

O DOCUMENTÁRIO, PROVISORIAMENTE.

O que pode fazer um documentarista, via de regra meio pobre, numa cidade como Porto Alegre, Belo Horizonte, Nova Iorque ou Maputo, nesses tempos onde todas as cidades e imagens se misturam no rodopio geral da geléia via satélite? Nesse Dossiê seguimos as câmeras espalhadas pelo mundo, para ver o que elas são capazes de ver. Mas sempre com saudades do Brasil, de quem temos umas fotos velhas guardadas, mas que não vemos, olhos nos olhos, há tanto tempo. Há quem diga que o melhor jeito de conhecer a si próprio é tentar conhecer os outros. Afinal, o sertão está em toda parte, na travessia, nunca visível dos satélites, só a olho nu e a pé.

Leandro Saraiva

O artista convidado do Dossiê nesta edição é Fábio Moon, formado em artes, letrado em quadrinhos e apaixonado por cinema.

BREVES NOTAS SOBRE A INVOLUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO



O presente texto não tem por intenção traduzir todos os traços constitutivos da recente evolução do documentário brasileiro. Trata-se aqui de, movidos por inquietações de caráter puramente pessoal, descobrir referenciais que permitam compreender o atual estado desse gênero cinematográfico no país. Talvez, de certa maneira, se esteja recaindo na tentação gerada com o final de uma década, o que impulsiona a olhar para trás em busca de sistematização. Seja como for, parece-nos imprescindível essa tentativa de esboçar um mapa – que, como todo mapa, necessariamente simplifica e exclui particularidades – apto a permitir uma compreensão dos movimentos internos desse cinema, mas, sobretudo, capaz de impulsionar reflexões acerca daquilo que constatamos ser uma *crise do documentário brasileiro*.

O assim proclamado “renascimento do cinema brasileiro”, na realidade, esconde uma crise de identidade que já há algum tempo atinge o cinema nacional. Escondida sob o manto de uma pseudomultiplicidade estética, essa crise geral do cinema brasileiro tem apresentado como marca maior a diluição da dimensão crítica das obras realizadas no país. Sem pretender desmascarar suas causas, nem tampouco esmiuçar todos os desdobramentos desse quadro mais geral – a respeito do qual já houve uma produção teórico-reflexiva considerável – pretendemos tão somente nos debruçar sobre uma das facetas que a constitui, aquela relacionada à produção dos filmes documentais.

Cinema Novo e documentário

Antes dos últimos anos da década de 50, quando se iniciou a ruptura cinemanovista, os filmes documentais brasileiros restringiam-se, essencialmente, a produtos de caráter cine-jornalístico ou educativo, complementares à exibição de longas de

ficção. Foi o engajamento político-social dos primeiros documentários do Cinema Novo que conseguiu conferir relevância artística e um certo grau de autonomia ao desenvolvimento do gênero documental no país. Todavia, se por um lado colocavam fim ao alheamento político e à indigência estética do documentarismo de então, por outro, tais documentários – não raro – se congelavam numa postura repleta de didatismo, sintetizado no chamado “modelo sociológico”, expressão cunhada por Jean-Claude Bernardet.

Os primeiros filmes da série Caravana Farkas, iniciativa que centrou foco na tarefa de produzir uma sistematização das manifestações da cultura popular, são o exemplo mais bem-acabado dessa postura, construindo suas abordagens dentro de uma perspectiva herdada das ciências sociais, retratos do homem brasileiro – quase sempre exaltando o sertanejo intoxicado pelo capitalismo urbano – guiados pela “voz do saber”: professoral, generalizante e afeita às estatísticas.

Todavia, em especial no final da década de 60, percebe-se a diluição desse modelo em prol de uma nova postura, não-tributária das ciências sociais. O cinema documental afirma a si mesmo como construção, evidenciando-se o seu caráter de discurso, de visão pessoal da realidade. Os caminhos que vários filmes da própria Caravana tomam o demonstram. Assim, *Viva Cariri* (Geraldo Sarno/1970) e *A Roda* (Sérgio Muniz/1968) não são mais filmes “sociológicos” circunscritos ao registro de cultura popular. A manipulação das imagens, somada à exploração de todas as possibilidades expressivas da montagem e dos recursos sonoros, contribui para o nascimento de uma outra vertente de documentário que iria adentrar os anos 70 e radicalizar os processos de desconstrução da linguagem fílmica (*Lavrador*, Aloysio Raulino/1968; *Congo*, Arthur Omar/1972; *Di*, Glauber Rocha/1977). É também claro que o fechamento do cerco repressivo da ditadura militar teve um peso decisivo sobre a produção documental de então. A repressão pós-68 certamente impossibilitou o florescimento pleno do documentário brasileiro, o que, todavia, não conseguiu impedir que temas vedados fossem abordados de maneiras radicalmente originais (*Iracema, uma Transa Amazônica*, Senna e Bodanzky/1974).

