

A PRIMEIRA FASE DO DOCUMENTARISMO BRASILEIRO E O DESPERTAR DA CRITICIDADE CINEMATOGRAFICA NOS ANOS 1960

*Rodrigo Oliveira Lessa.¹
Bruno Vilas Boas Bispo.²*

RESUMO: Como um dos períodos mais ricos do cinema brasileiro, o ciclo que começa no final dos anos 1950 com o surgimento do Cinema Novo e permanece até meados dos anos 1980 gerando obras de grande relevância é comumente lembrado por suas diferenças e distanciamentos em relação à filmografia brasileira que o precede. Através de uma análise sociológica dos distanciamentos mas também das aproximações vivenciadas pelas narrativas de um dos gêneros do cinema nacional neste contexto, o gênero documental, o presente estudo procura contribuir com a compreensão da história do nosso cinema e, em particular, dos elementos que converteram o período citado em um dos mais criativos do cinema nacional. Destaca-se, em meio ao trabalho de pesquisa, o modo como um elemento em particular se apresenta como ponto de partida para este redirecionamento da estética documental a partir dos anos 1960: a problematização da cultura como elemento de mediação do comportamento dos personagens e atores sociais no âmbito da realidade brasileira.

Palavras-Chave: cinema brasileiro, cinema documentário, cultura.

THE FIRST PHASE OF BRAZILIAN DOCUMENTARISM AND THE AWAKENING OF CINEMATOGRAPHIC CRITICITY IN THE 1960

ABSTRACT: As one of the richest periods of Brazilian cinema, the cycle that began in the late 1950s with the emergence of Cinema Novo and remained until the mid-1980s generating works of great relevance is commonly remembered for its differences and distancing in relation to Brazilian filmography which precedes it. Through a sociological analysis of the distances but also of the

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IF Baiano, Campus Alagoinhas. Membro do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais - NUCLEAR, com sede na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da UFBA e do Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte - NUCLEART, com sede no mesmo instituto. Autor do livro *O Conflito Social no Campo no Cinema Documentário Brasileiro: luta de classes e representação fílmica* (2016) e um dos organizadores de *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva* (2013) e *Ensaio de Sociologia da Arte* (2018). rodrigo.ciso@gmail.com

² Doutorando em Ciências Sociais pelo PPGCS-UFBA, com pesquisa em curso acerca das Representações Utópicas do Cinema Novo Latino Americano. Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia. Possui graduação em Licenciatura e Bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (2013). Participa do grupo "Representações sociais: arte, ciência e ideologia" desde 2009, sediado na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (UFBA). Atuando principalmente nos seguintes temas: sociologia da arte, cinema, teatro e movimentos sociais. bruno.vbb@gmail.com

approximations experienced by the narratives of one of the genres of national cinema in this context, the documentary genre, the present study seeks to contribute to the understanding of the history of our cinema and, in particular, the elements that have converted the period quoted in one of the most creative of national cinema. It stands out, in the middle of the research work, the way in which a particular element presents itself as a starting point for this redirection of documentary aesthetics from the 1960s: the problematization of culture as an element of mediation of the behavior of the characters and actors within the scope of the Brazilian reality.

Keywords: brazilian cinema, documentary cinema, culture.

INTRODUÇÃO

O intervalo entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1980 compreende um dos períodos estética³ e intelectualmente mais densos da história do cinema brasileiro. Nesta fase, fenômenos como o processo de transição de um Brasil rural para um Brasil cada vez mais urbano – com a aceleração da industrialização –, a emergência de uma política nacional desenvolvimentista, a experiência do regime militar e o início da redemocratização acirraram os debates entre os diversos grupos que buscavam pensar os destinos da nação, a natureza e o comportamento de seu povo ao tempo em que se intensificava a oposição e as contradições na relação entre capital e trabalho. No cinema, estas questões ganharam destaque a partir da ascensão do Cinema Novo e da influência no Brasil de estilos cinematográficos emergentes, como o Neorealismo italiano, de perfil claramente politizado e voltado para questões sociais, e a *Nouvelle Vague* francesa, ligada à revisão crítica da produção cinematográfica pela inserção subjetiva do cineasta na sociedade tomada como objeto de representação e crítica, além do *Direct Cinema* e do *Cinema Verité*, que elaboraram debates e estéticas a partir do desenvolvimento tecnológico que envolveu a mobilidade e sincronidade dos gravadores de som e imagem.

No caso do cinema documentário também não foi diferente. O final dos anos 1950 e início dos anos 1960 inauguraram um período de polêmicas, rupturas e revisão da forma de se produzir narrativas sobre o cotidiano da população, com incremento significativo do caráter político dos enredos cinematográficos. Por isso, parece-nos fundamental retomar os elementos principais deste ponto de inflexão no documentarismo brasileiro, analisando como a estética deste gênero acompanhou o período de redirecionamento da cinematografia nacional diante de tantos e tão significativos fenômenos que marcaram a vida social do país neste período.

O estudo da cinematografia documental brasileira aplicada neste estudo trata o filme como uma representação fílmica da realidade social e da vida cotidiana. Como sabemos, o cinema já é contemporaneamente objeto das áreas de estudos das ciências humanas, como a Psicologia, a História e a Antropologia, que buscam no conteúdo e na forma do filme elementos para o aprofundamento nos temas, questões e contradições da condição humana. No âmbito da Sociologia, o filme foi historicamente tomado como objeto de estudo através de duas perspectivas possíveis de

³ Utilizamos aqui os debates estéticos compreendidos pelo campo do Marxismo que envolvem desde Lukács (1972) Até Adorno (2004), que, apesar das divergências internas, entendem a obra em sua dimensão sensível abarcando seus elementos formais, técnicos e que a abordam como produto da mediação entre a subjetividade do artista e a realidade social em que artista e obra estão inseridos.

análise: ora como uma representação mais ou menos completa do mundo, ora como um modelo da sociedade em que vivemos.⁴ (CASSETTI; DI CHIO, 1998).

Contudo, na perspectiva aqui adotada, a representação mantém com o mundo objetivo uma relação dialética, sendo ao mesmo tempo algo que aponta para a realidade e sofre as condições sociais objetivas que interferem no seu resultado, o que inclui, por pressuposto, a agência subjetiva no processo criativo. Destarte, a realidade social está presente nos filmes através dos fenômenos sociais problematizados nas narrativas – a alienação, os conflitos sociais no campo, a repressão pelo Regime Militar nas grandes cidades, etc. –, mas é marcante nas obras o modo como artista percebe estes fenômenos também através de uma visão subjetiva que é socialmente influenciada, sendo aí importante perceber elementos como a ideologia e o imaginário social se inserem nas narrativas a partir da visão de mundo do artista. Na verdade, é justamente na convergência entre estas duas dimensões nas questões que elas são capazes de emergir que se apresenta como principal desafio de investigação deste período altamente criativo do cinema nacional e do cinema documentário brasileiro e que convertemos agora como o foco deste trabalho.

DOCUMENTARISMO DE ORIGEM E CINEMA EDUCATIVO EM HUMBERTO MAURO

O cinema brasileiro nasceu, como cinema internacional, essencialmente mudo e não ficcional. As primeiras filmagens produzidas em julho de 1898 por Afonso Segreto na Baía de Guanabara, num *travelling* pela orla do Rio de Janeiro, somam-se títulos formados em meio ao chamado “cinema de cavação” e a curtos registros urbanos – como os das festas de Carnaval – vindo compor um cinema documentário de origem essencialmente experimental, com temas mutuamente isolados e procedimentos narrativos e estéticos simples. Cineastas pioneiros como os irmãos Paulino e Alberto Botelho, do cinejornal *Pathé-Journal* – noticiário de curtíssima duração que existiu no Brasil no ano de 1910 –, Aníbal Requião, Antônio Campos e o próprio Afonso Segreto deram os primeiros passos do cinema nacional, combinando negócios em produção e exibição para inserirem-se no comercialmente promissor ramo do entretenimento audiovisual no início do século. O que, entretanto, não os fez ir muito mais longe do que a produção de breves descrições de temas corriqueiros do cotidiano em um país ainda eminentemente rural e com centros urbanos em processo de desenvolvimento. (LABAKI, 2006).

