

À época, a recepção dessas fitas pela imprensa, notadamente as de caráter pitoresco, ia da total rejeição, por revelar o “atraso do país”, ao ufanismo, por exibir a singularidade do Brasil. As fitas educativas recebiam em geral tratamento diferenciado. A revista *Cinearte*, publicada entre 1926 e 1942, por exemplo, consagrava uma de suas seções exclusivamente ao cinema educativo.

Assim, a dualidade entre litoral/interior (sertão) que atravessou o pensamento social no Brasil por mais de um século também se fez presente na realização e na apreciação cinematográficas.

Sertão e litoral representam os contrastes de uma sociedade vista como o principal problema a ser investigado, e que foi objeto de diferentes tentativas de interpretação. A idéia de um país moderno no litoral, em contraposição a um país refratário à modernização, no interior, quase sempre conviveu com concepção oposta, que acentuava a autenticidade do sertão em contraste com o parasitismo e a superficialidade litorâneos (LIMA, 1999, p. 17).

Dessa forma, ter-se-ão filmes educativos que documentavam esse mundo existente no interior do país e filmes que exploravam esse mesmo mundo mostrando-o de uma maneira pitoresca. As diferentes abordagens convergiam, no entanto, para um mesmo ponto: a revelação de um país desconhecido.

Nas décadas seguintes aos anos de 1930 e 1940, há uma sensível alteração nos termos da crítica. Sem querer ver uma transposição automática do pensamento sociológico para o campo cinematográfico, percebe-se, no entanto, que há uma profunda transformação na apreciação cinematográfica nos anos 50. As ciências sociais ganharam grande visibilidade no Brasil. Sua institucionalização nas universidades a partir de 30, o surgimento de importantes instituições não universitárias de pesquisa ao longo das décadas de 40 e 50 – caso, por exemplo, do ISEB que, além de uma vigorosa reflexão sobre a realidade social e política do país, produziu um projeto político (TOLEDO, 1997) –, a ação dos educadores, ainda nos anos 20, visando à introdução da sociologia no ensino secundário e à divulgação de textos sociológicos e, por fim, o movimento dos folcloristas⁸ são elementos que identificam

o fortalecimento do pensamento sociológico no país e seus canais de propagação. Além disso, o trabalho sociológico trouxe para o centro da reflexão temas que acabaram sendo abordados por outras áreas, como a literatura, e difundiu conceitos que foram absorvidos por outras comunidades que não a dos sociólogos.

O caráter pitoresco de algumas fitas passou a ser mais duramente criticado, ao passo que se iniciava uma valorização de filmes com abordagem sociologizante ou folclórica. Pode-se discordar do valor sociológico ou do registro folclórico de algumas fitas, mas o fato é que esses termos começaram a fazer parte da compreensão que se tinha dos filmes e se estabeleceram lentamente como parâmetros de avaliação.

O emprego do termo “étnico-sociológico” no texto do *Diário Carioca* sobre o filme de Rosemberg e de termos semelhantes em críticas e ensaios de cinema revela as mudanças operadas em relação à recepção e à realização dos filmes. Os filmes deveriam ter como objetivo informar e, ao mesmo tempo, produzir uma leitura dos fenômenos, lugares e culturas abordados.

Moniz Viana, em artigo sobre o mesmo filme, tal como o colega do *Diário Carioca*, vai se referir ao aspecto folclórico da Bahia e sua gente.

Um complemento nacional (ainda em exibição) merece registro. Realizado na Bahia, fixando aspectos exclusivos da Capital mais brasileira entre as mais legítimas, é um poema audio-visual em 23 minutos. [...] *Bahia Pitoresca* não se distingue apenas pela qualidade – e esta em todos os planos: visual, técnico, folclórico, emocional. Num meio em que o complemento nacional é sinônimo de matéria paga ou encomenda – seja ou não bem feito cinematograficamente – Rosemberg fez o seu filme movido somente pelo calor que a Bahia desperta no íntimo dos que a conhecem e, se não são volúveis ou insensíveis, não esquecem nunca.⁹

No artigo do conhecido crítico da *Última Hora*, além da compreensão por meio do filme pelo viés folclórico, surge o tema da essência do país, expresso na maneira como ele trata Salvador, a “Capital mais brasileira entre as mais legítimas”, em suas palavras. A idéia do diferente que persistiu durante anos na crítica cinematográfica – o fosso entre litoral/sertão e entre norte/sul – é aqui substituída pela da essência: a Bahia não é uma outra cultura, mas a mais brasileira. A marca de sua brasilidade, no entanto, não é definida pela sociedade baiana como um

todo, mas por determinados elementos culturais que são pinçados e harmonizados numa imagem que, pretensamente, representa a Bahia.

