

Um Levantamento Sobre o Documentário Como Gênero Audiovisual¹

Pâmela Silva de MEDEIROS²

Douglas Baltazar GONÇALVES³

Centro Universitário de Volta Redonda, Volta Redonda, RJ

Resumo

Desde a década de 1920, as produções fílmicas de não ficção passaram a ser classificadas como documentário. Porém, ainda que essa categorização pareça inicialmente simples, estudiosos do campo destacam que a busca de uma melhor conceituação pode, na verdade, ser um tanto mais complexa, uma vez que o termo engloba uma grande variedade de filmes produzidos pelos mais diversos métodos, estilos e técnicas. Sendo assim, o presente trabalho se propõe a realizar uma revisão de literatura sobre este gênero cinematográfico, a fim de fundamentar futuras construções de produtos não ficcionais.

Palavras-chave: Audiovisual; Cinema; Documentário; Filme de não ficção.

Introdução

Usado pela primeira vez em 1926 pelo cineasta escocês John Grierson ao se referir aos “filmes de viagem” do americano Robert Flaherty, o termo “documentário” vêm sendo amplamente utilizado para denominar o gênero cinematográfico composto por filmes de não ficção. Porém, ainda que inicialmente pareça de fácil definição, o tema se encontra, desde seu surgimento, cercado por discursões que buscam uma melhor conceituação.

Como destaca Silvio Da-Rin em “Espelho Partido”, aquele que se propor à busca de uma definição teórica de “documentário” irá se deparar com o grande desafio de delimitação do campo, pois o termo engloba uma grande variedade de filmes, sendo eles compostos pelos mais diversos métodos, estilos e técnicas. De acordo com o autor, “se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas formas” (DA-RIN, 2006, p. 15).

¹Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de junho de 2019.

²Estudante de graduação do 4º ano do Curso de Publicidade e Propaganda e graduada em Jornalismo pelo Centro Universitário de Volta Redonda, e-mail: paamelamedeiros@hotmail.com.

³Orientador do trabalho. Professor dos cursos de Jornalismo e de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Volta Redonda, e-mail: douglas.goncalves@foa.org.br.

Levando isto em consideração, a presente pesquisa realiza uma revisão de literatura sobre a história do documentário como gênero audiovisual, partindo de um levantamento desde o surgimento do cinema com filmagens com “ares documentais”, até a chegada e disseminação pelo Brasil do documentário já como gênero fílmico. Ainda considerando a complexidade do tema, o trabalho apresenta também a discussão de teóricos do campo cinematográfico em busca de uma definição sobre o termo documentário e conceituação do gênero.

Filmes de não ficção

Segundo Bill Nichols, uma das maiores autoridades internacionais no campo, todo filme cinematográfico é um documentário. Para ele existem dois tipos de filme, sendo cada um responsável por contar um tipo diferente de história. São eles: os documentários de satisfação de desejo, ou seja, os filmes de ficção; e os documentários de representação social, sendo estes os filmes de não ficção.

Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. [...] Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas. Os documentários de representação social são os que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. [...] Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2005, p. 26-27)

Em suma, o autor considera que o documentário é capaz de destacar, por meio da reprodução audiovisual, questões sociais e atualidades que necessitam de atenção, conscientizando e/ou alertando o espectador acerca da realidade na qual está inserido. Este fator cria uma forte ligação entre o universo cinematográfico e o mundo histórico, já que cria uma nova dimensão à memória popular e à história social.

Ainda que os documentários retratem essencialmente a realidade, deve-se levar em conta o pensamento de Grierson, que destaca o fato de que esta realidade é narrada a partir do ponto de vista construído pelo documentarista. É o que cineasta, ainda nos tempos do documentário clássico, denominou como o “tratamento criativo da realidade”, ao se referir, por exemplo, à montagem de “Nanook” que, para retratar o cotidiano da comunidade esquimó contou com a recriação de alguns cenários para facilitar a reprodução em vídeo do estilo de vida deles, além de utilizar um ator para refazer cenas

complementares ao filme quando o real Nanook havia falecido. De acordo com Nichols (2005, p. 120) “A prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, não uma garantia de autenticidade total em todos os casos. Assim como a fotografia, o documentário também pode ser “modificado”.

