

NOVOS CAMINHOS PARA O CINEMA DOCUMENTÁRIO:
a redescoberta do gênero no século XXI

Thaís Alves Ravicz

Dissertação submetida ao corpo docente da
Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte
dos requisitos necessários a obtenção do grau
de Bacharel em Comunicação Social – com
Habilitação em Jornalismo

Orientador: Prof. Fernando Salis

Rio de Janeiro

2005

i

NOVOS CAMINHOS PARA O CINEMA DOCUMENTÁRIO: a redescoberta do gênero no século XXI

Thaís Alves Ravicz

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – com Habilitação em Jornalismo.

Aprovado por:

Prof. _____ - Orientador

Prof. _____

Prof. _____

Rio de Janeiro

2005

RESUMO

Nestes primeiros anos do século XXI, o cinema documentário vive um crescimento peculiar em todo o mundo. No Brasil, nos últimos anos, após o fenômeno chamado de Retomada, o cinema nacional vem se fortalecendo, e, nesse contexto, também o gênero documentário, que, na verdade, parece passar por uma espécie de Retomada própria. Buscando as origens do cinema documentário e do próprio cinema no Brasil, e analisando a afluência de um número cada vez maior de documentários às salas do circuito comercial de cinema, seu desempenho em termos de público, assim como a (re)conquista de espaço na televisão e a alta visibilidade recém-alcançada pelo gênero na mídia nos últimos cinco anos, este trabalho procura investigar o fenômeno de um suposto *boom do documentário*, e apontar algumas possíveis razões para esta recente redescoberta do gênero.

ABSTRACT

In the beginning of 21st century, documentary field expands in a peculiar way all over the world. In Brazil, in the past few years, since the so-called Retomada (retaking) phenomena, Brazilian cinema has been recovering and getting stronger, and, within this context, also Brazilian non-fiction cinema. Seeking documentary's roots as well as Brazilian cinema's, analyzing the fact that documentary seems to be playing in more and more theaters nowadays, together with an increasing audience, the conquer of a new space in television and also the high visibility documentary has achieved in media, this work attempts to investigate the boom of documentary as a possible phenomena, as well as pointing some reasons for the recent rediscovery of the genre.

SUMÁRIO

	P.
RESUMO	iii
ABSTRACT	iv
1 INTRODUÇÃO	1-3
1.1 Que, Quem, Onde e Quando? (ou Do tema e do objetivo deste trabalho)	1
1.2 Por quê? (ou Da pertinência do trabalho)	2
1.3 Como? (ou Metodologia deste trabalho)	3
2 Breve história de um cinema subestimado	3-20
2.1 O documentário brasileiro e o documentário	4
2.2 O documentário brasileiro diante de si mesmo	8
3 O chamado <i>boom</i> do documentário	21-26
4 Pré-condições para o <i>boom</i>: panorama do cinema nacional pré-Retomada	27-32
4.1 “O filme é nacional, hein...”	28
4.2 As Leis de Incentivo e o documentário	31
5 Os benditos números...	32-37
5.1 ... da ficção nacional	33
5.2 ... do documentário nacional	34
6 Um fenômeno e suas muitas razões	38
6.1 As novas tecnologias: o documentário mais fácil e barato	38
6.2 Incumbido de pensar a realidade	43
6.3. Um novo documentário	51
6.3.1 “Documentaristas nunca estão com sede, com fome ou com frio, e nunca são esquimós” – os novos temas	52
6.3.2 Estética, linguagem, hibridização	56
6.3.2.1 Michael Moore, um homem que fala para milhões	64
6.4 Um novo público	68
7 Festivais, cinema e televisão: novos velhos caminhos para o cinema documentário	73-85
7.1 Lugar cativo nos festivais	73
7.2 Para cinema e televisão	78
8 “Quase um filme!”	86-89
9 CONCLUSÃO	90-91
REFERÊNCIAS	92-99

Filmar os homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário.

Jean-Louis Comolli

1. Introdução

Este é um trabalho final de uma aluna do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Em algum momento desses anos de faculdade, percebi que meus interesses transbordavam os limites do campo do jornalismo e adentravam outras áreas. Mas tudo o que me foi passado dentro da Escola da Comunicação não vai perder o seu sentido. Resolvi prestar uma homenagem, e fazer desta introdução um pequeno *lead*. Só não escrevi o texto no formato pirâmide invertida – aí, já seria demais.

1.1 Que, Quem, Onde e Quando? (ou Do tema e do objetivo deste trabalho)

Aproximava-se afinal o momento de escrever a monografia. Era preciso definir uma área de pesquisa, pinçar um tema. Na ECO, somos orientados a escolher um assunto de que gostemos – algo que provavelmente já tenhamos abordado em trabalho(s) produzidos ao longo dos anos de curso – e que esteja relacionado ao campo da nossa habilitação. Jornalismo. Procurei por bons temas e tive vontade, na verdade, de fazer um projeto prático: um documentário, sim! Afinal, tantas grandes questões, tantas outras coisas cotidianas inexploradas dão assunto para um bom documentário... Independente do assunto, já estava definido que deveria ser um documentário.

Esta constatação foi o ponto de partida para esta pesquisa. Meu interesse por fazer um documentário provavelmente tinha muito a ver com o fato de eu ter ido assistir, nos últimos anos, a vários dos documentários que estrearam nos cinemas, sem contar os que eu tinha visto em festivais e mostras aqui e ali. O documentário estava mais acessível do que há poucos anos. Com certeza muito mais documentários tinham entrado em cartaz, e os festivais e mostras tinham ganhado muito mais visibilidade, desde que eu tinha começado a observar o cinema mais atentamente, ou, digamos, mais criticamente. E eu nem sou tão velha assim. Como também não são outros alunos da ECO (habilitação Jornalismo ou não) que escolheram fazer um documentário para o projeto final.

Como também não são tão mais velhos do que eu (nós) muitos dos documentaristas que recentemente tiveram seus filmes projetados e premiados por aí. Eles são tão responsáveis pelo meu (nosso) interesse em fazer um documentário quanto os documentaristas experientes ou consagrados.

Mas o fato é que, experientes ou inexperientes, seus filmes estavam sendo mais aceitos do que nunca. Com essa idéia na cabeça e nenhuma câmera na mão (trocadilhos nem sempre funcionam, eu sei), deixei o projeto prático para um outro dia. Tinha sido irremediavelmente cooptada pelo tema.

Depois das notícias sobre o recorde de bilheteria do(s) filme(s) de Michael Moore, a partir de 2002, outras reportagens se seguiram, e reforçava-se a constatação, agora generalizada, de que o cinema documentário alcançava, nesses primeiros anos do século XXI, um patamar inédito na sua história – ao que se chamou de um *boom* do documentário.

Tendo isto como base, esta pesquisa pretende investigar quais são as circunstâncias em que se dá este *boom*, se é que o termo se justifica, e quais foram os aspectos determinantes deste processo, numa tentativa de explicá-lo. Esta tentativa faz coro com outras, que procuram uma abordagem mais aprofundada e menos imediatista para o assunto.

1.2 Por quê? (ou Da pertinência do trabalho)

Reconhecer a importância desta pesquisa passa por reconhecer, antes, a importância deste momento, por si só, dentro da história do cinema documentário no Brasil e no mundo, bem como sua importância na história do cinema. A importância só aumenta, quando se lembra que o cinema nasceu documentário (e essa frase torna-se já um clichê), com Lumière. Trata-se de um fenômeno que transcende limites entre ficção e não-ficção, e que, no Brasil, ganha importância especial, num momento em que se assiste a um inegável fortalecimento do cinema nacional como um todo.

Esta pesquisa então se justifica não só pela clara importância do assunto, mas também pela sua atualidade. Estamos falando de um processo que se acentuou nos últimos cinco anos, e que entrou em evidência há pouco menos. A ascensão do documentário está em pleno andamento, mais confirmada do que nunca. O que se vai fazer, neste trabalho, é tratar o tema de forma mais aprofundada (do que uma reportagem de revista, certamente), além de reunir, de forma sistematizada e organizada, dados essenciais e reflexões sobre o processo de modo a facilitar sua visualização e compreensão.

1.3 Como? (ou Metodologia deste trabalho)

Este trabalho constitui-se de nove capítulos, sendo o primeiro a introdução e o último a conclusão. O primeiro capítulo pretende traçar um breve resumo da trajetória percorrida pelo cinema documentário, no mundo e no Brasil, desde a sua origem, até o momento que antecede a sua redescoberta, a partir da década de 90 do século XX. O segundo capítulo expõe o assim chamado boom do gênero, a partir de dados e eventos concretos colhidos ou surgidos durante esta pesquisa. O quarto capítulo constrói um panorama do cinema nacional na última década, e expõe, as pré-condições para que se dê a redescoberta do gênero documental, neste contexto. Já o quinto capítulo trata de revelar os números do cinema nacional, em que se incluem produção, público e lançamentos, com especial destaque para o cinema documentário no Brasil. No sexto capítulo, parte central deste trabalho, reúnem-se algumas das possíveis explicações para o fenômeno aqui estudado, enquanto o capítulo sete procura analisar a presença do documentário nos espaços específicos de festivais, cinema e televisão. Finalmente, o capítulo oito põe em questão a essência marginal do cinema documentário. Além da pesquisa em bibliografia tradicional, este trabalho utilizou-se fartamente de outras fontes, especialmente jornais, revistas e Internet. Especial destaque deve ser dado aos depoimentos-entrevistas de pessoas ligadas à prática cinematográfica e ao estudo do cinema: Silvio Da-Rin, Rodrigo Guèron, Marcelo Gil Ikeda e Zita Carvalhosa.

2. Breve história de um cinema subestimado

Embora o fenômeno de que trata esta pesquisa seja absolutamente atual, ele não deixa de dever muito a outro(s) momento(s) da história do cinema brasileiro. Afinal, não foi no ano 2000 que os brasileiros começaram a fazer documentários. Muito pelo contrário. O fato é que, bem antes de o documentário virar “o queridinho da mídia”¹, ele existia no Brasil, com grande força, inclusive, embora nem sempre com equivalente prestígio. O documentário sempre esteve presente, desde os primeiros passos do cinema brasileiro. Na verdade, “a história do cinema brasileiro nos seus primórdios deveria ser a história dos ‘naturais’ e não dos posados”.²

¹ FONSECA, 2005.

² CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 167.