A perspectiva sociológica que transparece nesses textos, assim como em outros, filia-se ainda à idéia do filme como um registro. Não o registro científico presente nos trabalhos da Comissão Rondon, onde prevalece o distanciamento, mas uma aproximação emocional do objeto: a “magia envolvente” da Bahia deve ser revestida de uma linguagem envolvente para captar o espectador; afinal, o movimento folclorista buscava aproximar as pessoas dos objetos e modos que representavam suas origens culturais e esse movimento teve grande penetração nas escolas durante décadas, ao ser incentivado por meio das políticas públicas. O termo “pitoresco”, presente no título do filme, passava então a ter um outro significado. Ele deixava de ter uma conotação pejorativa para se aproximar de seu sentido primeiro: o pitoresco como aquilo que é próprio para ser pintado.

A segunda questão pertinente na crítica ao filme, presente em ambos os textos, diz respeito às suas qualidades técnicas e à idoneidade do laboratório.

O suporte técnico era um indicativo do comprometimento do realizador com os princípios básicos de linguagem e de estética do cinema. Esse era um dos elementos que diferenciavam uma fita como *Bahia pitoresca* dos filmes feitos por encomenda que visavam, na maior parte dos casos, única e exclusivamente promover empresas ou políticos¹⁰. Caso, por exemplo, do deputado Israel Dias Novaes que, em visita à cidade de Avaré, levou consigo um cinegrafista (que o jornal sequer cita o nome) para filmar a recém-construída ponte Carvalho Pinto¹¹. Portanto, pouco importava a qualidade do filme, já que esse servia única e exclusivamente para fazer propaganda.

A referência à idoneidade do laboratório, ao filme empregado e à qualidade visual, estabelece a diferença entre essa fita e aquelas que visavam meramente à divulgação de empresas, de atos do governo e de membros das elites. Ou seja, *Bahia pitoresca* seria um filme com o objetivo de colocar na tela a cultura daquele estado e fazê-lo através de um cinema de qualidade, pelo menos dentro de parâmetros considerados como tais. Pode-se talvez ver nessa abordagem crítica uma retomada da tradição do cinema educativo do INCE, elogiado pelos temas escolhidos e pelo tratamento fílmico de qualidade.

O caso de Jean Manzon é exemplar nesse sentido. Fotógrafo, dono de sua própria produtora, dominará parte do mercado de curtas durante décadas. Seus filmes, com apurado senso estético e qualidade técnica, permitiram que, além de curtas, realizasse e exibisse filmes longos em que retomava a mesma perspectiva e tema empregados nos complementos.

Na revista *Visão* lê-se sobre Jean Manzon:

Jean Manzon, que há três anos meteu-se na produção cinematográfica, depois de granjear grande fama como fotógrafo de imprensa, já realizou cerca de duas dúzias de trabalhos de curta-metragem.

Graças à qualidade de seus trabalhos, Manzon conseguiu um prestígio e uma posição financeira que poucos produtores de curta-metragem no Brasil desfrutam. Basta dizer que, nos últimos tempos, os documentários de Manzon já eram anunciados separadamente na publicidade dos jornais.

Foi também graças à qualidade de seus documentários que Manzon e sua equipe (uma das melhores do Brasil) conseguiram dar ao curta-metragem no Brasil uma seriedade que nunca teve, tanto por parte do exibidor como do produtor.¹²

O documentário, portanto, é um elemento à parte no cinema. Sua qualidade reside na capacidade de bem utilizar os recursos da linguagem cinematográfica e na qualidade técnica dos equipamentos. Pouco teria a exprimir de próprio ou para contribuir ao cinema. Sua função seria veicular as imagens do país: ora seu progresso, ora sua diversidade. Seja qual for a imagem veiculada, ela seria um registro de um mundo que é exterior à ação da câmera e ao ato de filmar.