Segundo Lucena (2012), o tratamento criativo da realidade tornou-se ainda condição de produção também no documentário contemporâneo, onde os cineastas originários de produções de ficção recorrem a encenação comum deste estilo para complementar a ideia que pretendem apresentar nos filmes de não ficção. “O tipo de construção utilizado em Nanook tornou-se, assim, algo comum entre filmes de não ficção, uma vez que a visão interior do realizador – sua reelaboração do campo simbólico – quase sempre se interpõe, em algum momento, ao processo de produção” (LUCENA, 2012, p. 12-13).

No geral, o documentário é responsável por mostrar e representar o mundo histórico, apresentando diversificados pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições com argumentos e estratégias persuasivas, a fim de convencer o espectador acerca da visão de mundo real apresentada pelo cinegrafista por meio de seu tratamento criativo da realidade.

Um breve histórico

A literatura histórica dominante situa o nascimento do ato de documentar cenas do cotidiano por meio de imagens em movimento nasce em 1895 com os irmãos Auguste e Louis Lumière que, munidos do revolucionário cinematógrafo – primeira câmera capaz de filmar e ao mesmo tempo reproduzir a película –, registram os funcionários de uma indústria deixando a mesma ao fim de mais um dia de expediente. O filme, intitulado “Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière”, foi o pontapé inicial para o nascimento do cinema – este que surge com aspecto documental, já que as primeiras filmagens consistiam em mera captação visual da realidade.

A sensação subjacente de fidelidade nos filmes de Louis Lumière, feitos no fim do século XIX, como *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do comboia à estação*, *O regador regado* e *O almoço do bebê*, parece estar a apenas um pequeno passo do documentário propriamente dito. Embora tenham um plano e durem poucos minutos, parecem oferecer uma janela do mundo histórico. (NICHOLS, 2005, p. 117)

Ainda que nascido com ar documental, a linguagem cinematográfica ganhou novos significados a partir de 1902 com o filme “Viagem à Lua”, de Meliès, que pode ser interpretado como a origem do cinema de ficção, por ser “associado à construção de uma história, ao mundo imaginário, ficcional” (LUCENA, 2012, p. 10). O até então ilusionista, foi pioneiro no desenvolvimento do cinema de camadas, composto por cenários pré-produzidos e elementos que se moviam. Meliès foi responsável também pela produção do primeiro roteiro cinematográfico, com a intenção de trabalhar com a imaginação de espectador.

Segundo Lucena (2012), foi apenas na década de 1920, quando Flaherty registrou o cotidiano de uma comunidade de esquimós localizada ao norte do Canadá, dando origem à “Nanook, o esquimó”, que a linguagem conhecida hoje como documentário surgiu. Para o autor, os filmes de Flaherty redefiniram os conceitos iniciais da linguagem cinematográfica.

[...] o documentário passa a ser considerado como a produção audiovisual que registra fatos, personagens, situações que tenham como suporte o mundo real (ou mundo histórico) e como protagonistas os próprios “sujeitos” da ação [...] O filme de ficção, por sua vez, tem sua construção condicionada a um roteiro predeterminado, cuja base é composta por personagens ficcionais ou reais, aos quais são interpretados por atores. (LUCENA, 2012, p. 11)

O grande diferencial de “Nanook” para os filmes de viagem produzidos anteriormente é o fato de pela primeira vez personagens reais – o caçador e sua família – serem colocados como protagonistas do registro – elemento este que se tornou referência para todos os futuros filmes de não ficção. “Flaherty contribuiu para a criação de um novo tipo de filme, situado entre os filmes de viagem e os filmes de ficção, ao colocar na tela um personagem real e a representação realista de uma comunidade e de seu ambiente” (LUCENA, 2012, p. 23).