Sem deixar de contribuir para o seu aparecimento, de certo modo, esta etapa do documentarismo brasileiro logo dá espaço a realizações sintonizadas com as produções internacionais, que demonstravam maior desenvoltura na construção narrativa e no manuseio das novíssimas técnicas cinematográficas. Neste momento, emergiu, na iniciativa do registro, a motivação para a descoberta dos interiores de um país com um território vasto mas ainda pouco conhecido, sobretudo por parte das instâncias oficiais do Estado e pela população urbana. Aqui, as empreitadas de Luiz Thomas Reis e do Marechal Rondon na Comissão Rondon, em 1912, e as realizações de Silvino dos Santos acompanhavam a tendência dos filmes de viagens como os de Robert Flaherty ao captar circunstâncias, traços e sujeitos considerados exóticos sob o olhar dos pesquisadores desbravadores que abraçavam e compreendiam as possibilidades documentais do novo instrumento de registro imagético. *No país das Amazonas* (1921), primeiro longa-metragem de Silvino dos Santos, surgiu neste período a partir da encomenda de uma figura pública, o Sr. J. G. Araújo, o projeto para um filme de propaganda sobre a pujança econômica que atravessava o Estado do Amazonas através do

⁴ “Se pueden utilizar los instrumentos de la sociología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo (para algunos se tratará más de un espejo y para otros más de un modelo) de lo social. (CASSETTI; DI CHIO, 1998, p. 29).

ciclo da borracha, a ser divulgado na Exposição do Centenário da Independência Brasileira, evento realizado no ano de 1922 na capital do Rio de Janeiro. Era parte do grande esquema popularizado sob o título genérico de Comissão Rondon. Ao lado do então militar Cândido Mariano da Silva Rondon, figura central da República para ocupar as distantes fronteiras nacionais e agilizar a integração das tribos indígenas das regiões Norte e Centro-Oeste, Thomas Reis⁵ deu início à realização de uma série de vídeos de desbravamento e reconhecimento espacial geográfico do Brasil. Obras como *Ao redor do Brasil* (1932), com imagens produzidas ainda em 1912, marcavam o ainda emergente documentarismo nacional com polêmicas relacionadas a cenas de nu de índios e índias e a uma antropologia física aplicada na medição de seus corpos e cabeças, dando forma a um registro que aliava a missão estratégica militar à produção de informações técnicas e científicas sobre a população nativa dos espaços recém-mapeados.

Já nestas e em outras realizações inerentes à expedição, o contraste entre o “arcaico ou selvagem” e a “civilização” aparecia como uma tônica da representação documental: em *Ao redor do Brasil*, a cena dos índios sendo medidos e avaliados é seguida pela concessão de facas e roupas trazidas pelos militares e a legenda se encarrega de firmar o processo moral civilizatório ao garantir que logo estes “trabalhadores” se somarão ao convívio da sociedade brasileira, revelando uma ideologia subjacente de regeneração e integração mediante o trabalho. (LABAKI, 2006).

Ainda nesse filme, os episódios deste gênero encadeiam-se a percorrer as fronteiras nacionais, com a apresentação orgulhosa da recém-instalada fábrica Ford nas margens do Rio Tapajós, com seu trator e usina elétrica próprios. Além disso, temos ainda a representação visual da união de uma índia com um funcionário público, que seria o símbolo máximo da integração pacífica que o filme consegue apresentar entre as duas etnias em contato. O cinema de origem, neste sentido, passa gradualmente a ganhar uma linha ideológica bastante clara, com tendências teóricas e pontos de vista em relação ao Brasil e ao projeto da nação que se articulava com a Primeira República. Eram as primeiras projeções no cinema dos ideais multiétnicos de formação de uma nação brasileira, atribuídos até mesmo a quem sequer tinha consolidado um contato direto com a civilização ocidental, como é o caso dos índios. Eles poderiam estar total ou parcialmente distantes das relações de produção do incipiente capitalismo brasileiro, mas a ideologia que permeava as produções daquela época já procurava reservar no futuro um lugar para eles.

Outras realizações igualmente importantes sucederam a obra de Luiz Thomaz Reis e o cinema documentário seguiu seu curso em realizações que margearam durante muito tempo o campo do filme ficcional, que absorveu gradualmente os elementos dramáticos do teatro e avançou na consolidação da linguagem do cinema. Obras como *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lustig, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto, são outros marcos do cinema documental desta época, mais especificamente por terem contribuído para o processo de desenvolvimento da narrativa do gênero ao empregar elementos específicos da linguagem cinematográfica com grande desenvoltura. Entretanto, vale a pena compreendermos melhor de que maneira o patriotismo, os temas nacionais e o positivismo científico marcaram o campo político e intelectual das primeiras décadas do século XX no Brasil, sobretudo em Humberto Mauro, diretor considerado por Glauber Rocha (1963) como de maior peso na fase pré-cinemanovista do cinema documental brasileiro, ou ainda como o primeiro nome a ser considerado ao pensar um cinema propriamente brasileiro⁶. Seu cinema foi caracterizado por Rocha como impregnado de realismo e

⁵ No exército desde 1900, o desenhista e fotógrafo das expedições no Amazonas e no Mato Grosso, Luiz Thomas Reis especializou-se em cinema em 1912, quando enviado à Europa para comprar equipamentos e receber treinamento para a nascente Seção de Fotografia e Cinematografia da Comissão de Linhas Telegráficas no Brasil.

⁶ Essa formulação estava vinculada com uma perspectiva da lógica de cinema de autor, que pretendia romper com a lógica cinematográfica industrial hegemonicamente representada por Hollywood. Não somente Glauber Rocha, mas outros críticos e cineastas buscavam uma estética que contemplasse o ímpeto de expressar autenticamente a realidade e

romanticismo, que logrou afastar-se da lógica industrial que já se colocava como referente estético de qualidade, cuja obra teria sido sacrificada pela estrutura primária da cultura cinematográfica brasileira, o que o levou a uma cinematografia “burocratizada”).⁷

Até o surgimento da geração cinemanovista, o cinema documentário brasileiro articulou-se basicamente em torno do Ince, o Instituto Nacional do Cinema Educativo ⁸ (INCE), e de Humberto Mauro, um de seus realizadores de filmes mais eminentes. Como dirigiu com muito sucesso uma série de filmes ficcionais, seus trabalhos como documentarista entre os anos de 1936 e 1964 ficaram à sombra do reconhecimento alcançado por suas realizações ficcionais. A obra de Mauro tem uma importância fundamental na consolidação do documentarismo brasileiro após as películas produzidas pela Comissão Rondon, sobretudo por ter dado passos importantes na construção da linguagem do primeiro estilo ou fase do cinema documental brasileiro, a do cinema educativo. (Ramos, 2008). Produção que, a partir da experiência estética de Mauro, foi marcada pela linha positivista e de caráter conservador do registro documental, tendo ainda como traço marcante a tentativa de fundar uma representação visual da cultura e do folclore considerados legitimamente nacionais.

Após as fases das filmografias produzidas na Cidade de Cataguazes, interior do estado de Minas Gerais, e Rio de Janeiro, de onde idealizou *Ganga bruta* (1933)⁹, Mauro se associa ao INCE, por volta do ano de 1936, a convite do antropólogo Roquette-Pinto, então diretor do Museu Nacional e homem ligado ao ministro da Educação e Saúde do governo getulista, Gustavo Capanema. Roquette-Pinto convidou o iminente cineasta logo na ocasião de fundação do instituto. Como nos explica Fernão Ramos (2008), a linha cinematográfica na produção de Mauro junto ao Ince toma forma no decorrer dos quase trinta anos de existência da instituição, tendo recebido forte influência do seu mentor intelectual e anfitrião no instituto. “Roquette faz a ponte entre o Ince e o Estado getulista, em particular o todo-poderoso Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema, figura chave que percorre o Estado brasileiro entre 1934 a 1945.” (Ramos, 2008, p. 251).