2.1 O documentário brasileiro e o documentário

Faz-se necessário abordar aqui o contexto mais amplo em que se insere este período, os “primórdios do cinema brasileiro”. Em primeiro lugar, deve-se lembrar que o Brasil, pelos motivos óbvios, como país periférico dentro do sistema capitalista, de uma forma ou de outra trilha os caminhos estabelecidos pelos países centrais, seja no campo econômico, político ou cultural. Conforme escrevia Glauber Rocha em 1963: “O desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, atrasado de meio século, contará com uma estagnação cultural de 30 anos”.³ Desde a construção das primeiras salas de cinema no Brasil, o espaço de exibição era “controlado inteiramente pela produção e influência das companhias estrangeiras, já nessa época [final dos anos 20] em sua maioria americanas”.⁴

Ao mesmo tempo, é preciso ter em mente que a tradição dominante no terreno do cinema documentário mundial, até o início da década de 60 do século XX, era aquela inaugurada por Robert Flaherty com *Nanook, o esquimó* (1922), e John Grierson com seu documentário social inglês, nos anos 30. Tratava-se de uma tradição segundo a qual não era problemático incorporar, “sem má-consciência, as necessidades ideológicas que cercam a inserção institucional do documentarista no aparelho de estado”⁵, e do mesmo modo em relação a recursos como a voz *over* expositiva, e mesmo a encenação. É importante chamar a atenção para o fato de que somente mais de 30 anos depois surge uma nova proposta ética que se contrapõe a esta, a partir do desenvolvimento de duas perspectivas antagônicas – a do Cinema Direto americano (com sua crença na não-intervenção e na objetividade) e a do Cinema Verdade francês (que, admitindo a impossibilidade da não-intervenção, prega a revelação do processo da sua construção enquanto discurso). E, se a tradição griersoniana durou 30 anos, esta já dura mais de 40, já que “vivemos, ainda hoje, dentro das crenças que nortearam seu surgimento”.⁶

Em segundo lugar, deve-se lembrar que, apesar de os primeiros filmes a serem feitos no mundo terem sido “documentários”, ou filmes naturais, sabe-se muito bem que eles logo perderam espaço para os chamados filmes posados, representados, com enredo – enfim, filmes de ficção.

³ ROCHA, 2003, p. 38.

⁴ SCHVARZMAN in TEIXEIRA, 2004, p. 267.

⁵ RAMOS, *Ibid.*, p. 82.

⁶ *Id. Ibid.*, p. 81.

Aqui se faz necessário um parêntese. Dada a amplitude de uma questão do tipo “o que é documentário?”, vale frisar que este trabalho não pretende definir tal rótulo, nem que filme(s) deve(m) recebê-lo (ou não) – mas apenas, e até certo ponto, discutir a pertinência ou a necessidade de um rótulo. Atualidades, cinema de Realidade, documentário, não-ficção são termos diversos para designar um mesmo cinema, cada um representando uma tentativa diferente de defini-lo e traçar-lhe os limites, embora nenhuma delas sendo totalmente satisfatória. Afinal, “se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações”⁷. Por isto mesmo, a terminologia adotada aqui procura expor de forma descompromissada o vasto espectro da nomenclatura que ao longo das décadas tem servido para designar o cinema documentário, dando preferência, entretanto, ao termo “documentário”, que, apesar de não ter sido completamente aceito mesmo por seu criador John Grierson, acaba sendo o termo mais empregado e mais amplamente reconhecido.

É largamente conhecido o debate inicial que marcou o cinema a partir da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière em 1895. Refiro-me ao debate a respeito da função à qual deveria servir o advento do cinema, que veio a tomar corpo na polarização entre Louis Lumière, de um lado, defendendo o filme natural e sua capacidade informativa e educativa, e Georges Méliès, de outro, defendendo o filme de ficção e sua vocação para o entretenimento. Mas foi de fato graças aos filmes de ficção – a partir do momento em que começam a se apoiar em recursos narrativos, contando com um enredo que se insere em uma estrutura narrativa direta, propriamente dita (“o dispositivo de associação linear de imagens”⁸) – que o cinema conquistou definitivamente um espaço, ou, pelo menos, o interesse da maior parte da sociedade em geral. “O século do filme, reconheça-se, foi dominado, nas telas, corações e mentes, pela ficção”⁹.

E foi somente com esses mesmos filmes de ficção que o cinema alcançou o título de Sétima Arte – ou, simplesmente, de Arte (em sua acepção mais comum), já que, como também se sabe, houve ainda um outro grande debate em torno do valor artístico do cinema (ou da sua inexistência) – enquanto o chamado Primeiro Cinema era renegado “como uma espécie de proto-história da imagem cinematográfica, um proto-cinema em sua feição de

⁷ DA-RIN, 2004, p. 15.

⁸ TEIXEIRA in TEIXEIRA, 2004, p. 8.

⁹ LABAKI, 2005, p.13.

engenhoca agora oxidada pelo tempo, quando muito a testemunhar a transformação de mera técnica em arte”¹⁰, ao final da primeira década do século XX. Não à toa, chamava-se *Cinearte* a revista carioca que na década de 20 dava voz aos defensores do filme posado (o “verdadeiro cinema”). Fundada pelo jornalista, produtor e cineasta Adhemar Gonzaga (ainda futuro criador da Cinédia), a revista circulou de 1926 até 1942. Quanto ao cinema documentário, este não queria e nem podia ser Arte; afinal, tratava-se do registro objetivo da realidade, da evidência visível do real, como não? “Ainda não será nesse primeiro momento que se atinará para a observação nietzscheana de que o ideal da verdade não passa de uma ficção incrustada ‘no âmago do real’”¹¹. De fato, no Brasil, é apenas no início dos anos 70 que desponta um questionamento deliberado ao modelo tradicional no documentário nacional, sua estrutura tributária da ficção e os limites da representação, especialmente com o cinema de Arthur Omar.

O fato é que o cinema de ficção se sobrepôs ao de Realidade como vertente majoritária do cinema para, em seguida, sobrepor-se à suposta superioridade das artes clássicas (mais especificamente, do teatro) e se consolidar também como uma possível forma de arte. Não se tratava, é claro, de substituir um pelo outro, mas de reconhecer o valor do cinema, sua capacidade de superar certas limitações e de oferecer possibilidades até então inimaginadas. Hugo Munsterberg, psicólogo e professor da Universidade de Harvard, pioneiro em suas reflexões sobre a imagem no cinema, expressava essa compreensão em seu livro *The Film: a psychological study*, publicado no ano de sua morte, 1916:

As coisas que não importam não podem ser subitamente retiradas do palco. [...] O palco em nada pode ajudar. A arte do teatro tem aí limitações. Começa aqui a arte do cinema. A mão nervosa que agarra febrilmente a arma mortífera pode súbita e momentaneamente ocupar toda a tela, enquanto tudo o mais literalmente some na escuridão. [...] Os produtores de cinema chamam a isso de *close-up*. O *close-up* transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático.¹²

Esforço semelhante vai praticar o cineasta soviético V. Pudovkin em seu *A técnica do cinema*, publicado em 1926. Chamando a atenção para as possibilidades oferecidas por um posicionamento ativo da câmera – que pode mover-se pelo ambiente e mostrar o mesmo objeto de diferentes perspectivas, em vez de pura e simplesmente registrar o que passa diante

¹⁰ TEIXEIRA in TEIXEIRA, 2004, p.8.

¹¹ Id. Ibid., p. 46.

¹² MUNSTERBERG in XAVIER, 2003, p. 33-34.

dela, como um espectador imóvel – Pudovkin demonstra que “a câmera, controlada pelo diretor, pode não somente capacitar o espectador a ver o objeto filmado, como também induzi-lo a apreender esse objeto”¹³. Em seguida, analisa a capacidade específica do cinema a que chama de “concentração temporal”, conforme a qual é possível, no cinema, representar uma ação num mínimo de imagens, sem que seja necessário filmar o desenrolar da mesma ação em todas as suas etapas, nem sequer filmá-las segundo uma ordem lógica – superando afinal a limitação do espaço-tempo a que o teatro fica inevitavelmente preso. É nessa capacidade de representação fílmica que, para Pudovkin, reside a arte do cinema:

Quando o ator de teatro se encontra num canto do palco, ele não consegue cruzar para o outro lado sem dar um número necessário de passos. [...] O diretor de cinema, pelo contrário, pode concentrar temporalmente, não apenas incidentes separados, mas até mesmo os movimentos de uma única pessoa.[...] Primeiro filma-se o homem caindo da janela sobre uma rede, de tal forma que a rede não fique visível na tela; em seguida, o mesmo homem é filmado caindo no chão de pouca altura. Colocados lado a lado, os dois planos dão a impressão desejada. A queda catastrófica, na realidade nunca ocorre, a não ser na tela. [...] Entre o evento natural e sua aparência na tela há uma diferença bem marcada. É exatamente esta diferença que faz do cinema uma arte.¹⁴

Pudovkin afirma que a arte do cinema está no espetáculo, na ficção – a diferença entre a verdadeira realidade e a realidade construída na tela por meio de artifícios ficcionais e convenções narrativas que, para Pudovkin, são justamente a característica do cinema. Mas certamente o cinema documentário também usufruiu das maravilhosas possibilidades oferecidas pelo advento da câmera e da montagem, até antes da ficção. “O cinema documentário tem uma tradição que é tão rica quanto a do cinema de ficção. Você tem sempre em documentário pessoas que fazem coisas que o cinema de ficção vem fazer depois”, ressaltou o documentarista João Moreira Salles.¹⁵

Na verdade, a arte que Pudovkin atribui ao cinema, por ele entendida como sendo da ordem do espetáculo, reaparece – com objetivos diferentes, é claro – em alguns dos documentários mais marcantes de todos os tempos. Narratividade, plano/contra-plano, montagem paralela e espaço-tempo contínuo estão presentes em *Nanook*, por exemplo, daí seu valor inaugural para o cinema documentário.

¹³ PUDOVKIN, Ibid, p. 67.

¹⁴ Id. Ibid., p. 67-68.

¹⁵ SALLES, 2003.

Acerca da relação entre o cinema documentário e as possibilidades oferecidas pela câmera, muito mais “revolucionário” talvez seja o trabalho de Dziga Vertov (neste e no outro sentido!), responsável pelo “primeiro pensamento sistemático e autoconsciente do cinema não-ficcional”.¹⁶ Afinal, aquilo que Pudovkin aponta como base para a construção do espetáculo (ficcional) e da arte cinematográfica – criar na tela uma realidade diferente da “realidade real” – é, de certa forma, o mesmo artifício que Vertov utiliza justamente para a finalidade contrária – desconstruir a representação fílmica da realidade enquanto linguagem, escancarar na tela a verdade dessa representação. O mesmo espaço temporal não filmado entre aqueles dois planos com os quais, postos lado a lado, em continuidade, Pudovkin espera construir a realidade do cinema, Vertov o expõe, expressando, justamente através dessa descontinuidade, que se trata de uma realidade construída. Fato que faz de *O homem com a câmera* (1929) “um filme seminal [...] um tratado filosófico sobre a linguagem de cinema”, na opinião do documentarista Evaldo Mocarzel.¹⁷

Tudo isto apenas para estabelecer um referencial mínimo sobre o que se passava fora do Brasil, onde, na verdade, o panorama era muito diferente e nenhuma dessas questões estava em pauta, especialmente no contexto do cinema documentário. Uma situação que Bernardet basicamente resume quando diz que o documentário brasileiro anterior aos anos 50 “não é um cinema crítico”¹⁸, justificando assim o foco sobre o cinema documentário do período entre 1960 e 1980 em seu já citado livro, publicado originalmente em 1985.