Nos primeiros documentários, produzidos ainda na época do cinema mudo, a narração responsável por costurar a história era feita por meio de letreiros. Foi apenas a partir de 1930, com a chegada do som ao cinema, que se tornou recorrente a utilização da narração do narrador sobre imagens (voz *over*), também conhecida como locução em off. Porém, ainda que progredindo, o cinema falado contava com diversas limitações técnicas, já que os equipamentos da época eram pesados e barulhentos, o que dificultava tanto na locomoção quanto na própria gravação. “Os documentaristas que saíam às ruas queriam utilizar câmeras mais leves, gravadores que não sofressem a interferência do “barulho” dos mecanismos da câmera” (LUCENA, 2012, p.25).

Tudo mudou a partir de dois pontos. O primeiro é referente ao advento da televisão, já que os jornalistas correspondentes passaram a experimentar câmeras mais silenciosas e possíveis de carregar nos ombros para realizar a cobertura da Segunda Guerra Mundial. Já o segundo está diretamente ligado ao surgimento, no final da década de 1950, das duas principais correntes da produção de documentários: o cinema direto dos norte-americanos, e o cinema verdade, dos franceses. Os documentaristas da época, que desejavam sair às ruas com facilidade para realizar suas produções, passaram também a buscar por equipamentos cada vez mais leves. Como destaca Lucena (2012), essa revolução ocorreu simultaneamente no Europa, Estados Unidos e Canadá, chegando ao Brasil em 1961. “Basicamente incluía o uso de câmeras e películas de 16 milímetros e a substituição do dispositivo de gravação óptica por um sistema magnético com som e imagem sincronizados” (LUCENA, 2012, p. 26). Segundo a autora, essas foram as inovações que mudaram completamente o modo de produção dos documentários.

Conceituando documentário

Apesar de não haver uma definição concreta e unânime sobre o que é documentário, são várias as formas pela qual ele pode ser reconhecido. Como destaca Nichols (2005), quatro principais angulações ajudam a definir melhor o gênero.

A primeira é a estrutura institucional. Segundo o autor, documentário é exatamente o que ela produz e denomina como não ficção. “Se John Grierson chama *Correio noturno* de documentário ou se o Discovery Channel chama um programa de documentário, então esses filmes chegam rotulados como documentários, antes de qualquer iniciativa do crítico ou do espectador” (NICHOLS, 2005, p. 49).

A segunda é a comunidade de profissionais. Como destacada Nichols (2005), todos os documentaristas compartilham a responsabilidade de representar o mundo real. Sendo assim, toda a classe participa dos mesmos festivais e circuitos especializados em documentários, como por exemplo o Hot Springs (EUA) e Yagamata (Japão), além de escreverem artigos e darem entrevistas para o mesmo círculo de jornais, revistas, sites, etc. Os cineastas especializados em documentários compartilham ainda o mesmo vocabulário, assim como profissionais de outros ramos. Conversam usando jargões e termos técnicos, além de debaterem sobre as mesmas questões éticas.

Esses traços em comum dão aos documentaristas a sensação de compartilharem propósitos, apesar de competirem pelos mesmos financiamentos e distribuidores. Cada profissional molda ou transforma as tradições que herda, e faz isso dialogando com aqueles que compartilham a consciência de sua missão. (NICHOLS, 2005, p. 53)

A terceira maneira pela qual se define o que é documentário é por meio do ponto de vista do próprio público. Segundo Nichols, “a sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme” (NICHOLS, 2005, p. 64). Essa natural dedução está ligada à suposição de que os sons e imagens do filme sejam captações do mundo real, ao contrário das montagens feitas em estúdios, comuns nos filmes de ficção.