A tão propagada eficiência técnica de Jean Manzon em pouco tempo passou a servir declaradamente como veículo de propaganda do país. Sobre o filme *O Brasil em 80 minutos*, lê-se nos jornais que o filme apresentará o Brasil turístico, industrial e cultural¹³. Os pequenos textos encontrados em diversos noticiosos devem ter sido produzidos a partir de material divulgado pela empresa de Manzon, dada a semelhança entre eles. Em “Eastmancolor”, como é ressaltado na imprensa, o filme enfoca o progresso do país, suas indústrias, campos de plantação, suas belas cidades – as mais modernas e as mais características do passado colonial.

Em nota divulgada no jornal *O Estado de São Paulo* lê-se a respeito de palestra a ser proferida por Jean Manzon na AMP (Associação do Ministério Público) sobre o papel do documentário:

Jean Manzon nesta palestra exporá o que o documentário tem feito e poderá realizar no campo da divulgação científica, da seleção vocacional, da produção industrial, do aperfeiçoamento técnico e da educação em geral, a serviço de empresas, governos ou instituições. Como ilustração de suas palavras, Jean Manzon projetará filmes originais, coloridos, de seus trabalhos nas diversas atividades, inclusive de aspectos novos e pouco conhecidos do Brasil¹⁴.

Nesse texto encontra-se explícito o ideal defendido para o filme documentário: estar a serviço de terceiros. Mais precisamente para as elites que vêem no filme um instrumento de divulgação de ideais e valores. O diferencial de seu trabalho era a qualidade técnica, aspecto até então considerado secundário na produção corrente: eram belos filmes, com fotografia cuidadosa e primoroso tratamento sonoro, o que os destacava do restante da produção que era exibida nos cinemas.

O ideal propagado por Manzon ia ao encontro dos desejos, por parte das elites, de mostrar um país em marcha rumo ao progresso e de se verem colocados como vetores desse movimento. A qualidade do acabamento dos seus filmes realizava o sonho de aproximar a produção cinematográfica de um padrão estrangeiro. Cabe aqui ressaltar que alguns de seus filmes foram oficialmente apresentados no exterior, pois, além de mostrarem uma imagem positiva do país, ofereciam um produto de melhor qualidade técnica para o público estrangeiro.

Jean Manzon atraía críticos pelas mesmas razões pelas quais era elogiado e destacado do cenário geral da produção.

Ninguém ainda se afirmou, no Brasil, com a força de um Joris Ivens, de um Robert Flaherty, de um Chris Marker: em questão de documentário, o que nos é oferecido, nos cinemas e na televisão, só muito raramente consegue escapar dos limites estreitos e enfadonhos do filme publicitário, de cavação, com a provinciana reiteração do nome da autoridade ou do produto que encomendou a promoção. A melhor demonstração do baixíssimo nível e da absoluta falta de critério de nosso documentário está na própria facilidade com que a mediocridade organizada de Jean Manzon & Cia. conquistou o mercado do cinema publicitário¹⁵.

Alex Vianny faz nesse texto de 1963 uma análise do panorama geral da produção documentária no país e identifica três grandes linhas de produção: o cinema educativo, o cinema de encomenda ou propaganda

e o que se poderia identificar como novo cinema documentário. Ele não emprega essa terminologia, nem outra qualquer, para se referir a essa última linhagem de filmes. Mas ele diferencia parte da produção recente das demais, identificando aí a matriz de uma renovação no cinema documentário. Nessa lista inclui os filmes *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni, *Aruanda* e *O cajueiro nordestino*, ambos de Linduarte Noronha, *Romeiros da Guia*, de João Ramiro Melo, *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade e *O tempo em que Getúlio viveu*, de Jorge Ileri, sendo esses dois últimos filmes na metragem longa. O que diferencia esses filmes dos demais – exceção feita aos filmes educativos cuja longa tradição no país nunca foi posta em dúvida e sempre teve sublinhada sua qualidade – seria o tratamento cinematográfico (fotografia, montagem, som, estrutura dos filmes), a novidade dos temas e o viés sociológico presente em todos eles.