2.2 O documentário brasileiro diante de si mesmo

Vasculhando as origens do cinema documentário no país, encontramos uma vasta filmografia, quase surpreendente para aqueles que só começaram a prestar atenção no gênero na virada do século XX para o XXI. Na verdade, “os filmes que foram produzidos no Brasil no começo do século XX eram muito mais próximos do gênero documentário do que da ficção. A norma era, portanto, o documentário; a exceção, a ficção”¹⁹. Isto só torna mais importante entender as circunstâncias em que ocorre, bem como o destaque dado ao suposto

¹⁶ RAMOS in TEIXEIRA, 2004, p. 81.

¹⁷ MOCARZEL, 2003.

¹⁸ BERNARDET, 2003, p. 11.

¹⁹ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 168.

fenômeno. Especialmente quando se constata que o volume da produção dita documental é enorme, mesmo em comparação com o atual, com *boom* e tudo.

Partindo dos primórdios da não-ficção no Brasil, lá onde encontramos um “primeiro cinema” brasileiro e os “profissionais da cavação”, passando pelos registros etnográficos da Comissão Rondon no início do século XX, pelos documentários educativos “oficiais” das décadas de 30 e 40, até o momento em que o documentário atinge “sua plenitude”, a partir da década de 50, há dezenas de filmes, realizados por nomes tão diversos quanto os de Luiz Thomaz Reis, Humberto Mauro, Alberto Cavalcanti (embora sua produção documental tenha sido realizada em solo estrangeiro), Leon Hirszman, Geraldo Sarno, Linduarte Noronha, Joaquim Pedro de Andrade, João Batista de Andrade, Vladimir Carvalho, Arthur Omar, Silvio Tendler e Eduardo Coutinho, entre muitos outros.

O crescimento do documentário é um fenômeno, mas não há explicações sumárias. [...] Isso é parte de um processo cumulativo que vem desde os tempos de Humberto Mauro e que é marcado por *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni; *Aruanda*, de Linduarte Noronha; e *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho.²⁰

Com o objetivo de compreender melhor a tradição do cinema documentário brasileiro, e de colocar em perspectiva o momento atual pelo qual o gênero passa, procura-se traçar a partir de agora um breve resumo da história do documentário no Brasil. Deixo claro tratar-se mesmo de um breve resumo, sem maiores pretensões, que irá apenas ressaltar alguns aspectos específicos, além de buscar referenciais que dialoguem com o momento presente e o chamado *boom* que é o assunto deste trabalho. Ressalto ainda que tal resumo se baseia em dados coletados ao longo de toda esta pesquisa, mas, principalmente, nas informações reunidas nos livros *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet, *Espelho partido*, de Silvio Da-Rin, e *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*, coletânea organizada por Francisco Elinaldo Teixeira; juntos, formam quase que uma “trindade bibliográfica” recente do gênero no Brasil.

Uma exibição pública na Rua do Ouvidor, no Centro do Rio de Janeiro, marcou a chegada do cinema ao Brasil, em 1896. E se o cinema nasceu documentário (expressão que já é clichê), obviamente também nasceu documentário o cinema no Brasil. As primeiras imagens do país registradas por uma câmera são de 1898, e o cinegrafista era um imigrante italiano,

²⁰ TRINDADE; GURGEL, 2005, p. 24.

Afonso Segreto. Durante os anos seguintes, Segreto e outros imigrantes de diversas origens, trazendo câmeras na bagagem, vão se dedicar à aventura de registrar o Brasil em movimento. Dentre esses imigrantes, destaca-se Antônio Leal, português que a partir de 1905 passa a filmar os chamados “fatos diversos”, atualidades, festas populares. Entretanto, segundo Sergio Augusto, jornalista com um pé no cinema (autor de *Este mundo é um pandeiro*, sobre a chanchada)²¹, a partir de 1908, quando começam a ser produzidos filmes de enredo no país, “entusiasmado com as possibilidades fantasiosas do cinema, Antônio Leal trocou o documentário pela ficção”.²²

Ainda décadas mais tarde, em 2001, num depoimento para o filme *Cinema de reportagem – a obra de Eduardo Coutinho*, o próprio Coutinho, documentarista de maior renome atualmente em atuação no país, declarava que suas primeiras influências foram do cinema estrangeiro, já que, quando criança, “o cinema brasileiro não existia, só começou a existir na década de 50; então, eu via filmes americanos”²³. Diz-se que também Humberto Mauro teria dito coisa semelhante, décadas antes, quando imaginava ter inaugurado o cinema no Brasil fazendo filmes em Cataguases²⁴. Mesmo hoje, o Brasil projeta muito pouco em termos de tendências de quaisquer tipos (a despeito das notáveis presenças dos biquínis cariocas, da Bossa Nova, do Caetano Veloso e, mais recentemente, do Seu Jorge).

De modo que não se deveria esperar encontrar, entre os filmes realizados inicialmente em solo brasileiro, produções cujo objetivo fosse desenvolver o fazer cinematográfico, contribuir para a evolução das suas linguagem e estética, fosse no domínio da ficção, fosse no do documentário, muito menos questionar em termos éticos a postura do realizador diante da apropriação das representações do real. Especialmente no campo dos filmes “documentários” do fim do século XIX e início do XX, o que se encontra de modo geral são cinegrafistas e cinegrafados ainda como que aprendendo a lidar com a idéia da imagem afinal em movimento – essa a impressão que se têm após a projeção de alguns negativos raros desta época.

Pois se mesmo Alberto Cavalcanti, apesar de não deixar de ser o primeiro representante do Brasil na história do documentário mundial, havia justamente deixado o país para estudar e

²¹ *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

²² AUGUSTO, 2002.

²³ Vídeo, 30', cor. Daniela Muzi. Rio de Janeiro, UERJ, 2003. Nota: recebeu naquele ano o prêmio do Júri Popular e Menção Honrosa no 5º Festival Videvídeo, da UFRJ.

²⁴ Informação transmitida por Hernani Heffner, em aula ministrada no cinema Odeon, no dia 17 set. 2005.

praticar um cinema que não cabia no Cinema brasileiro. É justamente nas salas francesas, em 1923, que ele trava conhecimento com *Nanook*, de Robert Flaherty.²⁵

Portanto, deve-se entender que aos brasileiros (e antes imigrantes) daquelas primeiras décadas interessava registrar objetos específicos, para fins diversos, mas também específicos – cuja definição, ao longo das primeiras décadas, dependeu mais dos responsáveis pelo financiamento das filmagens do que dos responsáveis pelos filmes em si. Em artigo escrito em 1997 para a revista *Contracampo*, o esquecido e controverso cineasta brasileiro Sylvio Back (*Cruz e Sousa – O poeta do desterro e Lance Maior*) escreve que “ao correr de sua história, curtas e longas, o documentário nacional tem revelado uma incontornável vocação para algum tipo de patronato [...] É uma vasta filmografia com assinatura quase toda e sempre comprometida”²⁶. A partir dessa observação, Back esculhamba todo o cinema documentário brasileiro moderno (segundo ele, igualmente comprometido moral e/ou ideologicamente, entre outros problemas).

Era mais natural e simples inspirar-se em modelos já estabelecidos e bem-sucedidos encontrados em outros filmes realizados em países onde o cinema já fosse alguns anos mais velho. Ainda segundo Sergio Augusto:

A febre cinematográfica contaminou quase todo o País. Paulo Benedetti levou-a até Barbacena; Anibal Requião, até Curitiba; Aristides Junqueira, até Belo Horizonte; Diomedes Gramacho, até Salvador. Mas Rio e São Paulo continuaram sendo os dois centros produtores mais efervescentes - e os mais sintonizados com as novidades de fora. No afã de imitá-las, chegamos a produzir até três versões de *A Viúva Alegre* e uma de *A Cabana do Pai Tomás*.²⁷

No domínio do documentário há também bons exemplos, como *Sinfonia de Cataguases*, de Humberto Mauro, realizado em 1928, e *São Paulo, sinfonia da metrópole*, de Adalberto Kemeny, de 1929, ambos obviamente inspirados no clássico *Berlim, sinfonia da metrópole*, de Walter Ruttmann, que é de 1927.

E, se o documentário era (ou é – isto fica para mais adiante) em geral menos prestigiado do que a ficção em países que primeiro tinham tido contato com o cinema (e mesmo no país

²⁵ CAVALCANTI, 1995 apud TEIXEIRA, 2004, p. 13.

²⁶ BACK, 1997.

²⁷ AUGUSTO, 2002.

de sua invenção), no Brasil não seria diferente. Os cineastas brasileiros das primeiras décadas do século XX não caíram de amores pela não-ficção; aliás, “conviviam mal com a ininterrupta e lucrativa atividade dos documentários, ditos de cavação”²⁸. O documentário, que então estava representado no chamado filme natural, era realizado pelos “cavadores”, e tido basicamente como o resultado do trabalho de circular pelo país, especialmente pelo interior, registrando com a câmera as paisagens e as pessoas, “em busca do inusitado, do selvagem, do inexplorado – índios, quedas d’água, animais ferozes ou cangaceiros – que aguçavam a curiosidade das platéias urbanas”.²⁹

Além dos registros de paisagens e imagens exóticas, era comum ainda a realização de pequenos filmes sob encomenda que retratassem atos de figuras públicas, como políticos locais, ou de poderosos em geral, constituindo-se então numa atividade que costumava ser bastante rentável. A vinculação desses filmes a essa prática de “favores” era um dos pontos negativos apontados pelos detratores do filme natural, e era provavelmente a isso que se referia Sylvio Back quando escreveu que o documentário brasileiro é comprometido moral e ideologicamente desde as suas origens.

De modo que o embate entre Lumière e Meliès ecoava no Brasil (com algum atraso), sob a forma de embate entre o filme natural e o filme posado – este último, realizado com “objetivos artísticos” e almejado pela maioria dos cineastas, embora muitos deles se valessem da cavação como fonte de renda. É o caso do próprio Humberto Mauro, já citado – naquele momento, um dos defensores do filme posado; no início da carreira, “o filme não-ficcional é um pecadilho que Mauro comete mais por necessidade do que por convicção”³⁰. O mesmo Humberto Mauro que, posteriormente, ficaria marcado pelo documentarismo, a partir da década de 30, quando se engaja no chamado cinema educativo sob a chancela do governo.

Ao lado e ainda antes dos filmes de cavação, encontra-se a produção cinematográfica da chamada Comissão Rondon. Tratava-se de um grupo comandado pelo Marechal Mariano da Silva Rondon, cuja função inicial era produzir relatórios a respeito do andamento das obras de construção de linhas telegráficas no interior e no norte do país, a partir de 1891. O encontro com populações indígenas nessa trajetória estimula Rondon a criar o Serviço de Proteção ao

²⁸ SCHVARZMAN in TEIXEIRA, 2004, p. 267.