O ideário de Roquette-Pinto irá, portanto, marcar a obra de Humberto Mauro, mais precisamente entre os anos de 1936 a 1947, quando o diretor trabalhará sob as ordens diretas do médico e antropólogo, fazendo do cineasta o maior responsável pela produção do Ince durante o seu longo período de existência. Àquele período, Roquette-Pinto apresentava um viés contrário à visão racial evolucionista dominante no Brasil, sob clara influência do darwinismo social. Muito forte no pensamento brasileiro até a segunda metade do século XIX, a eugenia das elites nacionais propunha teses como a do “melhoramento das raças” – em privilégio às etnias de ascendência europeia – através de políticas de esterilização, extermínio de incapazes e proibição de casamentos inter-raciais.

Neste período, Roquette-Pinto torna-se presidente do Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, realizado em 1929, apesar de suas convicções serem relativamente contrárias às que orientavam a

a cultura brasileira através do cinema. Dentre esses autores, podemos citar o crítico baiano Walter da Silveira (SILVEIRA, 2006a).

⁷ Ver também Lessa (2016) e Silva Júnior (2016).

⁸ O INCE foi criado em 1936 com apoio de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde, e a aprovação de Getúlio Vargas. A ideia era utilizar o órgão para promover a utilização do cinema como auxiliar do ensino formal e servir-se dele como instrumento voltado para a educação popular. Ao longo de sua existência, foram produzidos no INCE mais de 400 filmes, de curta e média metragem, sendo que boa parte desta produção consistiu em divulgação de aplicações da ciência e da tecnologia, pesquisas e promoção do trabalho de outras instituições estatais. Foi fechado em 1966, três anos antes da fundação da Embrafilme outro órgão estatal de fomento ao cinema nacional criado durante o governo militar,

⁹ Filme cuja liberdade dos cortes levou Glauber Rocha comparar Mauro a Godard (Rocha, 1963).

própria realização do evento. Nesta oportunidade, o intelectual defendeu a tese de que os problemas ou questões do povo brasileiro – mais precisamente aqueles que supostamente estariam impedindo o advento da modernidade na concepção burguesa – deveriam ser resolvidos por meio de uma política de higienização nos hábitos da população, como também através da garantia de acesso a recursos como saúde, cultura e educação formal, e não por uma ação relacionada ao privilégio ou a eliminação de raças. Assim, diferentemente do que acreditavam aqueles congressistas – de linha abertamente eugenista – e marcado pela influência do culturalismo de Franz Boas, Roquette-Pinto defendeu a tese de que o aprimoramento da população brasileira passava por um projeto que contava com: (a) a transmissão de conhecimentos e capacitação educativa – sobretudo para os segmentos que estavam fora dos círculos abastados –, (b) o alinhamento para adotar um conjunto de hábitos que possivelmente afastariam do cotidiano da sociedade as endemias e adversidades provocadas pela falta de acesso da população às condições elementares de saúde e sobrevivência, e, por fim, (c) a valorização e exaltação da cultura nacional, como parte do projeto educacional então em voga.

Destarte, segundo Trevisan (2016), a perspectiva modernista que encontrara na geração de 1922 sua vanguarda teria encontrado na década de 1930 a estrutura para sua efetivação através do estado Novo

Humberto Mauro¹⁰, dentro deste contexto ideológico, será então o principal marco da postura de uma emergente intelectualidade ligada ao presidente Getúlio Vargas, voltada para o universo culturalista e higienista positivista que permeava a mente de figuras como Roquette-Pinto. Em sintonia com a política de estado getulista, obras como *Argila* (1940) serão o mote cinematográfico de uma nova obsessão das elites culturais brasileiras que ocupam o aparelho de Estado, as quais se despediam gradualmente das teses eugenistas para abraçar o culturalismo e a valorização da singularidade brasileira, com interpretações como a que Gilberto Freyre (1994) desenvolvera em *Casa Grande & Senzala*. Neste, como em outros filmes de Humberto Mauro, delineia-se a obsessão crescente pela valorização do que é popular, nacional, dando uma tintura particular aos contornos da nação brasileira para fundar a concepção de um “povo” caracteristicamente brasileiro nas imagens do cinema. Afinal, para formar a nação, já tínhamos um território definido e um Estado em formação, sendo o povo originalmente brasileiro era o elemento que faltava. Ao tratar desse contexto, Napolitano (2009) afirma que nesse período houve uma reformulação do conceito de povo, e da construção de uma identidade nacional que começara a abarcar elementos da cultura popular, como o samba.

Trata-se de uma tendência que marca a produção de Mauro e, portanto, do Ince, a do objetivo educativo e paternalista, voltado para a tentativa de ensinar o povo a lidar com suas próprias tradições culturais, classificando o cinema como mais uma ferramenta de aprimoramento constante (e cada vez menos racial) do “povo” enquanto uma generalidade de arranjo genuinamente brasileiro. Assim, se a educação e a higiene podem ser encontradas no conteúdo de obras como *O preparo da vacina contra a raiva* (1936) e *Prevenção da tuberculose pela vacina* (1939). Encontramos também a valorização de uma pretensa cultura nacional e propostas de educação da população quanto às heranças históricas que formariam o seu patrimônio imaterial, como em *O descobrimento do Brasil* (1936) *Dia da pátria* (1936), *Dia da bandeira* (1938) e *Bandeirantes* (1940).

A conformação estética também, como é construída, será mais tarde lembrada como a que caracteriza o cinema documentário educativo (Ramos, 2008). Herdeira das matrizes antropológicas e desbravadoras dos filmes de viagens, a narrativa é estruturada sob os pilares de campos do saber como a medicina, a biologia e a física, que formam com imponência o edifício da ciência, e a imagem câmara firma-se em sua capacidade de transfigurar o referente reproduzido e revelar a

¹⁰ Ver também Trevisan (2016).

realidade tal como ela é. A *voz off*, por sua vez, surge como confirmação sempre renovada de uma posição autoral que tem a autoridade sobre as informações e acontecimentos reportados nas imagens. A cultura e a vida material figuram como evidências, como provas das afirmações que são feitas em torno de si. Isso porque a dimensão autoral, em verdade, legitima-se através de um contexto pré filmico de tratamento do conhecimento científico que garante a veracidade das afirmações e a correspondência do que é falado com o mundo objetivo. Traços que, como poderemos observar, se mantêm no documentarismo brasileiro mesmo nos anos 1960.

O momento do pós-guerra na cinematografia nacional, entretanto, chega trazendo outro contexto para a realização de diretores como Humberto Mauro, e o cinema como um todo também começa a se distanciar dos domínios do Estado. O eixo educativo ganha novos contornos, a televisão surge ao lado de outros meios de comunicação e o cinema perde sua aura de veículo privilegiado para a difusão de ideias entre os grupos menos escolarizados da população brasileira. Mais experiente e consolidado no Ince, Humberto Mauro deixa para trás a fascinação científicista para firmar um discurso saudosista diante dos costumes e das tradições brasileiras, sobretudo a que se encontra em torno das tradições de Minas Gerais e das situações de sua infância. (Ramos, 2008). Com claro tom melancólico, filmes como os curtas inerentes à série *Brasilianas: canções populares*¹¹, da década de 1940, demonstram uma fase de apreço pelas tradições e costumes que, em sua representação, destacam a necessidade de lançar novos olhares e se aprofundar na cultura popular brasileira. Nos episódios, que têm títulos como *Chuí Chuá* (1945), *Casinha pequenina* (1945), *O Azulão e o pinhal* (1948) renova-se o compromisso com o registro e a difusão deste patrimônio cultural, sobretudo para uma população brasileira distante de suas raízes e que precisaria tomar conhecimento da singularidade de sua nacionalidade.

