

XII Simpósio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico

Tema: Recentes experiências e tendências do filme de documentação social.

Florença, 10 a 12 de fevereiro de 1966.

Organização: Fundação Festival dos Povos.

Instituto de Etnologia e Antropologia Cultural da Universidade de Perugia.

O documentário social brasileiro: suas origens e tendências

Vladimir Herzog e Sérgio Muniz

O documentário brasileiro, baseado em intenções críticas a respeito da realidade abordada, conhece seus precursores em uma época relativamente recente (1960/1961), com a aparição de curtas-metragens como *Aruanda*, de Linduarte Noronha (estado da Paraíba), e de *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni. O primeiro relaciona um acontecimento histórico – a luta contra a escravidão e a libertação dos escravos no século passado – com a vida de todos os dias em uma pequena comunidade nordestina descendente de um quilombo.¹ Em sua luta pela sobrevivência, com base no trabalho artesanal, expõe alguns aspectos do sistema ecológico, sublinhando a relação do homem com a terra.

Arraial do Cabo, por sua vez, acompanha uma comunidade de pescadores registrando as consequências da passagem de uma economia de subsistência à industrialização no litoral do estado do Rio de Janeiro.

A falta de meios financeiros ou de facilidades técnicas, assim como a inexistência de uma política de apoio e proteção legislativa para o documentário independente, segundo essas cineastas, foi a causa principal de sua descontinuidade. Linduarte Noronha conseguiu fazer seu segundo documentário apenas dois anos depois, para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), órgão do Ministério da Educação. *Cajueiro nordestino*, porém, era apenas a ilustração de uma canção folclórica, no estilo dos documentários de Humberto Mauro.² Saraceni se dedicou aos filmes de longa-metragem com roteiro, realizando somente três anos depois um documentário ao estilo do cinema direto, *Integração racial*. Nesse ínterim, a presença e a demanda por produtores de documentários para a propaganda comercial e de filmes para a televisão certamente não estimulavam a realização de documentários independentes, com temática social e objetivos puramente culturais.

1 Quilombo: local de refúgio de escravos fugidos de fazendas durante o período da escravidão.

2 Humberto Mauro: um dos pioneiros no cinema documental brasileiro. Faz documentários desde o tempo do cinema mudo. É um dos diretores do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince).

Em 1962, graças a exibições no Festival de Cinema Francês, o público brasileiro teve seu primeiro contato com o novo documentário europeu (*Chronique d'un été, L'Amérique insolite, Les marines*), assim como com filmes canadenses (*Lonely boy*) e de outros países no ano seguinte. Ao mesmo tempo, voltavam da Europa e dos Estados Unidos alguns vencedores de bolsas de cinema, como Joaquim Pedro de Andrade e Luiz Sergio Person, e recebiam-se testemunhos de pessoas que frequentavam festivais, inclusive de alguns diretores. Eles traziam notícias sobre as últimas novidades técnicas e as tentativas de abrir novos caminhos para a linguagem cinematográfica.

Ainda em 1963, o Departamento Cultural do Itamaraty (Ministério de Relações Exteriores) e a Unesco promoveram a vinda do cineasta sueco Arne Sucksdorff ao Brasil, para ministrar um curso no Rio de Janeiro. Ele trouxe consigo um equipamento para cinema direto e uma moviola moderna. Ocorrem, então, no país as duas primeiras tentativas de realização de cinema direto: um experimental, *Marimbás*, de Vladimir Herzog, feito no âmbito do curso de Sucksdorff, com entrevistas não sincronizadas; e um profissional, *Garrincha, Alegria do Povo*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, com entrevistas e ruídos sincronizados.

Outro acontecimento naquele ano deixaria marcas decisivas na formação de alguns cineastas, no que se refere à orientação que passariam a dar aos seus filmes, à escolha do tema e ao modo de tratá-lo: a realização da mostra de documentários do Instituto de Cinematografia de Santa Fé, da Universidade do Litoral, na Argentina, pelo diretor Fernando Birri e seus principais assistentes, Edgardo Pallero (produção) e Manuel H. Gimenez (história do cinema).

Na série de conferências e projeções de filmes do instituto (títulos como *Tire dié, Los 40 cuartos e Los inundados*), um grupo de jovens cheios de interesse aprendeu o significado da adoção de um método racional de trabalho em equipe cujos resultados podiam ser percebidos nos filmes exibidos e nas análises críticas realizadas.

Evidenciava-se o caráter fundamental deste cinema que, na procura de sua autenticidade, documentava a realidade do homem latino-americano – em outras palavras, o subdesenvolvimento, as suas causas e as suas consequências. Portanto, essa documentação devia ser realista e crítica, uma vez que, ao mesmo tempo que se pressupunha uma ampla liberdade de expressão do cineasta, acentuava-se a necessidade da consciência da sua responsabilidade social. Isto é, a atuação do artista envolvido em um processo cultural mais amplo e o seu senso de compromisso com os problemas mais urgentes da transformação do homem em um mundo subdesenvolvido (F. Birri: “Cada fotograma é um compromisso vital, como a carne e o sangue”).