²⁹ Id. Ibid., p. 261-262.

³⁰ SCHVARZMAN in TEIXEIRA, 2004, p. 262.

Índio, em 1910, e o Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Comissão Rondon, em 1912, no qual destacou-se como cinegrafista e fotógrafo Luiz Thomaz Reis.

Dos longos e complexos relatórios constavam não só dados e textos, como também fotografias e registros cinematográficos das paisagens naturais e das populações indígenas locais. O resultado de anos de relatórios foi uma grande quantidade de material fotográfico e cinematográfico, exibido não só para as autoridades interessadas, como também para a sociedade em geral, em sessões públicas. Desse modo, “os filmes e as fotografias da Comissão formavam o imaginário das populações das cidades sobre o sertão e sobre os povos indígenas”³¹. De 1934 a 1938, essa produção aumenta, quando Rondon se torna chefe da Inspeção de Fronteiras do Governo Vargas. Entre os anos de 1946 e 1953, essas fotografias e fotogramas saem ainda publicados em três volumes, sob o título *Índios do Brasil*.

Em um certo sentido, pode-se entender que tanto o filme de cavação quanto as “etnografias filmicas” produzidas pela Comissão Rondon, apesar de muito montadas numa percepção do “exótico”, não deixam de se apoiar numa temática eterna do documentário, uma das suas matrizes fundamentais – a representação do Outro. Um tema que ganha importância especial no caso do Brasil, segundo Rodrigo Guèron, presidente da Associação de Documentaristas e Curta-metragistas do Rio de Janeiro (ABD&C), que explica:

Acho que o Brasil é um país místico, desconhecido para os próprios brasileiros, e a história de ser brasileiro é uma história de responder o que é o Brasil. Isso é uma marca do novo mundo, e é uma coisa eminente no Brasil. Portanto, o documentário mostra uma sede de auto-conhecimento do brasileiro muito mais radical do que nos documentários europeus.³²

Tanto o filme de cavação, ao apresentar “imagens de um país distante da civilização e da modernidade que o posado buscava focar”³³, quanto a produção de Luiz Thomaz Reis na Comissão Rondon, voltada para “a elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro”³⁴, embora nitidamente mais preocupados com interesses próprios (dos realizadores, do público urbano e/ou das autoridades) do que com o Outro propriamente, funcionam como um marco inicial dessa busca do brasileiro por si mesmo.

³¹ TACCA, *Ibid.*, p. 317.

³² GUÈRON, 2005.

³³ SCHVARZMAN in TEIXEIRA, 2004, p. 262.

³⁴ TACCA, *Ibid.*, p. 316.

O momento seguinte é marcado pelo apadrinhamento, por parte do Estado, do documentário de curta-metragem (o “filme curto”). Vale lembrar agora que, até o início da década de 80, no Brasil, documentário e curta-metragem eram praticamente sinônimos, visto que o documentário de longa-metragem era definitivamente uma raridade, por uma série de motivos, tanto econômico-financeiros quanto técnico-formais, de modo que um e outro se confundiam, freqüentemente um ofuscando outro – o documentário com mais visibilidade do que o curta-metragem de ficção, que também era raro, na verdade. Segundo explica Silvio Da-Rin,

nos anos 1970, a grande massa de curtas-metragens brasileiros era constituída de documentários. Como reflexo disso, a entidade que se formou em 1973 para reivindicar instrumentos de fomento à produção e difusão de curtas, foi denominada ABD - Associação Brasileira de Documentaristas. Já na década seguinte, houve uma mudança de foco e a maior parte dos curta-metragistas passou a fazer ficção.³⁵

Conforme o documentário gradativamente migra para a longa-metragem, e, nos anos 80, sofre uma queda de produção, a situação se inverte (e o “curto” se torna “curta”), havendo então uma “hipertrofia de curta-metragem de ficção – completamente artificial – que prescindia de qualquer aproximação com o documentário e de certa forma até o desprezava”³⁶. Ao mesmo tempo, tanto o gênero documentário quanto o formato curta-metragem em si, eram em geral vistos apenas como um “treino” para a realização de filmes de ficção de longa-metragem, que era quase sempre o objetivo final de todo cineasta / documentarista.

A partir de uma série de incentivos do Governo Vargas no início dos anos 30, como a obrigatoriedade de exibição e a diminuição da taxa de importação de filmes, imposta pelo decreto 21.240, de 1932, o documentário se torna um braço forte da produção cinematográfica nacional, norteadas por um desejo de realizar um cinema educativo oficial. Em 1936 nasce o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), e o governo passa a ser um produtor direto. O Ince forma, junto com o DIP, o sistema de comunicação e propaganda de massa do governo Vargas, embora os dois fossem órgãos separados e o primeiro tivesse uma preocupação mais específica com educação.

³⁵ DA-RIN, 2005.

³⁶ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 170.

Este cinema educativo tinha como objetivo claro “controlar as imagens que se produziam sobre o país e sua realidade”³⁷, aí se encaixando então um sistema de censura encabeçado pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto, que permanece no Ince até 1947. Não só os documentários de curta-metragem, embora especialmente estes, mas todo filme produzido em solo nacional precisava da aprovação do censor Ince. Inicialmente, o cinema oficial se encarrega de “construir a imagem de um país portentoso, dotado de uma natureza pródiga, uma ciência capaz de decifrá-la e grandes homens aptos a conduzir a nação ao grande destino inscrito nas promessas da natureza”³⁸. Trata-se de um cinema que retrata um país fantástico em que, observa Sheila Schvarzman, “o povo não existe”³⁹. Constam da lista de temas explorados por essa cinematografia oficial não só a ciência, a técnica e a natureza, como também a saúde, o militarismo e os heróis históricos. Do ponto de vista formal, os filmes eram eminentemente didáticos, seguiam uma ordem de início, meio e fim, e apresentavam narração cujo texto as imagens procuravam ilustrar.

Desde sua criação até sua extinção, já em 1966 (quando se torna o INC, Instituto Nacional de Cinema, para desaparecer em 69 e dar lugar à Embrafilme), o Instituto produziu mais de 350 filmes. Esse volume de produção nunca deixa de ser surpreendente no Brasil, seja no campo da ficção ou do documentário, e que chama a atenção. O cinema brasileiro desde então e ainda hoje é tão dependente do dinheiro público de modo geral.

O grande nome do Ince (mas não apenas do Ince) é o já mencionado Humberto Mauro. Dentro do esquema temático e estrutural limitado dos filmes do Ince, Mauro consegue aos poucos, e conforme o rigor do Instituto também diminui, depois da Segunda Guerra Mundial, impor seu próprio olhar com mais liberdade. O exercício de seu cinema está tanto nos primeiros filmes como *Dia da pátria* (1936) e *O despertar da redentora* (1942), como na série *Brasilianas* (a partir de 1945), em *Engenhos e usinas* (1955) e em *A velha a fiar* (1964), seu último filme no Ince, clara influência para o famoso e multi-premiado curta-metragem (documentário?) *Ilha das Flores* (1989), do cineasta contemporâneo Jorge Furtado.

Mesmo em sua filmografia desvinculada do Ince, em que figuram filmes de ficção como *Favela dos meus amores* (1935), a presença de um certo caráter documental é notável. Em

³⁷ SCHVARZMAN in TEIXEIRA, 2004, p. 270.

³⁸ Id. Ibid., p. 287.

³⁹ Id. Ibid., p. 284.

Brasa dormida (1928), por exemplo, “em determinado momento, o filme suspende sua narrativa para uma descrição bastante pormenorizada e bem-feita do que é uma usina de açúcar”.⁴⁰

É a partir do florescimento de um cinema documentário dito “crítico”, durante a década de 50, e com os primeiros curtas do Cinema Novo, que começa a mudar o já dito o caráter de “treino” atribuído ao gênero. É quando “essa forma de cinema deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não consegue produções mais importantes. Nele se cruzam problemas da sociedade brasileira e da linguagem cinematográfica”⁴¹. Trata-se também de um período de intensa produção, que se estende pelas décadas de 60 e 70, até o início da década de 80. Vários desses filmes têm um valor significativo para o desenvolvimento da tradição do cinema documentário brasileiro, em alguns dos quais se detém Jean-Claude Bernardet em seu já citado *Cineastas e imagens do povo*. Considerando apenas os títulos analisados por esse motivo por Bernardet, destacam-se quase 30 filmes.

Durante as décadas de 60 e 70, “a maior parte da produção documentária evolui para o que se pode chamar de ‘registro’ das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, da música etc”⁴². Paralelamente ao predomínio deste tipo, entretanto, existe um outro cinema documentário muito mais significativo, ou mesmo histórico, em dois sentidos – de História do Brasil e História documentário brasileiro. De algum modo, são um retrato de um retrato do Brasil. É sobre esses filmes que Bernardet se vai debruçar; são esses filmes que nós vemos hoje nas Escolas de Comunicação.

Reitero que este capítulo pretende apenas esboçar um resumo da tradição documental no Brasil, torna-se desnecessário deter-se na questão. Entretanto, é imprescindível mencionar, algumas linhas bastante gerais sob as quais talvez seja possível agrupar a produção desse momento. A preocupação com o contexto político do país e com as tensões sociais, ou mesmo o questionamento das instituições de um modo geral, por exemplo, são questões marcantes. A estética cinemanovista (sua ascensão e derrocada) também existe no documentário desse período. O desejo de fazer um cinema que fosse revolucionário em todos os sentidos, um cinema transformador da sociedade, também está presente. Ao mesmo tempo, um dilema interno a respeito da função da própria classe intelectual (aí incluídos cineastas e

⁴⁰ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 168.

⁴¹ BERNARDET, 2003, p. 11.