Neste sentido, a série de Humberto Mauro é certamente um importante fenômeno estético do que estaria por vir em termos de cinema documentário no Brasil. Ainda que a sincronização com as sugestões no âmbito da cultura e da arte sugeridas pela Semana de Arte Moderna tenha sido um tanto tardia, esta série anuncia o interesse do diretor pelas práticas e pelo cotidiano de grupos que durante muito tempo foram vistos exclusivamente como parte do atraso ou como membros de uma população de que pouco se esperava, valorizando-os por si mesmos e não porque seriam carentes de algum tipo de intervenção. Com seus episódios musicados e permeados de personagens tradicionais, ganham destaque as imagens de cidades e localidades da zona rural e as formas arcaicas de trabalho no campo, num tom claro de exaltação destes elementos como artefatos que faziam do Brasil aquilo que ele era na época. Não se tratavam de filmes documentários como ele vinha fazendo até então, na forma clássica. Além disso, hoje certamente estes curtas seriam facilmente confundidos com o gênero moderno dos videoclipes musicais. Todavia, o interesse e a aproximação de Mauro com estes elementos demonstra como o documentarismo clássico brasileiro já se aproximava dos seus limites estéticos.

A população como objeto de interesse, diferentemente da história oficial do Brasil ou da divulgação de inovações científicas no âmbito do sanitarismo, apresentavam ao cinema uma fonte dinâmica de questões, saberes, atividades, conflitos e dramas. Tratava-se portanto de uma porta aberta para o descobrimento da diversidade cultural e dos problemas sociais e políticos deste território, temas pelos quais os cineastas começavam a se interessar – embora expressões como a pintura, a literatura, a poesia e a música de artistas nacionais já o tivessem descoberto desde a década de 1920. Dali em diante, se a ideologia científicista e conservadora alegava que as dificuldades que o Brasil enfrentava para se modernizar estava na sua população, o interesse despertado no documentário por

¹¹ *Brasilianas: canções populares* foi uma série de filmes realizada por Humberto Mauro num intervalo de quase vinte anos – na iniciou em 1945 e seu último título é de 1964 – marcada por episódios que apresentavam músicas populares como pano de fundo para imagens ilustrativas ou breves histórias que se passavam em localidades das zonas rurais do país.

esta população não só se mostrou um caminho de muitas temáticas, mas também o primeiro passo para a compreensão de que a equação que poderia explicar a natureza destes problemas não era assim tão simples. O que no âmbito científico já insistiam em afirmar figuras como Caio Prado Jr., Florestan Fernandes e Octávio Ianni, intelectuais ganhavam notoriedade neste período ao combaterem o projeto cultural ideológico da ascendente burguesia nacional.

O DESPERTAR DA CRITICIDADE CINEMATOGRAFICA NOS ANOS 1950 E 1960

O círculo paulista da Vera Cruz e a alternativa do Cinema Novo

Segundo Ismail Xavier, o contexto que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970 apresentou uma condição de unidade peculiar, sendo este também um dos períodos estética e intelectualmente mais ricos do cinema brasileiro até hoje. As polêmicas criadas nesta época formaram o que se identifica hoje como um imenso mural de estilos e ideias e produziram a convergência de temas como a política do “cinema de autor”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem do cinema. Temas que podem ser identificados como marcos para o nascimento do “cinema brasileiro moderno”, que deixaria no passado o cinema clássico e a subordinação total da produção nacional aos modelos artísticos internacionais. (XAVIER, 2001).

A estética cinematográfica naquele momento, entretanto, precisa ser analisada no seu desdobramento de forma ampla, contemplando as duas faces que estiveram em questão nas rupturas, inovações e transformações no âmbito do cinema nacional como um todo. De um lado, a face propriamente técnica, marcada pela demanda dos cineastas e de intelectuais de esquerda por uma indústria cinematográfica soberana perante o grande capital nacional e internacional. E, de outro, a face estética, que se apresenta como uma resposta artística inovadora dos cineastas frente às dificuldades encontradas para construir e utilizar os recursos de uma indústria cinematográfica independente e receptora do cinema político que se buscava fomentar.

De um modo geral, como nos informa Fernão Ramos (1987), os diversos movimentos cinematográficos presentes entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1970 no Brasil mantiveram vínculos bastante estreitos com o quadro político internacional esboçado no pós-guerra, sobretudo no que diz respeito ao interesse pela realização de um cinema verdadeiramente industrial, já em franca expansão especialmente na cidade de São Paulo. A implantação de grandes estúdios e o fortalecimento das bases logísticas e estéticas do cinema nacional surge para os mais diversos segmentos num ambiente de euforia e crença nas possibilidades de desenvolvimento da indústria brasileira em setores até então não explorados. Entre as produções que surgiram neste período, é possível destacar aquelas do círculo paulista, através de instituições como a Vera Cruz¹², e, de outro lado, os grupos de cineastas de esquerda, a quem, sem os mesmos recursos financeiros, restava se reunir em torno de congressos de cinema para pensar alternativas diante das fortes dificuldades financeiras que o cinema independente vivia naquele período¹³.

¹² A Companhia Cinematográfica Vera Cruz LTDA. foi uma produtora de filmes fundada em 1949, com estúdios em São Bernardo do Campo (SP), financiada e conduzida pela abastada burguesia paulista da época. Produziu e coproduziu mais de quarenta longas-metragens, como *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, além de documentários e curtas-metragens.

¹³ Posicionamentos semelhantes são observados em Paulo Paranagua (2000); Mestman (2007); Flores (2013); Frías (2013); Dávila (2014); e Beskow (2016). Nesses trabalhos, porém, a abrangência da análise se amplia para o fenômeno do Novo Cinema Latinoamericano (com posicionamentos diversos frente a tal conceito), que abarcara principalmente a

No primeiro caso, podemos citar a força de um conjunto de dezoito longas metragens realizados pela companhia Vera Cruz, que girou seu círculo estético quase sempre em torno de temas regionais e representações da cultura nacional, muitas vezes por meio de produções que tinham o neorealismo italiano como referência, tendo seu financiamento operado por estúdios privados como o da Multifilmes. *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, é um dos filmes deste contexto, um sucesso de bilheteria com impactos internacionais. Na sua formatação clássica, a Vera Cruz e o círculo paulista como um todo se voltavam predominantemente para a produção de filmes capazes de viabilizar-se economicamente. Sob este escopo, as narrativas precisavam manter-se mais próximas do padrão de linearidade narrativa que vinha encontrando sucesso na produção internacional norte-americana, em franca ascensão internacionalmente. Isso quando não trabalhasse, de imediato, com a adaptação de gêneros estadunidenses como o *western* – este o caso do próprio longa de Lima Barreto. (Ramos, 1987).

De outro lado, com uma perspectiva mais próxima de correntes políticas de esquerda, os debates dos Congressos de Cinema que ocorreram entre os anos de 1952 e 1953 organizavam pouco a pouco as temáticas que mais tarde seriam retomadas pelo Cinema Novo, sobretudo no que diz respeito à consolidação de um cinema alternativo ao da pequena mas já existente produção industrial de São Paulo. Aqui, as teses de Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro ocorrido em abril de 1952 são um exemplo emblemático desta vertente, dando origem a produções como *Rio 40 graus* (1955), obra que reorientou as concepções de Glauber Rocha sobre o filme nacional, até então nome pouco conhecido no cinema brasileiro, mas também exerceu importante influência sobre o que viria a ser o cinema documentário a partir dali.