Além da suposição quanto a representação do mundo real por meio de som e imagem, o espectador vai de encontro ao documentário na esperança de que o mesmo funcione como uma “aula de história” e atenda ao seu desejo de saber mais sobre o mundo real. “O vídeo e o filme documentário estimulam a epistefilia (o desejo de saber) no público. Transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência” (NICHOLS, 200, p. 70)

Por último tem-se os próprios filmes. Se as agências financiadoras impõem uma convenção institucional ao documentário, logo os filmes deste gênero passam a compartilhar uma série de características. Algumas delas são: uso de comentário com a voz de Deus⁴, as entrevistas, uso de atores sociais, gravação de som direto, etc. Outro ponto em comum é o caráter informativo, que torna o documentário um representante do mundo histórico. “A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade” (NICHOLS, 2005, p. 55).

Os subgêneros do documentário

O documentário é considerado um dos gêneros cinematográficos mais diversificados, já que a discussão acerca dele pode partir de diferentes pontos. Os

⁴ A “voz de Deus” (voz *over*) é, desde os tempos dos letrados, a narração responsável por reforçar e dar sentido aos argumentos dos filmes de não ficção, tendo papel fundamental na busca pelo convencimento do público. “Os documentários falam como o orador da Grécia ou da Roma Antiga, que tinha o objetivo de emocionar, impressionar, convencer” (NICHOLS apud LUCENA, 2012, p. 14).

períodos, os movimentos e os modos que o marcaram neste quase um século de existência servem para guiar os teóricos da área, considerando que cada país e região tem diferentes estilos e tradições próprias.

Os modos funcionam como subgêneros do gênero documentário, e são responsáveis por estabelecer, ainda que de maneira flexível, quais serão as convenções adotadas em um filme, além de gerar expectativa no público quanto ao que esperar do mesmo. Nichols (2005) atenta para o fato de que um filme não precisa necessariamente apresentar características de um único modo. “As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade” (NICHOLS, 2005, p. 136).

Ao todo, são seis os modos apresentados pelo autor seguindo por ordem de surgimento, sendo eles: (1) modo poético, (2) modo expositivo, (3) modo observativo, (4) modo participativo, (5) modo reflexivo e (6) modo performático.

Surgido alinhado ao modernismo, o *modo poético* se aproxima do cinema experimental, ao utilizar associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Neste modo, raramente os atores sociais serão vistos como protagonistas de uma história com profundidade psicológica, já que “as pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos [...]” (NICHOLS, 2005, p. 138). A utilização de formas e cores abstratas faz com que o mesmo desempenhe o papel de representar o mundo histórico de forma mínima, através de uma série de elementos subjetivos.

O *modo expositivo* é o mais reconhecido no gênero documentário, e se utiliza de comentários verbais através de uma lógica argumentativa. “O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas e vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou contam uma história” (NICHOLS, 2005, p. 142). Diferente do modo poético, neste caso as imagens desempenham papel secundário, servindo para comprovar e demonstrar o que é dito, fator que o torna ideal para transmitir informações.

Já o *modo observativo* nasce em decorrência dos avanços tecnológicos que introduzem no mundo cinematográfico equipamentos mais leves e que sincronizavam som e imagem, proporcionando aos cineastas uma nova forma de produzir. A utilização de uma câmera mais discreta permite ao cineasta observar de perto a vida dos atores sociais sem interferir na mesma.

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com *voz-over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situação repetidas para a câmera e até entrevistas. (NICHOLS, 2005, p. 147)

Enquanto no modo observativo o cineasta assume a posição de mero espectador da situação ao qual filma, no *modo participativo* ele se envolve ativamente na produção através de entrevistas que destacam o tema e a intenção do filme, interagindo diretamente com os atores sociais. “O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2005, p. 153).

No *modo reflexivo* são apresentadas as principais convenções que regem o gênero documentário, aguçando a mente do espectador para a realidade apresentada no filme. “Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que apresenta” (NICHOLS, 200, p. 166). Este modo convida o espectador a refletir sobre o mundo real e a realidade que o cerca.

Por fim, o *modo performático* é marcado pela subjetividade quanto ao tema, compartilhando também características com os filmes experimentais, porém sendo enfático no impacto emocional e social. Está para além da simples disseminação de informações objetivas para o público, provocando diferentes reações em cada indivíduo que entra em contato com o material produzido utilizando recursos como poesia ou literatura, em estruturas narrativas menos convencionais para representar o mundo real. De acordo com Nichols (2005, p. 171), “A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa”.