Esses filmes representariam um rompimento com um cinema que teria na figura de Jean Manzon sua mais perfeita expressão – qualidade técnica e um discurso de enaltecimento do país. Nesse discurso, as diferenças do país e suas contradições eram substituídas pelo ideal do progresso comum que harmonizava todos os homens e recantos do Brasil. Essa produção ampliou progressivamente sua presença nas salas de cinema e as figuras de Jean Manzon e Primo Carbonari tornaram-se paradigmáticas desse tipo de cinema ao mesmo tempo que, efetivamente, ocuparam amplas faixas do mercado.

Alex Viány deixa claro ao longo do texto que o filme documentário deve ter algo a falar. E, se tem algo a falar, não é menos importante o objeto de sua fala.

Sobre *Garrincha*, escreve no mesmo texto:

Menos ambicioso em tema, *Garrincha* é mais ousado em tratamento, servindo-se das lições do cinema-verdade, da fotografia fixa etc. Infelizmente devido a um orçamento acanhado e a um prazo por demais restrito, Joaquim Pedro e seus colaboradores (Luiz Carlos Barreto, David Neves e outros) não puderam desenvolver convenientemente as magníficas idéias implícitas no produto final: a presença de Garrincha como ser humano é insuficiente, como insuficientes são as cenas em Pau Grande; mas não há dúvida de que, pela primeira vez num documentário brasileiro, houve uma tentativa consciente de captar algo da realidade e da atualidade de nossa maneira de ser, como povo e como gente,

individual e coletivamente. Houve quem caçoasse das “pretensões sociológicas” de *Garrincha*, mas, em verdade, não obstante suas óbvias insuficiências, creio que o filme resultou sociologicamente válido.¹⁶

Esses filmes se aproximariam, na perspectiva de Viany, da produção de Humberto Mauro realizada no INCE. Humberto Mauro é uma das raras exceções dentro da cinematografia brasileira. Foi admirado por seus contemporâneos à época de realização de seus longas de ficção, respeitado pela classe cinematográfica por seu trabalho de décadas no INCE e reivindicado como matriz do cinema nacional pelos cinemanovistas, principalmente por Glauber Rocha em seus diferentes escritos e entrevistas. Pode-se afirmar que Humberto Mauro constituiu-se como um padrão de referência no cinema nacional pela sua produção de ficção e educativa, pelos temas com que trabalhou e pela linguagem cinematográfica empregada nos filmes. Humberto Mauro fora considerado por muitos como o único cineasta brasileiro que o país possuía, pois seus filmes expressariam a realidade nacional com uma linguagem própria, fora dos modelos estrangeiros.

O filme de Joaquim Pedro destacava-se pela inventividade de tema e tratamento. Mais importante do que o aspecto técnico – o que não significa desconsiderá-lo – seriam as inovações no tratamento fílmico, daí as referências de Viany à fotografia e ao cinema-verdade que, apesar de pouco exibido no Brasil, ganhava repercussão no país através de raras exibições e de artigos publicados pela imprensa.

À inovação do tratamento fílmico, correlatamente havia uma nova forma de aproximação da realidade: o viés sociológico. Este se manifestava na escolha do tema, na maneira como o realizador se colocava diante da realidade filmada e da forma de abordagem escolhida. O futebol, enfocado pelas lentes do cinema desde os primórdios da produção nacional¹⁷, era dissecado como espetáculo no filme de Joaquim Pedro. A utilização das cinco câmeras, imediatamente adotada por Carlos Niemeyer no seu Canal 100, valorizava o futebol e os jogadores, ao mesmo tempo que permitia acompanhar a reação dos torcedores. Na banda sonora, sambas e músicas clássicas pontuam as imagens de Garrincha, dos treinos e das partidas. O futebol e a construção de ídolos recebiam um tratamento até então inédito pelo cinema. Sem desconsiderar o aspecto espetacular tanto do cinema

como do futebol, o filme propunha analisar a sociedade e suas relações de poder pelo prisma do futebol e seus ídolos. O filme se constrói a partir de imagens de arquivo, fotografias que receberam tratamento fílmico (tais como zoom de câmera ou panorâmicas pela foto) e imagens feitas pela equipe de Joaquim Pedro. Portanto, tema e tratamento que abriam caminho para uma produção documentária com expressão própria na visão de seus contemporâneos.