Neste período, Nelson Pereira dos Santos ressentia-se profundamente perante a esquerda do campo cinematográfico da época, a qual, além de não se colocar frontalmente contra o círculo paulista e os grandes estúdios – que inclusive se opuseram à realização dos congressos de cinema –, virava as costas para as questões relativas ao processo industrial brasileiro e ao quadro do desenvolvimento social e econômico do país como um todo. (Ramos, 1987). Na incômoda situação de defensor da importância de uma indústria cinematográfica nacional – que àquele período consistia apenas no círculo paulista – perante o cada vez mais presente capital internacional que inundava o Brasil com as produções norte-americanas, Nelson Pereira dos Santos realizava de forma quase isolada a defesa de uma alternativa industrial e financeira ao cinema nacional irmanado a temáticas nacionalistas conservadoras e folcloristas. Entretanto, apesar das dificuldades, ao continuar a realizar experiências e manter-se atento às possibilidades de uma produção distinta da que vinha sendo implementada no campo artístico e cinematográfico nacional, o diretor terminou surpreendendo os profissionais do cinema com duas propostas bastante singulares. Primeiro, cria um inovador e engenhoso esquema de financiamento da produção fílmica chamado “sistema de cotas”, no qual os investidores pagariam os custos do filme para ter, ao final, uma parcela dos lucros obtidos com a exibição. Assim, além de empresários ou grandes financiadoras, amigos, pessoas do campo artístico e espectadores que acompanhavam as obras dos cineastas poderiam dar algum tipo de contribuição para os filmes e, em troca, participar do seu retorno financeiro.

Ao lado do sistema de cotas, o diretor formula também as concepções de uma estética capaz de tocar as massas sem reproduzir o padrão comercial do círculo paulista, a estética “não linear”. Assim, com *Rio 40 graus* e as realizações que acompanharão esta obra, surge no cinema a proposta de uma narrativa que traz personagens populares e característicos do Brasil – vendedores, meninos de rua, trabalhadores comuns, etc. – vivenciando histórias construídas a partir de causalidades independentes. Nesta construção, ao invés da linearidade narrativa, emerge o olhar crítico sobre as desigualdades sociais. Tudo isso trazendo para espectador uma visão que problematizava os

Argentina, Bolívia Brasil, Cuba e Uruguay. Para uma abordagem do cinema internacional desta época, ver também Casetti (1999).

comportamentos de setores emblemáticos da sociedade, como a pequena-burguesia e a própria burguesia brasileira, além de lançar novos olhares sobre o modo de vida de personagens mais humildes e oprimidos em meio à realidade social do país, como as crianças. Era o Cinema Novo que nascia e com ele uma nova forma de lidar com a cultura e os elementos da realidade social brasileira nos filmes.

Esta virada na concepção da narrativa ficcional e o novo esquema de produção são fatos significativos da busca de ruptura com as perspectivas industriais do cinema nacional que muitos setores ligados à esquerda nutriam no fim do primeiro quinquênio do século XX, ainda que não tivessem encontrado os meios para tanto. É aqui que se mostrará com maior importância a influência do Neorealismo italiano, explorando o cotidiano dos segmentos miseráveis ou médios da população sem recursos materiais, realizando uma aproximação singular com o dia a dia destes atores sociais através de poucos meios técnicos e cinematográficos para a produção fílmica. Tudo isso, evidentemente, tomando como referência os padrões italianos, com a consciência política colocada em primeiro plano e o desejo de expressar os pontos de vista de populações subordinadas dando corpo às narrativas cinematográficas.

Novos projetos não demorariam a surgir e com eles o cinema documentário mostra-se também um campo de possibilidades estéticas onde estes novos paradigmas podem ser empregados com sucesso, trazendo elementos distintos para a leitura crítica da realidade social brasileira que se delineava marcadamente no campo da ficção. Alguns anos mais tarde, em *Arraial do Cabo* (1959), a representação de pescadores é exaltada a partir de uma ótica particular, registrando um universo que não estava imediata e proximamente disponível para a população dos centros urbanos: uma pequena vila de pescadores a 25 km da cidade de Cabo Frio, no Rio de Janeiro, totalmente dissolvida após a implantação de uma grande indústria em suas redondezas. Em seguida, no meteórico círculo paraibano, *Aruanda* (1960) romperia de vez com a limpeza e precisão da imagem câmara da indústria cinematográfica paulista para fazer da precariedade de seus meios de produção uma das suas principais qualidades, construindo uma representação com objeto (atores sociais pobres ou miseráveis) e sujeito (cineasta e equipe) em semelhante condição de empobrecimento material. Com uma luz “estourada” singular e com planos quase sempre em nível de improvisação, a pobreza e a miséria do sertão nordestino são presenciados no filme através da análise da exploração da força de trabalho artesanal na Serra do Talhado, na Paraíba, pela grande indústria de minérios.

Em seu desdobramento, a convergência das abordagens temáticas nos primeiros filmes do Cinema Novo se enriqueceu também no contato mantido com a literatura nacional. Textos de autores como Euclides da Cunha e Graciliano Ramos são trazidos para o rol de referências do Cinema Novo como fonte de inspiração ou como adaptações de obras literárias para o cinema, e, em meio a esta incorporação, os personagens aparentemente simples construídos em meio às primeiras experiências no final dos anos 1950 ganham importante complexidade social e psicológica. Por meio deste auxílio, o estatuto folclorista do cinema anterior é posto em xeque e o Cinema Novo aumenta a densidade de seus personagens, submetidos a experiências contraditórias que punham o contato entre modernidade e o arcaísmo na cultura brasileira como uma das principais fontes de problematização da realidade social.

Neste sentido, a temática da consciência possível do sujeito oprimido é extraída de obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e transportada para o cinema. Glauber, o mais apurado e emblemático cineasta da época, imergiu na relação entre fome, religião e violência em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) para evidenciar a presença de uma tradição de rebeldia que negaria a versão da índole pacífica do povo, questão que o próprio Golpe Militar de 1964 tornou ainda mais urgente ao suscitar a discussão sobre a relutância dos trabalhadores explorados em assumir em massa tarefa da contestação. Em outros âmbitos, os já citados *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, também o fizeram.

Através destas e de outras obras com abordagem estética semelhante, o Cinema Novo alcançaria o seu auge em meados dos anos 1960. Temáticas distintas convergiram para definir os problemas sociais e políticos que o país vivia através do aprofundamento sobre a vida, o comportamento e as formas de consciência de sua população, indo da representação de um Brasil ensolarado, onde se vislumbraria conflitos de cunho político, como vemos em *Deus e o diabo na terra do sol*, até a difusão de reflexões políticas e existenciais muito profundas a respeito do papel do intelectual em relação ao contexto social do país, tema no qual *Terra em transe* (1968), de Glauber, teve grande repercussão. *Os fuzis* (1963), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) ou o documentário *Maioria absoluta* (1964), do diretor Leon Hirszman, são alguns títulos deste momento de plena efervescência do cinema nacional, que, no entanto, iria entrar em processo acelerado de refluxo a partir do AI-5, em 1968, quando de maneira ainda mais incisiva do que em 1964 o regime interromperia todas estas reflexões em curso por meio de sua fase mais autoritária.

A reformulação do documentário no novo cenário político e artístico

Através de debates que vinham das décadas anteriores acerca da necessidade de um cinema autenticamente brasileiro (ROCHA, 1963, 2004; SILVEIRA, 2006a, 2006b), além da difusão do marxismo e os debates políticos no meio artístico – disseminados tanto pelo Centro Popular de Cultura (CPC)¹⁴ da União Nacional dos Estudantes (UNE) quanto pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), os cineastas passam a se debruçar também sobre o tema da alienação da população e os limites do seu engajamento frente a conjuntura social desfavorável. A susceptibilidade de trabalhadores rurais pauperizados à religiosidade popular nas cidades, como vemos em *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e o desinteresse dos grupos médios urbanos por questões que não diziam respeito aos seus interesses materiais mais imediatos, como trabalha Arnaldo Jabor em *Opinião pública* (1967), são, portanto, temas relativos de uma sociedade desigual e contraditória que, na visão dos cineastas, carecia de um ator político capaz de transformá-la (HOLLANDA, 2012; NAPOLITANO, 2014, 2017).