Uma questão ética

Segundo Nichols (2005), uma das questões mais importantes no ato de documentar está diretamente relacionada à ética. Para o autor, o assunto não se mostra tão importante nos filmes de ficção pois seus personagens são essencialmente atores e/ou atrizes contratados exclusivamente para atuação, e não para demonstrar sua personalidade

habitual para as câmeras. Enquanto isto, o uso de não atores – ou atores sociais – como personagens nos documentários implica em uma responsabilidade ética.

No caso da não ficção, a resposta não é assim tão simples. As “pessoas” são tratadas como *atores sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. (NICHOLS, 2005, p. 31)

Alguns dilemas giram em torno da ética no documentário. Primeiramente deve-se pensar na autenticidade do material a ser coletado pelas câmeras, já que estar diante das mesmas pode vir a influenciar o comportamento dos atores sociais. Para Nichols (2005), esta mudança de personalidade seria uma forma de deturpação ou distorção da realidade a qual pretende-se representar. Deve-se levar em consideração também os impactos que o filme causará na vida destes personagens. “Que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles filmados?”, questiona Nichols. O fato de que no documentário o personagem se revela diante da câmera, ao contrário da ficção, na qual os atores contratados apenas interpretam, faz com que a responsabilidade ética recaia sobre os cineastas. Responsabilidade esta essencial para que o personagem não seja não retratado de forma desrespeitosa ou prejudicial.

A ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis, ou leis, não bastam. Devemos dizer às pessoas filmadas por nós que elas correm o risco de fazer papel de bobas ou que haverá muitos que julgarão sua conduta de maneira negativa? [...] As considerações éticas tentam minimizar os efeitos prejudiciais. A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados nos filmes como para os espectadores. (NICHOLS, 2005, p. 35-36)

Para o autor, o princípio do “consentimento informado” seria a melhor forma encontrada, por meio de estudos antropológicos e sociológicos, para se respeitar a ética documental. Desta maneira, o ideal ao convidar alguém para participar de um documentário seria informar honestamente o mesmo sobre as intenções de se produzir o material, além de suas prováveis consequências.

O documentário brasileiro

Assim como no resto do mundo, o cinema brasileiro, nascido em 1898, surge também com aspecto documental e marcado pela utilização do cinematógrafo. Ainda em

tempos de cinema mudo, as filmagens produzidas na época, que consistiam em filmes de viagem e registros urbanos de cotidiano e de festas geralmente encomendados pela burguesia, ficaram conhecidos como “documentário silencioso brasileiro” – estes, que conjuntamente aos filmes importados de outros países, ocuparam quase exclusivamente as salas de cinemas até o surgimento do cinema sonoro no final da década de 1920.

A primeira filmagem no Brasil aconteceu, segundo as convenções historiográficas, nos últimos anos cada vez mais discutidas, em 19 de julho de 1898 aconteceu a primeira filmagem, na entrada da baía de Guanabara, por Afonso Segreto (1875-?). Teria sido um travelling pela orla do Rio a partir do tombadilho de um navio emblematicamente chamado ‘Brésil’. (LABAKI, 2006, p. 17)

A produção não ficcional brasileira tem então como origem o Rio de Janeiro, onde os irmãos Alberto e Paulino Botelho se destacaram como os mais ativos realizadores. Porém, segundo Labaki (2006, p. 18-19), o gênero logo se espalhou pelo país, tendo como destaques os seguintes realizadores: Antonio Campos, em São Paulo; Aníbal Requião e João Batista Groff, no Paraná; Eduardo Hirtz, Giuseppe Fellipi e Carlos Cornelli, no Rio Grande do Sul; Iginio Bonfioli e Aristides Junqueira, em Minas Gerais; Walfredo Rodrigues, na Paraíba; e Adhemar Bezerra, no Ceará.