Tal convicção afasta imediatamente a possibilidade de o autor ou os autores adotarem uma atitude puramente contemplativa em relação ao fato social, colocando em evidência, exatamente por isso, a necessidade de aprender e compreender, lúcida e objetivamente, os temas e os problemas da atualidade histórica. Essa necessidade é, entre nós, mais do que um imperativo ético ou uma simples opção: é a aceitação consciente da proposição zavattiniana do “aqui e agora”, que se encontra explícita nos filmes, em maior ou menor medida, segundo este ou aquele autor. É o que Louis Marcorelles constata, em síntese, quando afirma que o novo cinema brasileiro faz a sua história sendo ao mesmo tempo coprotagonista da história do país.

É nossa preocupação, enfim, colocar o público em contato direto com o fenômeno filmado, sem, porém, aceitar como básico ou indispensável o papel do acaso nas tomadas do filme.³ O cinema documental nos coloca frente a frente com nossos problemas mais urgentes. “A nossa arte nasce da escolha”, poderíamos dizer com Joris Ivens.

A partir desse momento, as características mais ou menos homogêneas dos documentários sociais e do cinema direto da primeira fase começam a se diferenciar conforme duas tendências principais, derivadas exatamente da compreensão de um método de trabalho e da sua adoção. Em outras palavras, o documentário de observação e de fruição de meios técnicos, o documentário reportagem⁴ vem a se inserir sobre novas bases. As realizações começam a ser o produto de um trabalho mais coletivo do que individual; os elementos componentes dos filmes (da concepção ao encerramento) são sujeitos a um contínuo processo de análise crítica. Os realizadores se aproximam dos estudiosos de ciências sociais ou de qualquer outro campo que se refira à temática do filme.

O trabalho adquire, assim, um caráter mais definitivamente sistemático, no que se refere ao rigor e à racionalização do método e dos objetivos almejados. Busca-se conhecer e indicar o significado dos fenômenos e das suas causas.

O cinema direto, talvez inicialmente resumido a uma fruição de meios técnicos – entre seus objetivos estavam a redução dos custos de produção e a possibilidade de movimento –, torna-se, nesta segunda etapa (com *Maioria absoluta*, *Viramundo* e *Memória do cangaço*),⁵ instrumento de pesquisa e análise. A sua temática é a realidade humana, segundo um ponto de vista analítico e crítico sobre as suas contradições. O objetivo é, portanto, a maior participação possível no processo de transformação social do país e, por extensão, da América Latina e do Terceiro Mundo.

3 “[...] colocar sobre a tela a verdade, assim como é. Estabelecido isso, como frequentemente acontece, o problema não merece discussão antes de saber de qual verdade se esteja falando, uma vez que o cinema, verdade ou não, supõe uma escolha da matéria a ser filmada e do modo como filmá-la e montá-la. Aumentar o papel do acaso nas tomadas do filme retarda o problema, nada mais.” Jean-Claude Bernardet, “As rebarbas do mundo”. *Revista Civilização Brasileira*, n. 4, Rio de Janeiro, pp. 249-256.

4 Enquadrados em maior ou menor medida nesse espírito, podemos citar os filmes *Integração racial*, de Paulo César Saraceni, e *O circo*, de Arnaldo Jabor.

5 *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, é um filme que trata do analfabetismo e das relações de propriedade da terra no Nordeste.

Memória do cangaço, de Paulo Gil Soares, reúne entrevistas com ex-cangaceiros e com policiais que mataram cangaceiros, apresentando trechos de gravação inéditos do bando do famoso cangaceiro Lampião e revelando o problema que existe por trás do fenômeno do cangaço.

Viramundo, de Geraldo Sarno, trata o problema da migração do lavrador nordestino rumo aos grandes centros urbanos e industriais do sul do Brasil. O filme é baseado em uma pesquisa realizada por professores da Universidade de São Paulo.

Essa tendência do documentário, vista no panorama do cinema brasileiro, representa o primeiro grande encontro entre os cineastas e a nossa realidade, e se verifica simultaneamente no campo do longa-metragem com roteiro (como *Vidas secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*).

Junto a esses acontecimentos, as apresentações em São Paulo e no Rio de Janeiro de um grupo de filmes produzidos, em 1965, segundo a nova concepção do cinema direto (simultaneamente ao I Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro) e programadas pela Cinemateca Brasileira, em universidades e escolas, nos permitiram verificar a existência de um mercado cultural muito maior do que pensávamos. Atualmente, estamos tentando sistematizar as experiências que tivemos, tanto do ponto de vista do método como do público e da produção.

Persistem, de todo modo, os mesmos obstáculos que haviam interrompido a primeira fase do documentário social brasileiro: dificuldades de projeção e distribuição e falta ou precariedade de incentivo dos organismos oficiais nacionais ou internacionais. Por isso, nossos objetivos principais se resumem, no momento, em consolidar essas tendências e criar as condições mínimas necessárias para que o documentário social brasileiro tenha uma continuidade de produção.⁶

HERZOG, Vladimir & MUNIZ, Sergio. “O documentário social brasileiro: suas origens e tendências”, originalmente: “Il documentario sociale brasiliano: sue origini e sue tendenze” 2^a Conferência da Organização do Festival de Cinema de Populário e Etnológico, Florencia, Antropologia Cultural da Universidade de Perugia. Documento consultado no Acervo Alex Viany/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ, A5GBI9.11. *Ocupação Vladimir Herzog*. Organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, pp. 30-5.

6 Com essa finalidade foi criado o Departamento de Produção de Filmes Documentários junto ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Sua função será estabelecer acordos, contratos, reuniões etc. com organismos nacionais e internacionais, públicos e privados, para a realização de filmes documentais no Brasil.