Contudo, ainda em meio à crítica aos grupos sociais e à sua alienação diante das questões coletivas, emerge um novo movimento no interior do Cinema Novo, mudando o sentido das reflexões que vinham sendo feitas até então. Se até aqui os estratos mais pauperizados da classe trabalhadora brasileira era o centro das atenções dos cineastas, enquanto principais personagens de uma realidade política com pouca participação popular e quase nenhuma força contestatória, a partir do Golpe Militar e da maturação gradual de seu impacto na conjuntura social e política do país este cenário começa a dar sinais de mudança. Agora, não apenas os migrantes nordestinos, os fiéis religiosos ou a juventude festiva da “classe média” são representados em atitudes que endossam o status da dominação de classe no país: os intelectuais e militantes políticos de esquerda são incorporados ao cenário político como corresponsáveis pelo contexto político adverso. Junto com eles, os realizadores de cinema começam igualmente a pôr em dúvida as próprias convicções que orientaram a crítica a outros grupos sociais nos filmes até então realizados, revelando um momento crucial de reflexão e transformação tanto da realidade política do país quanto das formas de representação que o cinema e o documentário elaboravam sobre ela desde o início dos anos 1960.

É o que ocorre, por exemplo, no impactante filme de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1968). Nesta ficção, um intelectual envolve-se em um projeto político para a melhoria das condições de vida das massas, sendo tomado em seguida por uma série de dúvidas ao perceber que sua estratégia tornou-

¹⁴ Para uma aproximação à orientação estético política da época ver o manifesto do CPC/UNE escrito por Carlos estevam Martins em 1962, que pode ser lido em Hollanda (2012).

se uma arma contra aqueles que deveria ajudar. A via reformista da mudança, através do apoio a um membro da política institucional, termina favorecendo o assassinato e desapropriação de camponeses, a disseminação do autoritarismo e a ampliação de privilégios das classes dominantes. Deste modo, tanto as convicções pessoais quanto os fundamentos políticos da ação do intelectual, grafados no personagem do jornalista Paulo, sofrem uma dura crítica de Glauber, fazendo com que chegue ao fim a convicção vigente até ali de que os problemas da alienação não envolviam as formas de pensar e as concepções de seus maiores críticos.

No documentário, seguindo um reposicionamento no cinema latinoamericano que teve em *Tire Dié* (BIRRI, 1960) um seus principais referentes, o prelúdio desta questão de fato apareceu de alguma forma em *Maioria absoluta* (1964), que, apesar de não trazer uma completa renovação formal produz uma estética que se afasta do documentário tradicional, tanto pelos sujeitos que traz à *mise-en-scène* quanto pela utilização de uma voz off que interpela o espectador como interlocutor carregado de privilégios. Apareceu também em outros filmes da época, como o próprio *Opinião pública* (1967). No entanto, nenhum deles, antes ou depois do Golpe Militar, pôde fazer uma crítica tão marcante e contundente à figura do intelectual, do agente político que podia na época ser associado, por exemplo, ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), à União Nacional dos Estudantes (UNE) e às universidades. Os documentários abordavam a fragilidade na postura e na ação política dos grupos médios, em certo aspecto representando-os como figuras tão alienadas quanto as massas pauperizadas. Todavia, nenhum deles tomou essa reflexão como definitiva para entender a crise política ou a necessidade de autocrítica dos intelectuais e militantes políticos quanto às táticas e estratégias revolucionárias – muito embora autores como Bernadet (2009) forcem esta relação pautados numa suposta sincronia do cinema brasileiro com o experimentalismo francês do início dos anos 1960. Sem dúvida, encontram-se em filmes como *Maioria absoluta* e *Opinião pública* narrativas de crítica à ausência de atitude política. No entanto, sem abertura para a autocrítica que permitisse ao cineasta reconhecer-se como mais um ente com a consciência política comprometida. Ainda que possamos dizer em certo sentido que esta questão já estivesse sendo moldada desde o momento em que a cultura passou a ser vista como elemento de mediação do comportamento, será Glauber que lhe emprestará forma mais definida nos anos 1960, o que torna este filme um marco para toda cinematografia posterior, incluindo a do gênero documentário.¹⁵

Um dos documentaristas relevantes para entendermos a virada estética que se deu no referido momento foi o baiano Geraldo Sarno, diretor do já mencionado *Viramundo* (1965), que após formação em Cuba, no *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), voltou ao país e participou de diversas experiências que foram desde a produção de curta-metragens e experimentos do Teatro Arena, quanto do projeto de Universidade Popular de Lina Bo Bardi. Após fixar residência em São Paulo, entre outras coisas, escreveu o projeto “Pesquisa e Documentários sobre cultura popular no nordeste”, que foi apoiado pelo Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), que segundo Gilberto Sobrinho, “são filmes de reconhecida importância para a história do cinema brasileiro e ao abordar seu conjunto compreende-se o papel que essa experiência assumiu no desenvolvimento do documentário brasileiro” (SOBRINHO APUD BESKOW, 2016). Através de uma cooperação entre estudiosos da realidade brasileira, cientistas sociais e documentaristas, buscou produzir um cinema que se pretendia científico, fruto de pesquisa e correto enquanto informação sobre a realidade brasileira, através de uma postura crítica à mesma. Toda a produção desse projeto, que envolveu diversos momentos distintos, inclusive o afastamento do IEB (devido à falta de verbas), ficou conhecido

¹⁵ Ainda que não possamos encontrar registros na produção documentária brasileira tão pungentes quanto os marcos do Novo Cinema Latinoamericano exemplificados em *Hanoi, Martes* (ÁLVAREZ, 1969), *La Hora de Los Hornos* (GETINO; SOLANAS, 1973) ou *La Batalla de Chile* (1975). talvez, inclusive, pela forma como os cineastas e militantes produziram seus experimentos estéticos e políticos nos referidos processos históricos nos países ali representados. Ver a bibliografia supracitada acerca do Novo Cinema Latino Americano.

como “Caravana Farkas”. Como explica Gilberto Sobrinho (Idem), as três fases foram o “Brasil Verdade”, de 1964 a 1965, a “A condição brasileira”, de 1967-1971, e, num terceiro momento entre 1972-1980, onde não houve a participação de Geraldo Sarno. Apesar de este título ter sido realizado a posteriori, utilizarei esta nomeação. Segundo Beskow (2016), a Caravana Farkas teria sido um projeto pioneiro de produção e documentação sobre diversos aspectos relacionados à cultura nordestina brasileira, abrangendo desde o trabalho rural, a religião, a manifestações da cultura popular, como o cordel e o repente. Utilizando para isso uma grande variedade de técnicas que abrangiam desde as utilizadas em reportagens televisivas até as técnicas utilizadas normalmente em ficções, e teriam utilizado desde a precisão etnográfica até improviso. Sob direção de Sarno, foram produzidos os seguintes documentários Viramundo (1965), A cantoria (1970), Casa de Farinha (1969-1970), Jornal do Sertão (1970), O engenho (1970), Os imaginários (1970), Padre Cícero (1971), Região: Cariri (1970) e Viva Cariri (1970). A filmografia de Sarno, no entanto, inclui outros filmes que não foram produzidos na “Caravana Farkas”¹⁶. São mais de vinte filmes, incluindo a direção de 12 documentários e as ficções Pica-pau Amarelo (1973) e Coronel Delmiro Gouveia (1979). Para Glauber Rocha, no afirma Beskow (2016), os filmes de Geraldo Sarno fundariam a consciência documentarística; seria um “desencontro” entre Joris Ivens e Santiago Álvarez. Geraldo Sarno, ainda para Rocha, desmontaria temas e subtemas em modelares filmes: “dali poder-se-ia lançar foguetes aos canais do futuro”.