Após um primeiro momento de experimentação, o documentário brasileiro passa então a se solidificar, tendo Silvino Santos e Luiz Thomaz Reis como pioneiros. O trabalho de ambos os documentaristas era essencialmente de caráter etnográfico-científico, onde o tema principal era a Amazônia. Tendo quase alcançado a marca dos cem filmes produzidos, Silvino foi o grande idealizador do longa-metragem “No Paiz das Amazonas” (1922), encomendado pelo comendador e magnata Joaquim Gonçalves de Araújo.

Já Reis documentou a Amazônia por meio do subsídio militar. O cinegrafista, que também era Major do Exército Brasileiro, foi parte significativa da Comissão Rondon, que tinha como objetivo ocupar e defender as fronteiras nacionais mais distantes do país, além de promover a integração das tribos indígenas das regiões Norte e Centro-Oeste. De acordo com Labaki (2006), grande parte dos filmes rodados por Reis se perderam em um acidente, e os curtas e média-metragens remanescentes foram então reunidos, resultando no longa “Ao Redor do Brasil” (1932).

Vale destacar que, de acordo com Labaki (2006), Santos e Reis estão entre primeiros documentaristas mundiais. Porém, apesar de ambos já contarem com diversos registros cinematográficos antes mesmo do surgimento do “pai do

documentário” Roberty Flaherty com seu aclamado “Nanook”, essas produções “não alcançaram a curva dramática que notabilizou o cinema de Flaherty” (LABAKI, 2006, p. 24).

Outro marco inicial do documentário brasileiro é o filme de Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lusting “São Paulo, a Symphonia da Metrópole” (1929), considerado “o mais importante documentário urbano da era silenciosa no Brasil” (LABAKI, 2006, p. 29). O longa se enquadra entre uma série de filmes do mesmo período que retrataram um dia na vida de uma cidade grande, intitulados “sinfonias da metrópole”. Outros exemplos são: “Rien que les heures” (1926), de Alberto Cavalcanti; “Berlim, sinfonia da metrópole” (1927), de Walter Ruttmann; e “O homem da câmara” (1929), de Dziga Vertov.

Já na década de 1930, logo após a chegada do som ao cinema, os documentários brasileiros passaram a ser financiados primordialmente pela iniciativa estatal do governo de Getúlio Vargas, adquirindo assim um caráter educacional que atendia aos interesses do mesmo. Segundo Labaki (2006), nesta época o documentário

Tornou-se financiável porque, por um lado, foi ao encontro da necessidade do governo de um meio atraente e dramático que pudesse interpretar as informações do Estado. Por outro lado, foi ao encontro da necessidade de educadores de um meio atraente e dramático que interpretasse a natureza da comunidade. Um proporcionava o público; o outro, o patrocínio. Assim fechava o ciclo econômico. (LABAKI, 2006, p. 38)

As produções deste período eram dedicadas à difusão da cultura nacional brasileira, e dois pontos corroboraram para isto. O primeiro diz a respeito ao decreto-lei de fevereiro de 1932, que obrigava a exibição de curtas educacionais nacionais antes de qualquer sessão de filmes estrangeiros. O segundo é relativo à criação, em março de 1936, do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), dentro do Ministério de Educação e Saúde.

O mineiro Humberto Mauro foi um dos principais cineastas do INCE, tendo produzido, em duas fases distintas, mais de 350 filmes. A primeira, referente ao período do Estado Novo (1936-1947), na qual totalizou 239 gravações, foi marcada predominantemente por filmes “empenhados por enaltecer as descobertas dos cientistas brasileiros, as soluções técnicas engenhosas ou a excepcionalidade de espécies de nossa flora e fauna” (RODRIGUES, 2010, p. 66). Já na segunda fase (1947-1964), o cineasta produziu um total de 118 filmes, pelos quais buscava o resgate de um Brasil rural. “O Brasil de Mauro é um país mítico. Um país rural, harmônico, idílico, em que homem e

natureza convivem em absoluta paz – numa palavra, o interior de Minas de sua infância” (LABAKI, 2006, p. 40).