A crítica a Jean Manzon, transformado em paradigma do cinema ao qual os realizadores deviam se contrapor, tinha ainda um outro viés. Nas palavras de um dos mais importantes teóricos do movimento cinemanovista que iria reivindicar a necessidade de um novo cinema para o Brasil, no cinema representado por Jean Manzon,

cujas fitas são financiadas por grandes firmas agrícolas e principalmente industriais, os temas reduzem-se a dois: quantidade e qualidade. Fala-se em toneladas de cana ou de aço produzidas por minuto ou por hora ou por dia (não tem importância, pois o público não tem ponto de referência); para construir tal objeto, foi usado tanto cimento quanto seria necessário para construir um edifício de duzentos andares; fala-se dos “admiráveis trabalhadores e dos admiráveis técnicos”. A isso adiciona-se um pouco de poesia e muitas cores: os colheitores de café exibem chapéus multicolores; o poliestireno incolor torna-se vermelho nas mãos de Manzon; as platéias ficam embevecidas diante das orquídeas e papagaios encontrados numa favela sobre o Amazonas – desculpem, na “parte aquática da cidade de Manaus” (BERNARDET, 1978, p. 15).

Os “pseudo-documentários” de Jean Manzon, segundo Jean-Claude Bernardet, integrariam o rol de filmes nacionais que tendem a reforçar a idéia de um país harmônico em constante progresso. Os filmes do referido cineasta seriam mais um objeto de consumo para a classe média, que neles encontraria representado um ideal de desenvolvimento. Os homens do mais distante rincão ou vivendo em condições adversas eram integrados nesse ideal pátrio através de uma imagem edulcorada de suas vidas, apresentadas em alto padrão de qualidade técnica.

A esse cinema Bernardet contrapõe um cinema “à procura da realidade”¹⁸, feito dentro das condições reais de produção de que se dispunha no país. O marco inaugural desse cinema seria *Aruanda* (1960), filme curto de Linduarte Noronha realizado na Paraíba, de grande

repercussão à época entre críticos e especialistas de cinema. No rastro desse cinema, seguiram outras produções como as de Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Thomaz Farkas, entre outros.

Tomando como exemplo os filmes produzidos por Thomaz Farkas, os quatro de 1964 realizados conjunta e simultaneamente – *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez, e *Viramundo*, de Geraldo Sarno – e os dezenove realizados no final dos anos 60 e início de 70, reunindo mais quatro diretores, Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Eduardo Escorel – *A morte do boi*, *A vaquejada*, *Frei Damião - trombeta dos aflitos e martelo dos hereges*, *A erva bruxa*, *O homem de couro*, *A mão do homem*, *Jaramataia*, *A cantoria*, *Vitalino Lampião*, *O engenho*, *Padre Cícero*, *Casa de farinha*, *Os imaginários*, *Jornal do sertão*, *Viva Cariri*, *Região Cariri*, *Rastejador*, *Beste*, *Visão de Juazeiro* – podemos identificar o debate em torno do papel e da função do cinema no Brasil, bem como divergentes propostas estéticas sobre a imagem documentária a ser construída pela cinematografia.

Nos quatro primeiros filmes temos o carnaval, o cangaço, o futebol e a migração para São Paulo como temas dos filmes. São imagens que focam os homens e mulheres em plano fechado, singularizando-os; câmeras que os acompanham pelos seus afazeres e espaços cotidianos; sons de suas falas que preenchem a tela. Tais elementos tão corriqueiros e mesmo óbvios em qualquer noticiário ou documentário realizados nas últimas décadas constituem coisas absolutamente novas naqueles primeiros anos de 60.

Claro, não podemos nos esquecer que esta é a época em que surgem o 16 mm e o som sincrônico conjuntamente, equipamentos leves e modernos que formaram a base técnica do cinema-direto na Europa, Canadá e Estados Unidos. Dessa forma, tornou-se possível filmar as pessoas nos mais diversos lugares e entrevistá-las. Mas isso não explica tudo. Afinal, há uma escolha sobre o que filmar, por que, para que e como. Cabe ainda demarcar as largas fronteiras que separam a experiência brasileira das propostas estrangeiras.