Além das consequências do golpe militar nas concepções cinematográficas, outros elementos contribuem para que se tome forma uma autocrítica subjetiva por parte daqueles que até então apontavam predominantemente a alienação das massas como um dos problemas fundamentais do país. O final da década de 1960 é também o momento no qual a Tropicália questionará as bases da concepção artística e inverterá as preferências da esquerda nacional por uma concepção de autenticidade da cultura brasileira, presente sobretudo nas concepções pedagógico conscientizadoras formuladas pelo CPC da UNE. Ao contrariar a visão nacionalista, artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa passam a produzir espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão à tradicional visão da esquerda na época, colagens *pop* e ironia para com a sociedade de consumo. O grupo protagonizado pelas personalidades fortes destes artistas pôs estes simbolismos e protocolos de criação em outros patamares, construindo uma nova forma de entender a questão da indústria cultural, da mercantilização da arte, da informação e o comportamento da juventude, sobretudo quando a rebeldia era o tema. Recusava-se a visão dualista do Brasil, que dividia a nação num país essencialmente rural, onde se encontrava e de onde se extraíam a matriz da identidade nacional, e um reduto urbano, lócus da descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos oriundos da mídia internacional. A Tropicália mescla e embaralha os fluxos externos, produzindo choques com suas colagens e trabalhando com a contaminação mútua entre nacional e estrangeiro, moderno e arcaico, ruindo a reserva da autenticidade que o cinema também reservava para si¹⁷.

O resultado destes elementos todos juntos, como afirma Ismail Xavier (2001), terminou sendo a universalização da visão crítica do cinema, uma capacidade maior dos artistas de refletirem sobre si mesmos, e nesta medida uma abertura ainda maior para as influências internas e externas. O Cinema Marginal, como principal herdeiro e repositório das questões da Tropicália, também investe na problematização da tradição cultural, enfocando a representação da experiência dos vencidos, o colapso dos sujeitos históricos clássicos, deixando de reivindicar qualquer mandato popular de uma tradição intelectual de que poderia ser o porta-voz. Fora do Brasil, ainda no âmbito ficcional, este

¹⁶ Jean Claude Bernardet (2003) chamou estas obras de documentários sociológicos.

¹⁷ Para uma abordagem mais específica sobre o âmbito musical brasileiro de então, ver também Veloso (1997) e Napolitano (2007, 2014b, 2018). Para Uma abordagem de como a música foi utilizada no cinema de Glauber Rocha, ver Siqueira (2014).

era ainda o período em que *Nouvelle Vague* se desdobrava na problematização não apenas da juventude intelectualizada, mas também do próprio cinema. Os processos de criação do filme, as dificuldades do diretor na organização do *set* de filmagem, o individualismo e a frivolidade dos atores são nessa época o foco de discussões sobre as questões que repercutiam na imagem do filme, tendo em *A noite americana* (1973), de François Truffaut, o seu melhor exemplo.

Apesar de sua grande importância, a produção do cinema documental do período que vai do AI-5 em dezembro de 1968 até meados dos anos 1980 é normalmente colocada em segundo plano pelas análises históricas. Elas passam quase direto da importância do Cinema Novo ao período da chamada “retomada”, que viria já nos anos 1990, após o fechamento da Embrafilme¹⁸ em março deste mesmo ano, pelo governo Fernando Collor. Segundo Ismail Xavier (2001), esta é uma época na qual o cinema brasileiro perde densidade, confirmando uma tendência que, como acredita, teria seus limites no impasse sobre a política de produção da obra que poderia ser considerada como “filme cultural” e numa forte dificuldade dos cineastas para acompanhar as novas demandas do processo cultural em plena transformação. Para Frías (2013), em concordância com Paranagua (1987), essa perda teria sido efeito de uma cooptação de alguns cineastas por um discurso menos combativo e crítico e vinculação à determinados setores da indústria cultural, antes criticados. Ademais, ele observa o exílio de alguns cineastas que tinham papel de liderança nos campos cinematográficos locais, no Brasil, ele aponta para o caso de Glauber Rocha.

A ideia de “perda de densidade” apresentada por ele tem certamente relação com o rico período vivido pelo Cinema Novo e, logo em seguida, pelo Cinema Marginal, sendo também uma leitura que se reporta mais aos eventos relativos ao cinema ficcional. Afinal, como apontam Xavier (2001), passada a turbulência cultural da fase autocrítica deste cinema no final dos anos 1960 e iniciado o interregno da repressão, a cena nacional ganha novos contornos e se polariza. No período anunciado pelo governo militar como sendo o de uma abertura política (1974/79), as ideias passam a oscilar entre o fortalecimento de uma estética atenta ao que o mercado pode incorporar – alavancado sobretudo pela expansão da produtora Embrafilme –, e outra que via o modernismo como um momento de necessária continuidade da experimentação.

Contudo, como é importante perceber de imediato, essa relativa perda de densidade da ficção isso não se deve a uma confusão sobre os caminhos a seguir por parte dos cineastas, mas sim ao impacto que o governo militar representou para a produção cinematográfica daquela época. Como Ismail Xavier deixa de perceber, o impacto da censura é indiscutivelmente o grande responsável pelo arrefecimento da produção a partir dos anos 1970, interrompendo um momento que era não apenas de questionamento das bases de dominação da realidade social brasileira, mas também de revisão do tipo de crítica e reflexão que vinha sendo feita sobre ela. De fato, a difusão da ideia da cultura como fator de mediação das formas de agir e pensar da população brasileira tinha chegado a um certo esgotamento em finais dos anos 1960. Os segmentos que estavam dispostos a pensar a realidade social brasileira, como artistas, cientistas sociais e militantes políticos, se defrontavam com temas capazes a expor as fragilidades desta reflexão, mostrando a necessidade de revisar posturas, mudar comportamentos e buscar novos meios de reprodução e fortalecimento da luta social. Foi neste ambiente que concepções como a fragilidade da estratégia de culto à personalidade das lideranças políticas, os limites do reformismo político e a militância boêmia e pequeno-burguesa da esquerda que vemos em *Terra em transe* começavam a aparecer. Contudo, é justamente

¹⁸ A Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) nasceu em 1969 como principal política pública de fomento ao cinema nacional. Embora a censura e o governo militar tenham controlado de perto o apoio aos intelectuais e artistas contrários ao regime, o interesse e criar uma reserva de mercado para os filmes brasileiros e a tentativa do governo de melhorar sua imagem à população permitiu que importantes títulos fossem lançados por este selo até o seu fechamento, em 1990. São exemplos de grandes sucessos nacionais produzidos na Embrafilme *Dona Flor e seus dois maridos* (1979), de Bruno Barreto, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Bye Bye Brasil* (1979), do mesmo diretor.

quando tudo isso apresentava um grande potencial para revisar a forma de abordagem das massas que a fase mais dura da Ditadura Militar varreu parte da produção artística e intelectual. A qual, por sua vez, passou então a ser protagonizada pela pornochanchada, pela Jovem Guarda e pelas manifestações que não entraram mais em choque direto com as forças políticas dominantes e sua autocracia.