⁴² Id. Ibid., p 12.

documentaristas), de discurso esquerdista, mas cuja estratégia é desbaratada pela postura da população diante do Golpe militar de 1964. E ainda, há o questionamento do que Bernardet chama de “modelo sociológico” no documentário, que em meados dos anos 60 entra em colapso, gerando a partir daí novas tentativas de abordagem, passando-se, num sentido bem geral, de um “falar pelo outro” para um “deixar o outro falar” – no que se dá a emergência, segundo tipologia de Arthur Autran, de um “modelo antropológico” e um “modelo estrutural”, entre outras possibilidades.⁴³

Trata-se de um momento em que, finalmente, vemos as “novas opções estilísticas do documentário mundial exercendo imediatamente forte influência no Brasil”⁴⁴, e, portanto, vemos a introdução dos métodos do cinema Direto / Verdade no documentário brasileiro. Em 1959, com *Arraial do Cabo*, Paulo César Saraceni inaugura a estética e a temática cinemanovistas no documentário nacional. A partir de 1963, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman realizam, respectivamente, *Garrincha, alegria do povo* (1963) e *Maioria absoluta* (1964), os dois primeiros documentários brasileiros a inserirem-se no Cinema Direto. Já em 1965, quatro documentários produzidos pelo fotógrafo Thomas Farkas, (*Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Nossa escola de samba*, de Edgardo Pallero e Manuel Horácio Gimenez, e *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla) são filmes com estilo marcado pelo cinema Verdade, “sendo a narrativa baseada em entrevistas, depoimentos e tomadas em direto explorando a improvisação”⁴⁵. E, em 1968, pode-se dizer que o exercício do cinema Verdade é pleno, com *Lavrador*, de Paulo Rufino, filme que, segundo Bernardet, “nos lembra constantemente que não é o real, não se identifica com ele, que esse discurso não emana do real, mas é composto com elementos relacionados com esse real e selecionados heterogeneamente pelo cineasta”.⁴⁶

Na década de 70, outros filmes dão continuidade às propostas do Cinema Direto e do Cinema Verdade; entretanto, merece destaque especial a obra de Arthur Omar. Trata-se do maior representante do documentário experimental brasileiro, que vai procurar problematizar a questão da apropriação do real e o uso de estruturas narrativas no documentário –

⁴³ AUTRAN in TEIXEIRA, 2004, p. 199– 226.

⁴⁴ RAMOS in TEIXEIRA, 2004, p. 83.

⁴⁵ Id. Ibid., p. 91-92.

⁴⁶ BERNARDET, 2003, p. 90.

especialmente, no documentário nacional realizado até então. Conforme escreve Silvio Da-Rin:

No Brasil, até o início dos anos 1980, não era comum encontrar no corpo dos documentários a problematização das questões de sua realização. [...] Com raras exceções, o enfrentamento das questões semióticas era subjugado às prioridades da hora: registrar os eventos da cultura popular, preservar a memória brasileira, defender as vítimas sociais e denunciar as injustiças. [...] As manifestações auto-reflexivas foram acidentais ou descontínuas.⁴⁷

É preciso lembrar ainda que o documentário, ou o “cinema etnográfico e sociológico praticado no Brasil”⁴⁸ a que Omar se refere é profundamente marcado por um certo rigor formal, uma “repressão ao domínio formal e expressivo”⁴⁹, conseqüente de uma certa “seriedade científica” presumida (e assumida) no documentário. Neste contexto, Arthur Omar vai propor um “antidocumentário”⁵⁰, nada menos do que a negação da estrutura do documentário tradicional – aquele que se insere no “modelo sociológico” identificado por Jean-Claude Bernardet. Da desconstrução dessa estrutura do documentário padrão, em filmes que a têm sempre como base, passando pela ausência de base em um processo de descontextualização e abstração, até uma busca por um novo modo de produção de sentido no documentário, Omar contribuiu para o desenvolvimento do documentário brasileiro, com filmes como *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974), *Vocês* (1979) e *O som ou o tratado da fúria* (1984), entre outros.

Nos anos 80, há uma nítida queda da produção, especialmente a partir da segunda metade da década. Conforme explica Carlos Augusto Calil, “Por uma série de fatores, vivemos um esgotamento do modelo [de cinema político] e um descrédito em relação ao documentário que afetou principalmente a minha geração”⁵¹. Mesmo assim, não deixam de existir “documentários que chegaram à tela grande e foram bem-sucedidos”⁵². Afinal, foi finalizado em 1984 e lançado em 85 *Cabra Marcado pra morrer*, de Eduardo Coutinho, “uma obra-prima do cinema político”, na opinião de Calil⁵³. De fato, *Cabra* foi eleito pelo público como o documentário mais importante da história do cinema brasileiro, segundo pesquisa realizada pelo festival *É tudo verdade* em 2000. Para Amir Labaki, criador e diretor do mesmo festival, “*Cabra Marcado para Morrer* é o mais influente documentário brasileiro de todos os tempos.

⁴⁷ DA-RIN, 2004, p. 188.

⁴⁸ Id. Ibid., p. 187.

⁴⁹ RENOV, 1993 apud Ibid., p. 188.

⁵⁰ OMAR, 1978, apud Ibid, p. 188.

⁵¹ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 170.

⁵² Id. Ibid., p. 166.

⁵³ CALIL, op. cit., loc.cit.

Está para nosso cinema como *Os Sertões* para nossa literatura. Existe um antes e um depois”⁵⁴. A importância é tanta que Jean-Claude Bernardet acredita que seu *Cineastas e imagens do povo* provavelmente seria outro se tivesse visto o filme antes de escrevê-lo, também considerando a obra “um divisor de águas”⁵⁵.

O próprio Coutinho realizou, ao longo da década de 80 e início dos anos 90, filmes como *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987), *O Fio da Memória* (1991) e *Boca de Lixo* (1993). Outros documentaristas importantes se destacam no mesmo período, como Silvio Tandler, com filmes como *Os anos JK* (1980) e *Jango* (1984), “fenômenos da década de 80”⁵⁶. Ainda segundo Calil, “*Os anos JK*, por exemplo, alcançou a cifra, então inédita para um documentário, de 115 mil espectadores nos cinemas”⁵⁷.

Mas a verdade é que chegar à tela grande era raro para o documentário. Em compensação, o gênero tinha espaço na televisão aberta – o mais importante deles, no programa *Globo Repórter*, da Rede Globo. Criado em 1973 como desdobramento do *Globo Shell Especial*, era dirigido inicialmente por Paulo Gil Soares. O programa não fazia parte da grade vinculada à Central Globo de Jornalismo, e eram os “cineastas” que integravam sua equipe os responsáveis pela escolha dos temas a serem abordados. Feitos em película, os mini-documentários do *Globo Repórter* oferecia aos diretores que dele participavam uma considerável liberdade estética e temática e, mais importante, a infra-estrutura e o suporte financeiro que dificilmente o documentarista conseguia de outra forma naquele momento. Dentre os nomes mais importantes da equipe do programa destacam-se Eduardo Coutinho e Maurice Capovilla.

Ainda assim, por se “renderem à televisão”, os integrantes da equipe eram muitas vezes considerados “traidores da cinematografia nacional”⁵⁸ por outros membros da classe cinematográfica. A equipe, entretanto, via ali a oportunidade de se fazer ouvir por um número infinitamente maior de pessoas, aproveitando-se do potencial da televisão como meio de comunicação de massa. Este momento na história do documentário jamais se repetiu. Nunca mais o cinema documentário pôde ocupar um espaço tão significativo na televisão – ao contrário do que acontece em outros países, por exemplo.

⁵⁴ LABAKI, 2005c.

⁵⁵ BERNARDET, 2003, p. 9.

⁵⁶ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 166

⁵⁷ Id. Ibid., loc. cit.

⁵⁸ RIBEIRO, 2003.

O fato é que, mesmo durante os anos 80 e início dos 90, quando a produção cinematográfica brasileira em geral caiu quase a zero, a não-ficção se manteve ativa como pôde. O cinema documentário brasileiro não parou, ao menos não tão drasticamente quanto o cinema de ficção. Entretanto, existe atualmente, quando se fala em *boom*, uma impressão dominante a respeito de uma *Retomada* do gênero.

A edição de abril de 2005 da revista *Bravo!*, com matéria de capa justamente sobre o tal *boom* do documentário (afinal, o assunto mais em voga no momento, mais ainda naquele mês, em que acontecia o Festival É tudo verdade), destacava: “A professora Marília Franco, do curso de audiovisual da Universidade de São Paulo, lembra que sempre houve uma grande produção que era ofuscada pelo cinema comercial: ‘Na verdade, a não-ficção no Brasil só ficou adormecida entre 1985 e 1995’”.⁵⁹

Tal impressão se mostra equivocada na medida em que, como vimos, o documentário brasileiro não esteve em nenhum momento “adormecido”; mas faz algum sentido se forem considerados outros aspectos. A impressão de uma *Retomada* talvez esteja mais ligada à constatação do aumento da produção e do número de filmes que chegam às salas, do aumento da notoriedade do documentário na mídia, do aumento da repercussão dos filmes junto ao público e, até, do número pessoas indo aos cinemas assistir a documentários. De fato, apesar de sempre ativo, o cenário da não-ficção, no Brasil e no resto do mundo, permanece em segundo plano desde suas origens; “um gênero desde sempre fascinante, mas marginal”.⁶⁰

Por essas e outras, pode-se entender que o cinema documentário, “a mais subestimada força-motriz da história do cinema brasileiro”⁶¹, passa, sim, ao menos por uma *redescoberta*, se não propriamente por uma *retomada*.

⁵⁹ TRINDADE; GURGEL, 2005, p. 24.

⁶⁰ LABAKI, 2005, p. 13.

⁶¹ LABAKI, 2005, p. 14.

3. O chamado *boom* do documentário

Nos últimos dez anos, o cinema documentário vem atingindo inéditas proporções, tanto no que diz respeito à produção, quanto em termos de público e de espaços para exibição. Em todo o mundo, o cinema documentário vive um momento de inédita visibilidade, e isto é notável. E o Brasil constitui um caso ainda mais especial, pois “aquí como em nenhum lugar, agora como nunca antes, o pulso do país é monitorado pela produção não-ficcional”.⁶²

O documentarista Evaldo Mocarzel também percebe um interesse de mão dupla, em que tanto público quanto realizadores se voltam agora para o gênero, em um processo parte provocado por uma incapacidade da ficção de lidar com certas questões, parte por uma necessidade de descobrir o próprio país:

Eu acho que há uma vontade das pessoas em fazer documentários e assistir a documentários. Há um certo desgaste da ficção como um todo, no mundo inteiro. A ficção foi muito banalizada. Não acho que a ficção tenha perdido muita força, mas há uma vontade de redescobrir o Brasil, a tua casa, a tua aldeia, o teu estado, o teu país, a tua cidade, o teu jornal. Há uma vontade muito grande nas pessoas e o documentário é um instrumento de investigação.⁶³

O prestígio do cinema documentário vem sendo (re)construído gradativamente ao longo da década. “Após anos de descrédito – tido como obsoleto e irremediavelmente politizado –, tornou-se um gênero cultuado pela nova geração de realizadores”⁶⁴, num processo que culmina, a partir do ano 2000, no que alguns têm chamando de um *boom* do documentário.

Se há pouco o gênero era visto como “menos cinema” do que a ficção (ou “o primo pobre da ficção” – expressões-clichê não faltam), agora ele finalmente parece estar conquistando um espaço certo. Não só porque o público aumentou em números absolutos, porque mais documentários têm alcançado boas colocações em *rankings* de público, porque mais documentários entram no circuito comercial de salas, porque surgiram novos festivais e mostras dedicadas ao gênero no país, porque o número de inscritos nesses festivais também cresceu e porque novos espaços se abriram na televisão fechada e, mais recentemente, na televisão aberta; mas, também, porque livros, artigos, reportagens fazem questão de registrar

⁶² Id. *Ibid.*, loc. cit.