Mario Ruspoli, um dos principais documentaristas franceses e representante do cinema-direto, estabeleceu os seguintes critérios para distinguir o cinema-direto (ou cinema-verdade) do restante da produção documentária:

1. La prise de vue et de son synchrone directement sur le terrain, au moyen d'appareils légers, silencieux et portatifs, aussi peu voyants que possible, qui puissent permettre au cinéaste de filmer immédiatement n'importe où et dans n'importe quelles conditions. Les appareils sont utilisés par des équipes de techniciens réduites au minimum (2 ou 3 au plus); 2. Une nouvelle manière de travailler. Réalisateur et techniciens doivent savoir travailler 'comme un seul homme', et presque 'penser la même chose en même temps'. Ils se trouvent dans la position d'oublier, voire de rejeter la plupart des principes du cinéma classique, de faire table rase de beaucoup de conventions, pour se consacrer à ces nouveaux moyens d'expression et de découverte; 3. Une attitude d'observation et de recherche de la part des cinéastes qui consiste à puiser directement leur substance dans les éléments même de la vie, de la société, de l'homme, de la tribu, sans les transformer, tels qu'ils se présentent devant nos yeux ou notre caméra. Ce dernier critère est d'une particulière importance et permet de distinguer des cinéastes-vérités de quelques-uns de leurs précurseurs.¹⁹

Pelo que se pode compreender, segundo os parâmetros estabelecidos por Ruspoli, as diferenças entre os documentários brasileiro e francês não se resumiam ao equipamento, para o qual era necessário uma nova educação técnica. Seguir o desenrolar dos acontecimentos e o fluir da palavra humana exigia uma nova postura do diretor e de sua reduzida equipe, espécie de co-realizador do filme, pois todos deveriam realizar e pensar conjuntamente. O filme seria o resultado de uma espécie de pensamento coletivo, resultante da confiança mútua e da organicidade do grupo²⁰. Essa nova atitude seria determinada pelos novos equipamentos que permitiram a conquista de um novo espaço cinematográfico e pela relação dos realizadores com a câmera. Seria necessário esquecer a câmera e adotar como atitude observar o que se passa diante dela. Contrariamente ao cinema clássico, não poderia haver mudanças de ângulo, pois o filme deveria seguir a ação que acontece e se desenrola pelo ato da filmagem.

O documentário brasileiro assume outras posturas, ao mesmo tempo em que define os limites de sua filiação ao cinema-direto internacional.

Idealmente o cineasta que faz cinema direto "vê" e "escuta" tudo. Ainda que isso seja um conceito um tanto geral, é realmente um ponto de partida que possibilita constatar que o cinema direto verifica como, na realidade, as pessoas agem, pensam e falam. Mas diferenciando-se dos cineastas que utilizam a técnica

do “direto” (freqüentemente chamado, ainda que erroneamente, de cinema verdade) nos Estados Unidos, no Canadá e na França, o cineasta brasileiro ao fazer cinema direto não se satisfaz nem concorda em só documentar tal ou qual realidade, dele ser simples espectador ou esperar que dita realidade se explique sozinha. Para o cineasta brasileiro que utiliza a técnica do direto, há que existir uma visão crítica dos conflitos e contradições que estão na realidade que seu filme apresenta. Seja qual for o nível em que a realidade for surpreendida, documentada pelo cineasta brasileiro que faz cinema direto, ela será desintegrada, examinada e posteriormente reintegrada pelo autor do filme ou pelo seu público. [...]

O que gera tal repercussão do “direto” brasileiro é exatamente a visão crítica dos problemas do nosso país, a franqueza com que as estruturas arcaicas e/ou atuais são examinadas. [...]

No caso brasileiro, o “direto” assume a forma de pesquisa filmada, sem nunca perder, porém, sua especificidade de cinema, pois não estamos fazendo sociologia ou antropologia, mas cinema. Ainda assim, o “direto” é um elemento de constatação, de colocação de problemas, de tomada de consciência desses mesmos problemas que se colocam e são colocados numa sociedade subdesenvolvida como a nossa. É o método que se apresenta, no campo do cinema, de conhecermos (ao mesmo tempo com a perspectiva de transformar) nossa realidade. O “direto” brasileiro é antes de tudo falar do Brasil e de sua provável transformação²¹.