Como destacam Zandonade e Fagundes (2003), a partir da década de 1950, as produções audiovisuais brasileiras passaram a ser debatidas em congressos estaduais e nacionais por uma nova geração de cineastas e críticos de cinema influenciados por movimentos cinematográficos internacionais, como por exemplo o Neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, o que resultou em novos avanços nos modelos de produção nacional.

Grande parte dos filmes produzidos por esta nova leva de documentaristas surge dentro das universidades, por meio do Centro Popular de Cultura (CPC) – entidade ligada ao movimento estudantil da União Nacional dos Estudantes (UNE). “Nesse período, o documentário assume características revolucionárias com temas relacionados às realidades sociais do país, como organizações estudantis, movimentos sindicais operários, movimentos comunitários e temas ligados à habitação e saúde” (ZANDONADE E FAGUNDES, 2003, p. 27). Dentre os principais nomes desta época estão: Arnaldo Jabor, Glauber Rocha, Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Luiz Carlos Barreto e Paulo César Saraceni.

Apesar dos recorrentes avanços no campo cinematográfico, o cerco da ditadura militar formado em meados da década de 1960 impossibilitou que o mesmo continuasse a progredir durante a próxima década. Segundo Rodrigues (2010), ainda que os filmes tenham sido a única forma de expressão que de alguma maneira resistiram à censura da época, “não houve um projeto acabado de exibição dos mesmos, que foram projetados para plateias mínimas e, hoje, encontram-se nas prateleiras de cinematecas à disposição do restrito público que as frequenta” (RODRIGUES, 2010, p. 69).

Porém, uma janela se abriu para o documentário brasileiro em 1973, com a criação do programa Globo Repórter pela Rede Globo de Televisão. Tendo Moacir Franco como primeiro editor-chefe, o programa contava com dois núcleos de Reportagens Especiais – um no Rio de Janeiro e outro em São Paulo. Inicialmente sua periodicidade era mensal – o que logo mudou para semanal, sendo três edições mensais de “Globo Repórter Documento” e uma de “Globo Repórter Atualidades”. “Documentários internacionais reeditados e dublados faziam parte da pauta regular de ambas as divisões” (LABAKI, 2006, p. 62). O autor salienta que, apesar da aparente liberdade que o programa tinha, esta tinha que ser constantemente negociada até o início da década de 1980.

Apesar da censura sofrida, para Labaki (2006, p. 63) a primeira fase do programa foi um “extraordinário espaço de experimentação” para a nova geração de documentaristas brasileiros. Dentre estes estava aquele que seria futuramente reconhecido como um dos maiores nomes do gênero no país, Eduardo Coutinho.

Contratado pelo Globo Repórter em 1975, Coutinho foi responsável pelo que Labaki (2006) considera como o ciclo de maior pico do programa. O cinegrafista foi responsável por alguns anos mais tarde, quebrar o padrão utilizado na produção de documentários do programa, que até então seguia o modelo tradicional do Cinema Verdade, com ênfase nas entrevistas, reinventando assim o Globo Repórter. Em seu primeiro documentário produzido para o programa, “Seis Dias de Ouricuri” (1976), Coutinho:

[...] consegue aqui e ali fugir da camisa-de-força. O contraste entre os depoimentos de autoridades e de pessoas comuns castigadas pela fome resulta num ceticismo pouco comum em rede nacional naquela época de rígida ditadura militar. O depoimento de um homem condenado a alimentar-se de raízes estende-se por três minutos e dez segundos – uma duração completamente fora dos padrões da época e absolutamente banida do discurso não-ficcional televisivo de hoje. (LABAKI, 2006, p. 67-68)