Documentando a Abertura

A abertura política iniciada nos últimos anos da década de 70 contribuiu para que, ao longo da década seguinte, houvesse

um novo fôlego documental. Tematicamente, essa produção afinou-se em torno das realidades submersas pela repressão – filmes de revisão histórica (*Jango*, Sílvio Tendler/1984) – ou então mergulhou nas novas problemáticas, advindas do inchaço dos centros urbanos (*Uma Avenida Chamada Brasil*, Octávio Bezerra/1988), dos desafios da transição política (*Céu Aberto*, João Batista de Andrade/1985) e do surgimento de novos agentes sociais (*ABC da Greve*, Leon Hirszman/1980; *Terra para Rose*, Tetê Moraes/1987; *Igreja da Libertação*, Sílvio Da Rin/1985).

Assim, percebe-se claramente a permanência de uma forte marca social na cinematografia documental dos anos 80. Ainda que haja uma diluição das preocupações experimentais de desmontagem dos mecanismos da linguagem fílmica, cada documentário permanece como *visão pessoal do mundo* e, não raro, o próprio processo de feitura do documentário transforma-se em eixo central (*Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho/1984). Filmes como *Jango, Rádio Auriverde* (Sylvio Back/1990) ou *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (Rosemberg Cariry/1987) são visões eminentemente pessoais. O cineasta não teme *tomar uma posição perante o objeto documentado*, e mesmo em ter uma atitude apaixonada frente à realidade: *o realizador coloca-se à prova*.

O momento fronteira entre os anos 80 e 90 parece assinalar o fim dessa atitude. Anteriormente à derrocada do cinema brasileiro, promovida pelo neoliberalismo collorido, a geração de documentaristas formada sob o signo cinemanovista ainda realiza um filme-chave – *Contrrâneos Velhos de Guerra* (Vladimir Carvalho/1991) – e a nova geração, com o curta *Ilha das Flores* (Jorge Furtado/1989) promete, dando continuidade à postura socialmente crítica, recuperar a ousadia linguístico-formal.

Cabeças Falantes maquiadas

A promessa, entretanto, não se cumpre. Morto e depois ressuscitado, o cinema brasileiro documental – excetuando-se incursões isoladas de cineastas das “velhas gerações” – tem se mostrado incapaz de responder às inquietações estéticas e ideológicas ainda presentes nos anos 80.

Afirma-se como novo padrão para a realização de documentários o modelo das reportagens televisivas. As diretrizes do jornalismo televisivo dão a tônica do novo paradigma: *neutralidade, imparcialidade e objetividade*, aliados à *sacralização da imagem*, índice-último da verdade, portanto impassível de

manipulação/montagem. Assim, cada documentário é realizado não mais como expressão de uma visão pessoal do mundo, para adquirir, ao contrário, os ares de reflexo objetivo da realidade. O realizador, protegido pela máscara da neutralidade, não se expõe, e seus filmes ganham a aparência de objetos neutros, transmissores de conhecimento desideologizado.

Por meio de toda uma série de procedimentos formais emprestados do jornalismo, escamoteia-se a natureza discursiva do documentário. A subjetividade do realizador – presença invisível – não pode “contaminar” a realidade, cuja “essência” foi captada mecanicamente (objetivamente) pela câmera e gerou uma imagem “pura e imaculada”, que será manipulada através de uma *montagem fluida e transparente*.

A sacralização da imagem impede não apenas que a própria imagem tenha sua condição realista alterada, por meio de interferências explícitas, como também institui uma espécie de “ditadura do som direto”, de modo que, sempre reforçando o naturalismo do documentário, *o som deve duplicar a imagem*, respeitando-se o sincronismo perfeito som-imagem e vedando-se incursões no terreno da montagem vertical. A presença das locuções também se insere dentro dessa perspectiva, continuamente reiterando as imagens presentes no plano visual, e desenvolvendo-se através da voz impessoal – portanto, “imparcial” – de um locutor profissional.