⁶³ MOCARZEL, 2003.

⁶⁴ BERNARDET, 2003, contra-capá.

o “fenômeno”, fazendo ecoar o bom momento do cinema documentário. “Jamais, nem mesmo durante a aurora do Cinema Novo, o documentário assumiu papel tão proeminente no conjunto de nossa produção audiovisual”.⁶⁵

Filmes marcantes como *Edifício Master*, *Notícias de uma guerra particular*, *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*, *Janela da alma*, *Ônibus 174*, *O prisioneiro da grade de ferro*, *A pessoa é para o que nasce*, *Morte densa*, *Justiça*, *Fala tu*, *Entreatos*, e tantos outros, têm servido para reafirmar, a cada ano, a força do documentário brasileiro contemporâneo. “O Brasil já é, certamente, uma das cinematografias documentais mais prolíficas do mundo. A qualidade do documentário brasileiro pode ser facilmente atestada pelos prêmios obtidos em eventos internacionais”, comenta Silvio Da-Rin.⁶⁶

São realizadores tanto veteranos quanto iniciantes, que vêm contribuindo para elevar cada vez mais a qualidade do documentário brasileiro. Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, Paulo Sacramento, José Padilha, e Kiko Goifman são apenas alguns dos nomes responsáveis por essa produção tão marcante. A alta qualidade dos filmes foi confirmada por “uma interessante pesquisa de Maria do Rosário Caetano com críticos sobre os melhores filmes nacionais do chamado ‘período da retomada’ (1994-2002). Nada menos que quatro documentários ficaram entre as doze primeiras posições”.⁶⁷

E não só na qualidade se reflete o bom momento do gênero. Também o espaço dedicado a ele tem se ampliado em diversos setores. “É claro que a ascensão do documentário é parte do fortalecimento do cinema brasileiro como um todo, mas é também decorrência de novos espaços que se consolidaram para a difusão do gênero”⁶⁸. E são diversos espaços.

⁶⁵ LABAKI, 2005, p. 15.

⁶⁶ DA-RIN, 2005.

⁶⁷ LABAKI, 2005, p. 268.

Nota: 15 filmes mais votados: *O Invasor* (30 votos); *Cidade de Deus* (28); *Central do Brasil* (25); *Baile Perfumado* (22); *Santo Forte* (21); *Um Céu de Estrelas* (20); *Lavoura Arcaica* (17); *Bicho de Sete Cabeças* (17); *Cronicamente Inviável* (14); *Ônibus 174* (13); *Madame Satã* (13); *A Ostra e o Vento* (11); *Terra Estrangeira* (11); *Edifício Máster* (10); *Estorvo* (8); *Notícias de uma Guerra Particular* (8); *Carlota Joaquina* (8); *Alma Corsária* (7); *Amores* (7); *O Viajante* (6). CAETANO, 2003.

⁶⁸ CARVALHOSA, 2005.

No mercado de distribuição e exibição, “historicamente refratário ao gênero”⁶⁹, o cinema documentário aos poucos vem conquistando respeito, e já consegue se inserir com mais desenvoltura no circuito comercial. Em 2004, por exemplo, um terço de todos os filmes nacionais lançados comercialmente foram documentários. “É um feito espetacular. Desconheço performance similar ou proporcional mesmo nos mercados hoje mais abertos ao gênero, seja nos EUA, na França ou na Holanda”, escreve Amir Labaki.⁷⁰

Este, por sinal, é outro aspecto dessa ascensão: a notoriedade na mídia. A referida coluna no jornal Valor Econômico, escrita por Amir Labaki, diretor-fundador do Festival É Tudo Verdade, é exemplo disto. Trata-se do “primeiro e único espaço fixo na imprensa mundial dedicado ao gênero”⁷¹. Mas o resto da imprensa não ficou alheia ao crescimento do documentário – foi ela, afinal, que construiu a noção de que existe um *boom* – e vem “dedicando ao gênero nos últimos cinco anos muito mais do que nos cinquenta anteriores”⁷². Nos últimos anos, foram publicadas dezenas de matérias ou notas sobre o assunto não só na imprensa escrita como na mídia em geral, sem esquecer a mídia *online*. “Os balanços culturais de final de ano de dois dos principais jornais brasileiros, “O Estado de S. Paulo” e “O Globo”, destacaram 2004 como o ano do “boom” dos documentários no cinema nacional. Foi um reconhecimento tanto qualitativo quanto quantitativo”,⁷³ escreveu Labaki em janeiro deste ano.

É claro que muitas das reportagens foram feitas por ocasião do Festival Internacional É tudo Verdade, que acontece anualmente, mas elas, por isso mesmo, não deixam de refletir a ampla cobertura dada ao evento, que cresce a cada edição, e que ocupa o posto de maior evento do gênero no país. Mas, mesmo após o É tudo Verdade, diversas outras matérias foram publicadas. Uma delas, que ganhou capa do Segundo Caderno do jornal O Globo, falava sobre um certo ciclo de documentários de Minas Gerais. “O ciclo de ouro – Documentaristas de Minas Gerais se destacam em festivais com filmes arrojados e influenciados pela videoarte”⁷⁴, trata de um tema quase específico dentro do tema maior do gênero documentário. Fossem outros tempos, dificilmente esta pauta teria tamanho destaque, muito menos ganhando uma capa.

⁶⁹ LABAKI, 2005, p. 15.

⁷⁰ Id. Ibid., p. 293.

⁷¹ Id. Ibid., p. 15.

⁷² Id. Ibid., loc. cit.

⁷³ Id. Ibid., p. 293.

⁷⁴ BIAGGIO, 2005.

O mercado editorial também se abriu para publicações dedicadas ao gênero. Apenas nos últimos dois anos, foram diversos novos títulos publicados, dentre eles: *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*; *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*; *Espelho partido*; *O cinema do real*; *É tudo verdade – reflexões sobre a cultura do documentário*; além de ter sido reeditado, em 2003, o clássico *Cineastas e Imagens do Povo*.⁷⁵

“O próprio lançamento deste livro comprova a recente abertura do mercado editorial para o fenômeno”, reconhece Amir Labaki na introdução de seu livro. Já na contracapa do livro de Bernardet, Carlos Augusto Calil justifica a reedição: “A retomada do gênero propicia ocasião oportuna para a reedição deste livro, lançado originalmente em 1985”.⁷⁶

O apoio ao cinema documentário por parte do governo federal também é um fator importante. “Existem instrumentos significativos de fomento sendo praticados pelo atual governo, como os programas *DocTV* e o *Revelando os Brasis*, que estão ampliando significativamente o número de pessoas engajadas no esforço de documentação da cultura brasileira”, observa Silvio Da-Rin.⁷⁷ O *DocTV* (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão de Documentários) já teve duas edições; a primeira, em 2003, resultou em 26 filmes; na segunda, foram 35, realizados este ano. Em novembro de 2004, foi inaugurado também o *DocTV* da América Latina, que produzirá projetos dos países vizinhos. Já o programa *Revelando os Brasis*, iniciado em 2005, consiste em levar às diversas regiões do país as condições técnicas para que seja documentado um pouco da cultura local.

Acho o DOCTV um projeto muito legal, um projeto muito importante de parceria da TV pública com os produtores independentes. Acho que é um projeto que dá condições de produção para as regiões, que forma mão-de-obra, capacita pessoas, e, mais do que isso, mostra as imagens e o pensamento das pessoas de todas as regiões do Brasil. É um embrião de preparação de um país que regionalize mais a produção audiovisual, isso é muito importante. Nós precisamos de uma certa descentralização do audiovisual,

comenta Rodrigo Guèron.⁷⁸

⁷⁵ Informações completas sobre os livros constam das referências ao final deste trabalho.

⁷⁶ BERNARDET, 2003, contra-capa.

⁷⁷ DA-RIN, 2005.

⁷⁸ GUÈRON, 2005.

Outros espaços dedicados ao cinema documentário também têm crescido e ganhado prestígio, como é o caso de mostras e festivais. Enquanto cresce a participação do documentário em Festivais mistos, em que estão lado a lado com obras de todo tipo, é notável a proliferação de eventos voltados exclusivamente para o gênero.

As duas últimas décadas foram marcadas também pelo estabelecimento algo tardio de uma agenda madura de festivais especializados. O crescimento do documentário ao mesmo tempo catalisou e foi catalisado pela criação de um circuito próprio de mostras. A mais importante é a de Amsterdã, na Holanda, em novembro. Ainda na Europa, surgiram ou revigoraram-se festivais como o Cinéma du Réel de Paris (março) e Marselha (julho), na França, de Leipzig (outubro), na Alemanha, de Nyon (abril), na Suíça, e de Florença (novembro), na Itália. O festival bienal em Yamagata (outubro), no Japão, é o endereço obrigatório para conhecer-se o estado das coisas na produção não-ficcional asiática.⁷⁹

No Brasil, o *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários* já é o mais importante do país e completou dez anos em 2005, e é também uma prova do crescimento do gênero, com seus cada vez maiores número de inscritos e importância para a cena audiovisual brasileira. De fato, as mostras e festivais têm um papel tão especial, que merecem ser vistas separadamente, mais adiante.

Um outro espaço que vem se (re)abrindo ao cinema documentário é a televisão. Ainda que timidamente, o documentário tem conseguido se colocar na programação das TVs, especialmente nas redes públicas de televisão e em canais de TV por assinatura. “As TVs públicas estão programando documentários, estão preenchendo o espaço. Eu acho que a gente precisa, de modo geral, de mais investimento na TV pública... mas esse já é um caminho muito interessante”, opina Guèron.⁸⁰

Um exemplo de investimento e incentivo vem da TV Cultura de São Paulo. A emissora pública destina boa parte de sua grade horária à veiculação de documentários exclusivamente brasileiros, como o *Doc.Brasil*, que exhibe todos os sábados às 21 horas, os filmes produzidos ou co-produzidos pela emissora.⁸¹

Este ano, também a Rede Globo deu um passo em direção a uma re-inserção do documentário em sua grade de programação.

⁷⁹ LABAKI, 2005d.

⁸⁰ GUÈRON, 2005.

⁸¹ GALDINI, 2003.

A questão do espaço na televisão é extremamente importante e, na verdade, aponta para um possível futuro caminho a ser seguido pelo documentário brasileiro. Desse modo, também este assunto será retomado com maior profundidade mais adiante. Por enquanto, talvez o melhor seja ter em mente o fato de que a pouca penetração na televisão pode ser também um dos motivos para uma maior penetração do cinema documentário nas salas de cinema – que parece, na verdade, ser a faceta mais concreta e gritante do fenômeno de que se trata aqui.