Apesar das tensões vividas com a Rede Globo, Coutinho permaneceu como cinegrafista da mesma até 1984. Segundo Labaki, foi por meio de seu trabalho na emissora que Coutinho pode realizar “Cabra Marcado para Morrer” (1984), seu primeiro longa-metragem de não ficção. O filme em questão é um marco por si só. Começou a ser gravado em João Pessoa (PB) no ano de 1962 quando uma equipe de filmagem da CPC, comandada por Coutinho na intenção de desenvolver um filme ficcional, filmou um comício em protesto ao assassinato do líder rural João Pedro Teixeira. Não tardou para que a rodagem do mesmo fosse interrompida pelo golpe militar de 1964. Vinte anos depois, a ficção se tornou um documentário sobre o filme interrompido, no qual é apresentado “o impacto repressor e socialmente desintegrador da ditadura, sobre o cinema como preservação de memória” (LABAKI, 2006, p. 70).

A década de 1980 é marcada pelo renascimento das mobilizações populares em reflexo do momento político que o país atravessava, o que alimentou diretamente o campo cinematográfico de não ficção. “O revigoramento do movimento sindical, sobretudo na ABC paulista no caso do regime militar, entre o final da década de 1970 e a primeira metade da década de 1980, foi acompanhado por uma viva atuação documentarista” (LABAKI, 2006, p. 74).

Segundo Zandonade e Fagundes (2003), a atuação de Fernando Collor no governo no início da década de 1990 acarretou em consequências negativas para o campo brasileiro de produção documental, já que o então presidente extinguiu, por meio do Programa Nacional de Desestatização (PND), a estatal Embrafilme – principal produtora e distribuidora cinematográfica do país. Porém, a chegada da televisão a cabo no Brasil proporcionou mudanças significativas.

A TV Cultura de São Paulo é um exemplo de TV pública e aberta que investe periodicamente na produção de documentários. O canal via cabo da Globosat, o GNT, mesmo não investindo significativamente na produção e comprando muitos filmes estrangeiros, ainda é o canal que tem garantido a exibição da nova safra de documentário brasileiro. Temos que citar também a experiência já de um ano do Canal Brasil que vem garantindo o resgate e a divulgação no cinema nacional de todos os gêneros e épocas. (ALTAFINI, 1999, p.21 apud ZANDONADE E FAGUNDES, 2003, p. 28-29)

Assim, com o surgimento de canais que enfatizam o documentário em sua programação, uma nova porta para a veiculação de filmes do gênero foi aberta, expandindo o número de produções nacionais.

Considerações finais

Como gênero cinematográfico marcado pelos mais diversos métodos, estilos e técnicas de produção, é consenso entre estudiosos do tema ainda hoje, quase um século após o seu nascimento, que a conceituação de documentário segue sendo complexa. Parte disso se deve ao fato de que a sua evolução é uma constante. Como mostra o levantamento bibliográfico realizado nesta pesquisa, os diretores dos filmes de não ficção estão sempre em busca de trazer novos modos e olhares para suas produções.

Se em 1926, Robert Flaherty revolucionou ao registrar o grandioso “Nanook” mesmo com as limitações técnicas da época, a revolução hoje fica por conta das inúmeras inovações tecnológicas que surgem dia após dia, em grande velocidade. Como destaca Rodrigues (2010, p. 70), “a miniaturização das câmeras, a substituição do sistema analógico pelo digital na captação da imagem e do som e as mais modernas tecnologias de pós-produção estão transformando o filme documentário”.

Esta revisão de literatura funciona então como o embasamento inicial necessário para que, unida aos avanços tecnológicos, possibilite cada vez mais o crescimento das produções não ficcionais – neste caso específico de produtos que serão gerados futuramente pela autora.

Referências

BERNARD, Sheila Curran. **Documentário - Técnicas para uma produção de alto impacto**. Tradução Saulo Krieger. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

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

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo: Summus, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas/SP: Papyrus, 2005.

RODRIGUES, Flávia Lima. **Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro**. In: CES Revista, v. 24. Juiz de Fora, 2010.

ZANDONADE, Vanessa; FAGUNDES, Maria Cristina de Jesus. **O vídeo documentário como instrumento de mobilização social**. Monografia (Bacharel em Jornalismo), Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis/Fundação Educacional do Município de Assis, Assis, 2003.