As diferenças do documentário brasileiro em relação ao cinema direto ou cinema-verdade feito na Europa e nos Estados Unidos não se resumiam, portanto, a uma questão de equipamento. Aliás, por esse parâmetro (e pelo trabalho com equipes pequenas), a produção de Farkas se aproxima desse cinema. O texto de Sérgio Muniz aponta para outros usos desse equipamento e das técnicas do direto. Condizente com a proposta que agregou a geração cinemanovista, era impossível transplantar modelos estrangeiros para o país.

Não se tratava de, ao acaso, flagrar o cotidiano, mas sim de dar visibilidade a um cotidiano desconhecido ou deformado (na visão dos cineastas e parte de seus contemporâneos) pelas lentes de filmes que detinham-se na superfície da realidade. Nada mais distante do falado *Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, no qual a câmera agia como um catalisador, um elemento provocador. O filme é em certa medida uma crônica de sua própria filmagem e das situações que ela provoca. No caso do cinema americano, recusava-se o comentário, a

entrevista e mesmo a música. A câmera observa, mas mantém sua distância de situações e sujeitos para buscar revelar uma realidade que existe para além de sua presença.

Os textos e os filmes dos realizadores brasileiros apontam para um caminho distinto das propostas francesa e americana. O filme assume-se como uma construção. O diretor ou equipe são vistos nas imagens. Pela montagem, pela narração ou pela música é reforçada a idéia de que o filme é um ponto de vista. E, principalmente, não interessa ao realizador fazer de seu documentário o flagrante de um momento da realidade provocado pelo próprio ato da filmagem nem o registro da realidade. A câmera leve e o som sincrônico servem para documentar, e na medida em que registram, tornam esse real o elemento a partir do qual se estrutura o discurso do filme. Todos conhecem Pelé, ouviram suas entrevistas, viram seus dribles, as contusões que sofreu. Mas esses mesmos fragmentos do real, em *Subterrâneos do futebol*, organizados dentro de um discurso, ganham novo sentido ao permitirem nova leitura de sons e imagens familiares. Em *Viramundo*, o operário da construção civil, figura conhecida nos grandes centros, aparece deslocado em relação ao que dele se sabe. Pela primeira vez ele tem voz. Ele fala de si e de sua situação de trabalho. Sua imagem e seu depoimento falam de um problema próprio, ao mesmo tempo em que integram a problemática do deslocamento de migrantes para São Paulo.

Faz-se necessário pensar na dinâmica entre a câmera e seu objeto no momento da captação da imagem. Os homens e as paisagens não estão em cena apenas como informações. Mais do que meramente informar, eles têm como tarefa fazer de si mesmos acontecimentos sensíveis, ou melhor, funções dramáticas, elementos rítmicos, aparições, desaparecimentos, metáforas (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997).

Se por um lado temos a filiação ao direto, cujas diferenças já foram aqui demarcadas, por outro há o diálogo com a produção corrente no Brasil na época. O cinema brasileiro identificado à renovação do Cinema Novo, no qual se inclui a produção de Farkas, propunha adotar uma atitude documentária frente à realidade brasileira, independente do gênero em questão. Nada mais distante das imagens idealizadas vigentes nas salas; assim como a diversidade de falas do homem brasileiro, que buscava quebrar com a pretensa unidade apresentada por esses filmes.

Representações díspares de um país atreladas a projetos igualmente distintos. Em ambos permanece a idéia da necessidade de o país se compreender através da imagem. No entanto, subsiste uma percepção singular do potencial cognitivo da imagem pelos intelectuais e artistas da época. A imagem poderia transformar-se num instrumento de reflexão, de denúncia ou de visibilidade. As palafitas de uma cidade do Norte, por exemplo, deixavam de ser apresentadas como uma curiosidade e um exemplar do Brasil arcaico; tal imagem poderia representar um problema social, as desigualdades do país ou a diversidade cultural. Na década de 60 e na seguinte, entendia-se que ela poderia servir também como elemento de contraposição à idéia do Brasil grande, construída pelos governos militares – natureza exuberante, povo cordial e cidades em transformação pela marcha do progresso econômico. A alteração desse potencial cognitivo da imagem passava necessariamente por uma mudança na interação entre observador e observado e das formas de registro produzidas pelo observador.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade – primeiros tempos*. Tese de doutorado. USP, São Paulo, 1999.
- AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina – teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora 34 / EDUSP, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro – propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- COMOLLI, Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur histoire*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997.
- COSTA, Flávio Moreira et alii. *Cinema moderno cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2003.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil – intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ/UCAM, 1999.

NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Paris/Bruxelas : De Boeck Université, 2002.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. A redescoberta do Brasil nos anos 50: entre o projeto político e o rigor acadêmico. In: MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza (orgs.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB – fábrica de ideologias*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

¹ Decreto no 2.240, de 4 de abril de 1932.

² A Cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo surgiram na década de 50.

³ BARROS, Fernando de. Documentários fazem sucesso. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 26 jul 1961, p. 9.

⁴ CRITÉRIOS para financiamento de filmes de “curta metragem”. *Diário da Noite*, São Paulo, 22 jul. 1958, p. 8.

⁵ DOIS milhões enviados para filmes documentários. *Diário da Noite*, São Paulo, 16 jul. 1958, p. 8.

⁶ Ibid.

⁷ *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1961, p. 9.

⁸ Na década de 50 ocorre a institucionalização do folclore com a criação de comissões municipais, estaduais e federais para fazer o mapeamento e a divulgação do folclore pelo país. Em 1951 ocorreu o I Congresso Nacional do Folclore e em 1958 foi organizada a Campanha da Defesa do Folclore.

⁹ VIANA, Antônio Moniz. Bahia pitoresca. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1962, p. 9.

¹⁰ A publicidade era um outro caso dentro da produção cinematográfica. Elas eram exibidas com essa finalidade e recebiam aprovação do Departamento Federal de Segurança Pública através do Serviço de Censura de Diversões Públicas como filmes de propaganda. Na cidade de São Paulo localizavam-se as mais importantes firmas especializadas nesse gênero.

¹¹ *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 mai. 1962.

¹² FILME de Manzon no estrangeiro. *Visão*.

¹³ DIDONET, Humberto. Documentário sobre o Brasil. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 04 mai. 1961; *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 abr. 1961 e 02 fev. 1961.

¹⁴ CONFERÊNCIA de cinegrafista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 nov 1961, p. 7.

¹⁵ VIANY, Alex. Maturidade do nosso documentário. *Leitura*. n. 75/76, set/out 1963, p. 94 e 95.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ *Match internacional de futebol entre brasileiros e argentinos* (1908), de Antônio Leal, é provavelmente a primeira fita sobre futebol realizada no país.

¹⁸ Título do primeiro capítulo do seu livro *Brasil em tempo de cinema*.

¹⁹ *Lé cinéma et la vérité*. *Artsept*, Paris, n. 2 avr./juí. 1963, p. 6. "1. A tomada e o som sincrônico diretamente no local, por meio de aparelhos leves, silenciosos e portáteis são utilizados por equipes de técnicos reduzidos ao mínimo (2 ou 3 no máximo); 2. Uma nova maneira de trabalhar. Realizadores e técnicos devem saber trabalhar 'como um só homem' e quase 'pensar a mesma coisa ao mesmo tempo'. Eles se acham na posição de esquecer, até de rejeitar a maior parte dos princípios do cinema clássico, de fazer tábula rasa de muitas convenções, para se consagrar aos novos meios de expressão e de descoberta; 3. Uma atitude de observação e de pesquisa da parte dos cineastas que consiste em extrair diretamente sua substância nos elementos da vida, da sociedade, do homem, da tribo, sem os transformar, tal como se apresentam diante de nossos olhos ou da nossa câmera. Esse último critério é de particular importância e permite distinguir os cineastas-verdade de qualquer um dos precursores."

²⁰ MÉTHODE I. Mario Ruspoli. França, 1962. VHS.

²¹ MUNIZ, Sérgio. Cinema direto – anotações. *Mirante das Artes*, São Paulo, n.1, jan./fev. 1967, p. 19.