Acho que existe um fenômeno mundial. O documentário, que na Europa e nos EUA estava confinado às televisões e às pequenas salas de arte, tem ampliado seu espaço nas telas de cinema. Já no Brasil, a produção cinematográfica nacional sempre esteve exilada da TV, que praticamente só exhibe produção própria e filmes estrangeiros. A presença do documentário brasileiro na televisão ainda é bastante incipiente, mas nossos cinemas têm exibido cada vez mais documentários de produção nacional. Nos últimos cinco anos, mais de 1,6 milhão de brasileiros compraram ingressos para assistir a seis documentários, sendo três de produção brasileira,

opina Silvio Da-Rin.⁸²

Certamente alguns dados e números podem dar uma idéia mais precisa do que se passa. Antes, porém, cabe adentrar um pouco o terreno da ficção. No caso específico do Brasil, em que o cinema tem uma história peculiar de altos e baixos, talvez seja útil observar este já mencionado contexto de fortalecimento do cinema nacional em que o desenvolvimento do documentário se insere. Embora esteja claro que “o desenvolvimento do cinema documentário no Brasil tem mais a ver com um interesse crescente nesse gênero em si”⁸³, este fenômeno não deixa de fazer parte de algo mais amplo. Está claro que “uma das características do período da chamada retomada do cinema brasileiro, na segunda metade da década de noventa, é a presença do documentário de longa-metragem nas salas de cinema”.⁸⁴

⁸² DA-RIN, 2005.

⁸³ CARVALHOSA, 2005.

⁸⁴ IKEDA, 2004.

4. Pré-condições para o *boom*: panorama do cinema nacional pré-Retomada

O cinema brasileiro contemporâneo está marcado por um fenômeno reconhecido e batizado genericamente de “Retomada”, que se dá a partir de 1994/95. O termo expressa a compreensão de que houve um vácuo na produção cinematográfica brasileira, no início dos anos 90.

A maior parte dos filmes produzidos e lançados nas décadas de 70 e 80 deve algo à Embrafilme, empresa criada em 1969 pelo governo militar, voltada para o fomento da indústria cinematográfica nacional,

a Embrafilme deu dimensão comercial à indústria cinematográfica e a direcionou para projetos mais ambiciosos. Entre os filmes aclamados da década de 70 encontram-se o *Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, sobre o candomblé; e *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade [...]. *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, dirigido por Bruno Barreto, foi sucesso internacional.⁸⁵

Responsável por co-produção, financiamento e distribuição, o órgão teve suas atividades encerradas em 1990, iniciando a grande crise do cinema brasileiro.

A partir já dos anos 80, a produção declinava. Apesar da realização de alguns filmes importantes, como *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, *Memórias do Cárcere* (1984), de Néilson Pereira dos Santos ou *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, o fato é que “o cinema não foi muito prestigiado na década de 80, devido à popularidade alcançada pela televisão. Muitas salas fecharam suas portas, especialmente no interior do País” – explica o texto que consta do *site* do Ministério das Relações Exteriores.⁸⁶ Realmente, as mais de três mil salas de cinema existentes no país no início dos anos 80 ficaram reduzidas a 1.033 salas em 1995, segundo dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Também por esse motivo, o público para filmes nacionais diminuiu.

O início dos anos 90 foi um período conturbado, com o já mencionado fim da Embrafilme e a falta de recursos financeiros após o corte dos subsídios por parte do governo Collor. De modo que a produção cinematográfica cai vertiginosamente. Comparando os momentos pré-

⁸⁵ BRASIL, 2003.

⁸⁶ *Ibid.*, 2003.

Collor e pós-Collor, a média passa de cerca de 80 para 25 filmes nacionais lançados comercialmente por ano.⁸⁷

De acordo com o jornalista Sergio Augusto,

Sem qualquer proteção estatal, abolida pelo governo Fernando Collor de Mello, a economia cinematográfica se desorganiza e a produção de filmes chega a zero, ameaçando aposentar precocemente as revelações da década anterior (Murilo Salles, Tizuka Yamasaki, André Klotzel, Chico Botelho) e manter longe por tempo indefinido os seus filhos pródigos, Hector Babenco e Bruno Barreto.⁸⁸

Ainda segundo a Ancine, no ano de 1992 foram lançados apenas três filmes brasileiros, vistos por um total de 36 mil pessoas, o que corresponde a 0,05% do mercado. Neste contexto, faltava também qualidade técnica e/ou dramática (fosse pela carência de recursos ou de intimidade com a linguagem, ou os dois) aos filmes que conseguiram a proeza de serem realizados, de acordo com os padrões do cinema americano dominante no Brasil e no mundo.

A partir do final dos anos 90, então, a situação muda. Surgem novas possibilidades de financiamento, com a Lei do Audiovisual e a criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema), já no governo de Fernando Henrique Cardoso, e uma nova política no ministério da cultura é implementada pelo governo Lula, a partir de 2003, além de haver uma melhora da situação econômica do país. Nasce um novo cinema nacional, diferente de tudo o que já se havia feito – para o bem e para o mal. O espaço para exibição e o público crescem consideravelmente. Eis a Retomada.

4.1 “O filme é nacional, hein...”

Há poucos anos, comprava ingresso para assistir a *O invasor* (2001), de Beto Brant, quando a bilheteira advertiu: “O filme é nacional, hein...”. Essa experiência pareceu algo surreal. Afinal, os nascidos nos anos 80 são de uma geração pra quem, quando o mundo começou a fazer sentido, tanto a democracia quanto o novo cinema nacional já eram dados. Mas entendi que, provavelmente, muitas pessoas da idade daquela bilheteira ou mais velhas

⁸⁷ GATTI; 2001.

⁸⁸ AUGUSTO, 2002.

diriam a mesma coisa, e dificilmente iriam ao cinema ver “um filme nacional, hein”. Pessoas que talvez nunca conseguissem acreditar num cinema brasileiro de qualidade. Ainda bem que, pouco a pouco, essas pessoas vão se tornando minoria – e o mérito é do cinema nacional, que avançou, sim, de forma notável.

Não que a situação anterior seja total demérito do cinema nacional; como já foi dito, uma série de circunstâncias afetaram a produção. Mas também não é verdade que o cinema tenha ficado completamente parado, e, nesse sentido, a expressão “cinema da Retomada” acaba sendo talvez abrangente demais, e um tanto cruel para com algumas das produções anteriores a 1994, ao mesmo tempo em que “benevolente” quando recai sobre filmes feitos recentemente, mas que poderiam muito bem ter saído de outras décadas. Isto porque, certamente, uma das mais indiscutíveis conquistas desse cinema da Retomada foi com relação a um certo “apuro técnico”, em contraposição a uma despreocupação com esse aspecto no cinema dos anos 70 e mesmo dos anos 80.

Um aspecto especial do patamar técnico atual é o som, antes um problema nas produções nacionais – os filmes sofriam com o som quase inaudível e a dublagem muitas vezes malfeita. “O tratamento sonoro que os filmes brasileiros têm, certamente, os nivela aos filmes que estão competindo no mercado internacional. Neste sentido, pode-se afirmar que o cinema da geração 90 contribuiu para o aperfeiçoamento técnico da fabricação de filmes”.⁸⁹

O próprio aumento do orçamento dos filmes, por sua vez conseguidos por políticas de incentivo, contribui para essa melhora técnica. Se nas décadas de 1970 e 1980 um filme brasileiro com orçamento de US\$ 500 mil já podia ser uma superprodução, hoje o orçamento de um filme médio pode ser de US\$ 1 milhão. Veja-se o exemplo de *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha, que custou cerca de US\$ 1 milhão, sendo um dos filmes mais caros da história do cinema brasileiro na época.⁹⁰

Esse desenvolvimento técnico é definitivamente significativo dentro do contexto da Retomada, pois é aí que se apóia mais objetivamente a conquista do público, assim como o conseqüente interesse de patrocinadores, e é a partir disso que o cinema nacional consegue de fato se reerguer e ganhar consistência, a ponto de ver superado seu próprio movimento de

⁸⁹ GATTI, 2001.

⁹⁰ Id., 2001.

Retomada – tornando-se o termo enfim obsoleto, na opinião de pessoas da classe, como é o caso da polivalente Zita Carvalhosa (que participa, entre outras coisas, da elaboração do Guia dos Festivais, tão útil a esta pesquisa), para quem “retomada tem a ver com o quase desaparecimento da produção nos anos 90, [...] esse termo já não é o mais adequado nesse momento”⁹¹, por exemplo.

Em alguns filmes da safra recente, o encanto por esse tal apuro técnico, um grande diferencial, sem dúvida, deste novo cinema feito no Brasil, muitas vezes tem subido à cabeça dos cineastas e ocupado o lugar de outros elementos. De forma bem resumida, o novo patamar técnico alcançado permitiu surgir uma séria preocupação com a possibilidade de que estivesse havendo uma preponderância da forma sobre o conteúdo. A primazia da estética sobre a ética, por assim dizer. Muitas e duras críticas partiram da própria classe cinematográfica contra filmes que assumidamente buscavam se utilizar de uma linguagem atraente para o público, dentro de algo que foi entendido como uma linguagem/estética “de videoclipe”, ou publicitária. Sobre o assunto, Rodrigo Guèron comenta:

O que a gente tem visto recentemente no cinema brasileiro é o que eu chamo de competência medíocre – em alguns filmes brasileiros, até porque cinema brasileiro, na verdade, eu nem sei o que é. Mas temos assistido a filmes com fotografias maravilhosas, belíssimas atuações dos atores, roteiros interessantíssimos, paisagens esplendorosas... e cadê o filme? Veja, não é pouco: o cinema brasileiro precisou dessa etapa; nós tivemos um certo desprezo técnico num certo momento dos anos 70 que não foi bom. Mas um filme está para além de todas as partes que o compõem. Para ser bom, um filme precisa que todas as partes estejam bem feitas. O aprimoramento técnico é imprescindível para um filme ser bom, mas não basta, porque um filme não é a soma das partes. E talvez, não sei se de forma consciente ou intuitiva, os documentaristas tenham percebido mais isso, no cinema brasileiro recente.⁹²

De qualquer modo, há que se reconhecer a importância desse avanço técnico; afinal, antes dele, uma discussão como esta era apenas um sonho... Atualmente, um filme nacional pode ser julgado pela crítica em regime de quase-igualdade, por exemplo, com um filme francês (só pra citar um país “com tradição” cinematográfica). Em alguns casos, há uma certa condescendência, é verdade, mas não sem alguma razão. Assim como não se equiparam rabiscos de uma criança de dez anos aos de uma de cinco, já que isto coloca a segunda sempre em desvantagem, também não cabe equiparar França e Brasil, que afinal ainda está

⁹¹ CARVALHOSA, 2005.

⁹² GUÈRON, 2005.

engatinhando. Quando a criança eventualmente superar o padrão para a sua idade, é claro que vale festejar a conquista. Especialmente se o filho é nosso...