E apesar das condições adversas, foi justamente retomando o ponto de parada lançado pelas obras ficcionais que o cinema documentário encontrou um caminho para reaquecer seus centros de produção após o período mais abrupto da repressão. A autocrítica subjetiva e a revisão sobre os meandros da consciência política que os anos 1960 tinham deixado, em vez de representar um período de confusão, constituiu um caminho para a experimentação e a continuidade da iniciativa modernista galgada posteriormente no Cinema Novo para documentaristas como Leon Hirszman e Eduardo Coutinho em final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

Portanto, diferentemente da ficção, o documentário teria as suas principais realizações e viveria o auge de sua forma estética quando o cinema ficcional dava uma espécie de intervalo em sua vanguarda de crítica social, predominante desde o início do Cinema Novo, espaço ocupado pelo documentarismo na medida em que este se aproximou também das lutas sociais do operariado urbano e de movimentos sociais rurais entre os anos 1970 e 1980. Neste período, os estilos experimentais de outros países que surgiram na primeira metade dos anos 1960 são finalmente incorporados às práticas e estratégias narrativas no Brasil. Algo que se deve dentre outras coisas à consolidação internacional destes estilos, surgidos na Europa e nos Estados Unidos, à disseminação de suas técnicas pelas obras de outros cineastas e, sobretudo, à recepção durante os anos 1970 em território nacional das câmeras leves e captadores de som sincrônico – os quais durante os anos 1960 não tinham sido amplamente socializados junto com a informação relativamente distante da emergência destes experimentos. (RAMOS, 2008). O resultado, por fim, não foi outro senão o de continuidade de uma herança crítica e combativa do cinema nacional, a qual parecia extinta nos anos 1970 mas, num gênero de menos expressão e ainda com muito espaço para percorrer, deu mostras de que um dos períodos mais ricos do cinema brasileiro ainda não havia chegado ao fim completamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observamos a partir da comparação entre estes dois períodos, nesta renovação do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, temas como o nacionalismo, a particularidade das culturas regionais e os principais traços do povo brasileiro não foram totalmente excluídos dos horizontes cinemanovistas. Todavia, a forma com que se trabalhava com a cultura, o folclore e do modo de vida vai apresentar um traço muito particular diante da cinematografia anterior. Destacamos anteriormente que o círculo paulista, a Vera Cruz e Humberto Mauro foram reconhecidos em sua importância para a construção do cinema nacional, mas também viriam a ser anos mais tarde duramente criticados pelas concepções conservadoras que marcavam seus filmes. *Brasilianas*, por exemplo, tal como *O Cangaceiro*, dirigiram seu destaque para a cultura e a população nacionais, mas não encontraram nestas fontes elementos para discutir mais profundamente a miséria, a marginalização ou conflitos sociais em que esta população estava inserida.

É o que mudará com os resultados alcançados pelo Cinema Novo. Agora, com as referências neorrealistas, literárias e políticas que este movimento agregou, todas condensadas numa nova forma de fazer cinema e construir personagens marcantes, a cultura deixa de ser um elemento alegórico, meramente decorativo, algo como um patrimônio a ser reconhecido e contemplado coletivamente por meio de um viés positivista. Ela passa a ser concebida como elemento de mediação do conhecimento e do comportamento, de maneira que a representação dos atores sociais

nos filmes, dentre eles a classe trabalhadora, passa a ser desenvolvida sob o desejo de imergir neste universo desconhecido. Como nota o autor: “[...] o cinema dos anos 1960 e 1970 tendeu, não sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir.” (XAVIER, 2001, p. 22). O cinema documentário não absorveu total e simultaneamente a profusão rica e multilateral das revisões e problematizações empreendidas pelo Cinema Novo em meio aos anos 1960. Em função sobretudo do Golpe Militar, que já em 1964 impôs sérias dificuldades à produção artística, as questões e reflexões mais profundas sobre o cinema e sobre a própria realidade brasileira foram refreadas, quando não interrompidas, e isso também seguiu o desenvolvimento estético do gênero documental. Contudo, a questão da cultura como elemento de mediação da consciência e do comportamento das massas já movimentará o cinema documentário nos anos 1960, que por sua vez demonstrará ampla disposição para, diante desta nova forma de percepção da realidade social, desenvolver a estética do gênero no sentido de sua independência estética e autonomia assertiva diante das matrizes científicas que sustentaram durante décadas o cinema clássico.

Portanto, a partir da breve comparação que propusemos neste ensaio, é possível perceber como havia entre o início da produção cinematográfica nacional e meados dos anos 1950 formas diferentes de abordar a cultura e as formas de pensar dos personagens retratados. Mais como um elemento do folclore, como uma alegoria estática de particularidades regionais e menos como um fenômeno social, a cultura do camponês e da população brasileira na imagem de diretores como Humberto Mauro correspondia a um patrimônio nacional a ser descoberto e revelado pelas lentes de um gênero que ainda tinha nebulosos seus contornos como cinema documentário. O modo como o documentarismo acontece nos anos 1960 mostra como esta herança não corresponde a um passado com o qual os diretores tivessem cortado relações a partir das novidades surgidas nesta década. A transformação que se observa no cinema nacional a partir dos anos 1950-60 não é produto de uma revelação para os cineastas das dúvidas e incertezas que cercariam a modernidade, mas sim uma transformação que vinha sendo gestada a partir da franca aproximação que o documentário passou a manter anteriormente e, sobretudo, entre os anos 1940-50, com os fenômenos da cultura e com as frações da população brasileira em seus filmes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Teoría estética**. [s.l.] Ediciones AKAL, 2004.

BESKOW, C. A. **O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)**. 2016. Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11012018-155955/>>. Acesso em: 29 maio. 2018.

BERNARDET, J.-C. **Cineastas e Imagens do Povo**. Edição: 1ª ed. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2003.

CASETTI, F. **Les théories du cinéma depuis 1945**. Paris: Nathan Université, 1999.

CASETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1998.).

DÁVILA, Ignacio. del Valle. **Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental**. [s.l.] Cuarto Propio, 2014.

FLORES, S. **El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: Rio de Janeiro: Record, 1994.

FRÍAS, I. L. **El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica**. [s.l.] Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Hunter Books, 2012.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LESSA, R. O. **Da passividade à luta política: as imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro**. 2016. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19015>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

LUKÁCS, G. **ESTETICA I. La peculiaridad de lo estético. 2. Problemas de la mimesis**. [s.l.] Eds. Grijalbo, 1972.

MESTMAN, M. **Las rupturas del 68 en el cine de América Latina**. Buenos Aires: Ediciones AKAL, 2007.

NAPOLITANO, M. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, n. 157, 2007.

NAPOLITANO, M. “O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935). **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 36, n. 32, p. 137–157, 2009.

NAPOLITANO, M. No exílio, contra o isolamento: intelectuais comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. **Estudos Avançados**, v. 28, n. 80, p. 41–58, abr. 2014a.

NAPOLITANO, M. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). **Humania del Sur**, v. 0, n. 16, p. 51–63, 1 dez. 2014b.

NAPOLITANO, M. Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar. **Literatura e Sociedade**, v. 0, n. 23, p. 230–243, 18 jul. 2017.

NAPOLITANO, M. **Seguindo A Cancao - O Engajamento Politico E Industria Cultural**. Edição: 1 ed. São Paulo, SP, Brasil: Annablume, 2018.

PARANAGUA, Paulo Antônio (org.). **Le Cinéma brésilien**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

_____. **LE CINÉMA EN AMÉRIQUE LATINE: Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme**. [s.l.] l’Harmattan, 2000.

RAMOS, Fernão P. **Mas afinal...o que é mesmo o documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

_____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: ArtEditora, 1987.

- ROCHA, G. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. First Edition edition ed. [s.l.] Editora Civilização, 1963.
- ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. 1 edition ed. São Paulo: Cosac y Naify, 2004.
- SILVA JUNIOR, H. A. **A estética sociológica de Glauber Rocha**. 2016.
- SILVEIRA, Walter da. **Walter da Silveira: o eterno e o efêmero**. Salvador: Oiti, 2006a. v. 2
- SILVEIRA, Walter da. **Walter da Silveira: o eterno e o efêmero**. Salvador: Oiti, 2006b. v. 1
- SIQUEIRA, A. R. [UNESP. **A Sonata de Deus e o diabolus: nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha**. 2014. 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110792>>. Acesso em: 2 abr. 2018.
- TREVISAN, A. R. Cinema, história e nação: Humberto Mauro e O Descobrimento do Brasil. **Estudos de Sociologia**, v. 21, n. 40, 30 jun. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/7477>>. Acesso em: 2 abr. 2018.
- VELOSO, C. **Verdade tropical**. [s.l.] COMPANHIA DAS LETRAS, 1997.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.