As peças que compõem o grosso da trama filmica são os depoimentos de emissores “neutros” que encarnam a “voz objetiva da ciência”. “Cabeças falantes” – *talking heads* – de sociólogos, antropólogos ou historiadores, mantendo sempre uma atitude calma e impassível, fazem o papel de si mesmas e expõem suas opiniões insuspeitas e bem-articuladas.

A câmera correta, os enquadramentos clássicos e a fotografia “limpa” infundem ao documentário o padrão Globo de qualidade. A aparente perfeição do acabamento, somada à ausência de maiores ousadias formais, resulta em produtos facilmente digeríveis pelo público, garantia da aceitação em festivais e da comercialização para as emissoras de televisão. Aliás, esse é o traço maior do novo documentarismo brasileiro que, deixando de ser a manifestação necessária das inquietações de seus realizadores, se insere plenamente na lógica mercadológica de fabricação de produtos em série. Tais filmes trazem a marca ideológica de uma pretensa neutralidade e exercem assumidamente sua *função social de espetáculo* – fenômeno outrora assinalado por Arthur Omar – realizados de

modo a inculcar no espectador o prazer advindo da ilusão do conhecimento. A hegemonia da lógica do mercado radicaliza a faceta espetacular do novo documentário brasileiro, multiplicando-se os exemplos de filmes em que documentário e ficção se imiscuem dentro de uma perspectiva unicamente comercial, apta a facilitar a absorção do produto pelo grande público.

Eu vi o Brasil na TV

Todo esse quadro geral do documentário brasileiro parece se dar não apenas graças à atual configuração das forças sociais, mas também, em grande parte, ao papel do meio televisivo na formação audiovisual das novas gerações de documentaristas, e ao fato de ser a televisão, mais do que nunca, o principal mecanismo de financiamento e exibição do documentário brasileiro.

Se, em determinados momentos históricos houve uma “contaminação positiva” do cinema pela televisão (como na gênese do cinema-direto ianque) ou da televisão pelo cinema (nos primeiros anos do Globo Repórter), o atual estado de coisas conduziu ao empobrecimento da linguagem documental, absorvida da reportagem televisiva, a um tal ponto que a fórmula de programas jornalístico-publicitários do tipo *Gente que faz* – a promover assepsias da miséria através da maquiagem fotográfica – continua dando à luz vários rebentos filmicos.

É verdadeiro que, sob o ponto de vista temático, ainda há uma presença considerável de abordagens sobre temas sociais ou políticos. Entretanto, ainda que não tenham aderido completamente à triste perspectiva do atual documentário brasileiro, não conseguem ir além das boas intenções do chamado modelo sociológico desenvolvido no início dos anos 60.

Diante desse quadro, de completo abandono das inquietações ético-estéticas que nortearam o desenvolvimento do documentário brasileiro desde *Aruanda*, resta-nos a constatação de que Eduardo Coutinho, Sylvio Back e Vladimir Carvalho – todos com mais de 30 anos de atividade no cinema – são hoje os únicos representantes de uma tradição consciente das possibilidades artísticas e do compromisso social do cinema documental. (Onde estão as novas gerações? Assistindo ao Fantástico ou se refazendo do coquetel do último festival?).

Otávio Pedro e Paulo Alcoforado
curtametrageiros, integrantes do Cineclubes Cineme-se
e críticos de cinema do jornal Diário do Nordeste

sexta feira n.4 [corpo]

antropologia artes humanidades

o corpo no cinema entrevista exclusiva com o cineasta Peter Greenaway; uma análise sobre seu filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* **o corpo dança** o coreógrafo Rodrigo Pederneiras fala sobre o Grupo Corpo **o corpo metamorfoseado dos xamãs** nas palavras do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro **o corpo no imaginário popular** em um ensaio de José de Souza Martins **e ainda** os corpos dilacerados pela experiência da violência urbana; o corpo da baiana na canção popular; o sexo como alimento do corpo entre os Caxinauá da Amazônia Ocidental; corpo e cópia — a clonagem em discussão **edição de imagens por Adriano Pedrosa** lançamento novembro 1999



coleção sexta feira

n.2 festas
n.3 fronteiras
n.4 [corpo]

vendas e assinaturas

Editora Hedra
www.hedra.com.br
T 0 xx 11 867 8304
sextafeira@hedra.com.br

corpo editorial

Pletora Ltda.
pletora@uol.com.br