Mas o fato é que os filmes da década de 80 não tinham sido especialmente significativos. Nenhuma produção havia contribuído no sentido de consolidar o cinema brasileiro ou de construir uma identidade para este cinema – não da forma como haviam contribuído os filmes do Cinema Novo, ou ainda, num certo sentido, as Chanchadas, “realmente o primeiro movimento significativo em termos de comunicação popular no país”, para Leon Hirszman.⁹³ E pode-se dizer que nem o próprio Cinema Novo correspondia a esse ideal durante as fatídicas décadas de 70 e 80, conforme diz mais uma vez Sergio Augusto:

Também vítima da crise de criatividade que se abateu sobre o cinema mundial, nas décadas de 70 e 80, o Cinema Novo virou apenas um rótulo que, de acordo com as conveniências, pode ser aplicado a obras tão díspares como *Lição de Amor* (Eduardo Escorel, 1975), *Mar de Rosas* (Ana Carolina, 1977), e certamente a todas assinadas pelos seus mais notáveis sobreviventes: Diegues, Guerra, Walter Lima Jr., Arnaldo Jabor, Eduardo Coutinho.⁹⁴

De modo que nenhum outro movimento havia tido relevância nesse sentido, até o acontecimento da Retomada. Essa chamada “identidade” do cinema brasileiro não necessariamente precisa ser entendida em termos de estética ou temática específicas, mas como simples conquista de um padrão de qualidade e, mais importante, do respeito do público. Pouco a pouco se torna tão plausível assistir a um filme nacional quanto a um blockbuster norte-americano – e sem advertências por parte da bilheteira.

4.2. As Leis de Incentivo e o documentário

A recuperação do cinema nacional, como foi dito, passa por uma estrutura sustentada pelo Estado. Um de seus pilares mais importantes, sem dúvida, são os incentivos fiscais oferecidos pelo Governo em troca do investimento em cultura.

Este sistema certamente tem beneficiado inúmeros projetos nas mais diversas áreas e atividades culturais em todo o país, além de projetos cinematográficos. Neste contexto,

⁹³ ALENCAR, 1978, p. 59.

⁹⁴ AUGUSTO, 2002.

entretanto, o cinema documentário parece levar vantagem sobre a ficção. Para o presidente da Superintendência de Desenvolvimento Financeiro da Ancine, Marcelo Gil Ikeda, o gênero possuiria determinadas características que o tornariam um produto mais adequado para ser alvo de investimento de empresas privadas, por exemplo. Aqui, tanto pesa o orçamento mais barato, quanto um suposto perfil “social” atribuído ao gênero. Na opinião de Marcelo Ikeda, em termos de aumento da produção, este seria um fator fundamental para o crescimento recente do gênero.

Por que o documentário consegue entrar tanto? Eu listaria alguns fatores especulativos, e o primeiro deles está nas próprias Leis de Incentivo. Acho que o documentário tem mais facilidade de captação através das Leis de Incentivo. Primeiro, por ser em geral um valor menor, já que o orçamento dos documentários é menor do que o dos filmes de ficção, principalmente agora, com a tecnologia digital e uma série de outras facilidades; mas também, pela própria característica das Leis de Incentivo, acho que, muitas vezes, o documentário tem uma captação mais fácil: às vezes uma empresa tem um projeto social, quer investir num produto audiovisual, mas quer se engajar em uma discussão da sociedade, quer um filme que tenha um lado social, que não seja simplesmente uma comédia romântica com a Juliana Paes; então, esses documentários algumas vezes encontram canais de captação que os filmes de ficção não encontram. E, por ter orçamentos mais baratos, eles conseguem ser finalizados mais facilmente. É mais fácil um documentário chegar até o final do que um filme de ficção conseguir os recursos pra sua viabilização e realização.⁹⁵

5. Os benditos números...

Os números do cinema nacional, divulgados com furor, por sinal, dão grande destaque para as produções lançadas comercialmente, mas, especialmente, para o número de espectadores. O bom desempenho se dá tanto no campo da ficção quanto do documentário.

Já a partir da metade da década de 90, quando começa a fazer efeito um conjunto de leis de incentivo (Lei do Audiovisual, Lei Rouanet / Lei de Incentivo à Cultura⁹⁶), o panorama do cinema nacional muda drasticamente. De lá para cá, o aumento do número de produções foi notável: dos três filmes em 1992 para uma média de 30 a 40 filmes por ano, em 2004.

⁹⁵ IKEDA, 2005.

⁹⁶ Leis federais nº 8.313/91 e nº 8.685/93.

O público dos filmes nacionais, que em 1994 ainda era menor que 1%, alcançou, em 2002, 8%, e, em 2003, astronômicos 22%, caindo para ainda razoáveis 14,3% em 2004. Novas salas de cinema também surgiram (ainda que hiper-concentradas, já que existem em apenas 7% das cidades brasileiras): em 2004, eram 1.998, sem contar aquelas inauguradas em 2005.

Os números não eram assim tão significativos desde a década de 70, quando o cinema brasileiro mantinha domínio de 35% do mercado nacional, muito graças à força da chamada pornochanchada e ao funcionamento da Embrafilme. Não foi à toa que o presidente Lula afirmou que o mercado brasileiro cresceu 11% em 2004, mas o cinema nacional cresceu 180%.

5.1. ... da ficção nacional

Entre os recentes sucessos de público do cinema nacional, destacam-se, por exemplo, *Cazuza – O tempo não pára e Olga*, de 2004, e *Lisbela e o Prisioneiro* e *Carandiru*, de 2003, todos com públicos acima dos 3 milhões de espectadores (sendo que *Carandiru* teve mais de 4,6 milhões).

Tantos espectadores são também consequência de uma nova atitude das distribuidoras. Deve-se considerar que há um maior investimento em publicidade e divulgação. Segundo declaração da própria Columbia, distribuidora de *Carandiru*, “o investimento maciço em propaganda e marketing, o interesse da imprensa e o planejamento de mais de um ano para o lançamento são os grandes responsáveis pelo sucesso absoluto do filme *Carandiru*”.⁹⁷ Conforme avalia Marcelo Ikeda,

Os filmes nacionais, nos últimos dois anos, têm aumentado substancialmente o público nas salas de cinema por causa de uma parceria com as *majors*, de acordo com o artigo 3º da Lei do Audiovisual, que permite que as distribuidoras estrangeiras se associem aos produtores nacionais na distribuição dos filmes. Além disso, tem o apoio da Globofilmes, que tem dado uma mídia, uma comercialização muito grande para esses filmes. Em 2005, temos uma queda nesse cenário, mas, ainda assim, está bem acima dos níveis médios da Retomada.⁹⁸

⁹⁷ DÓRIA; CAMPEDELLI, 2003.

⁹⁸ IKEDA, 2005.

Mas há quem diga o contrário. As parcerias com distribuidoras estrangeiras existem, mas não ocorrem sempre. Na maioria dos casos, a divulgação realmente depende muito da Globofilmes, e só assim os filmes se tornam conhecidos pelo público. Toda a publicidade em torno de um filme nacional, mesmo um blockbuster nacional, ainda é muito pequena, comparada às campanhas de divulgação de um blockbuster norte-americano, por exemplo. “O cinema brasileiro padece de uma quase ausência da mídia. A possibilidade de um filme dar certo depende da resistência que ele tem para ficar exposto, e, no caso da mídia brasileira, nem temos tempos de conhecer o produto. Isso compromete o circuito”, opina Zita Carvalhosa.⁹⁹

5.2. ... do documentário nacional

O campo do documentário não ficou alheio a todo esse crescimento. Na verdade, ele representou uma boa fatia dele, e, provavelmente, foi o que mais cresceu, se avaliado isoladamente. Considerado um nicho menor no panorama cinematográfico brasileiro, esse cinema da realidade vive nos últimos cinco anos uma realidade muito particular.

Nos últimos anos, a presença do documentário nos cinemas tem crescido de forma surpreendente. No artigo aqui citado anteriormente, intitulado “Cinema Hagiográfico”, Sylvio Back via como algo a ser notado os “cinco documentários de longa-metragem nos últimos anos (e um sexto em montagem)”¹⁰⁰. Note-se que o ano era 1997.

No ano 2000, os documentários representaram quase 20% dos lançamentos nacionais. Nos anos seguintes, a onda de documentários nos cinemas cresceu, a ponto de atingir, já no primeiro trimestre de 2004, a espantosa marca de 40% de todos os lançamentos nacionais. Ao fim do ano, esse percentual era de mais de 30%. Um terço de todos os filmes nacionais lançados haviam sido documentários. O número de documentários correspondeu à metade dos

⁹⁹ CARVALHOSA, 2005.

¹⁰⁰ “O documentário brasileiro está em alta. De gênero ‘menor’, assim usualmente encarado pela crítica e pela mídia em dissonância ao seu sucesso na Europa e nos Estados Unidos - agora chega a sua vez entre nós. E nesta hora em que os festivais afins se multiplicam e algumas TVs, aberta e por assinatura, investem no gênero, a bordo de cinco documentários de longa-metragem nos últimos anos (e um sexto em montagem), gostaria de provocar uma discussão sobre a embocadura moral dessa vertente que está na origem do próprio cinema.” BACK, 1997.

filmes de ficção. Isto normalmente não seria algo comum, como afirma o próprio Marcelo Ikeda.

Atualmente, você tem números como a gente chegou a ver no primeiro semestre do ano passado, quando 40 % dos filmes nacionais lançados nas salas de cinema eram documentários. Isso é um número realmente muito acima do que esse mercado pode oferecer para o documentário. Em termos de mercado, seria uma coisa um tanto esquisita, atípica, digamos assim, essa presença tão grande do documentário nas salas de cinema.¹⁰¹

Mais uma vez segundo os dados da Ancine¹⁰², de 1995 até 1998, apenas sete documentários brasileiros foram exibidos em circuito comercial, tendo um público total de 308.046 espectadores. Já de 1999 até 2004, o número de filmes lançados pula para 46, com um público total de 1.234.520 espectadores. Enquanto nos primeiros quatro anos a média é de menos de dois filmes por ano, nos últimos cinco anos, a média sobe para mais de nove. A diferença pode até não parecer tão grande, mas é significativa, especialmente quando se considera que, enquanto entre 1999 e 2004 foram lançados pelo menos cinco documentários por ano, em 1998, por exemplo, simplesmente não foi lançado nenhum.

É interessante observar também que, de 1995 a 1998, há uma queda relativamente grande no número de filmes exibidos – de quatro para zero – assim como uma “retomada” relativamente grande em seguida, a partir já de 1999 – passando de cinco filmes para 12 em 2004.

Quando se trata do número de documentários produzidos é que melhor se configura um *boom*. Provavelmente, o fato de mais pessoas estarem indo assistir aos documentários nos cinemas está ligado ao fato de que mais desses filmes estejam chegando às salas de exibição; e isto, por sua vez, é em parte consequência do fato de que mais documentários estejam sendo produzidos – e com mais condições de atraírem público.

É claro que não se pode fazer um levantamento preciso da quantidade total de documentários feitos nos últimos cinco anos, mas uma olhada no número de filmes inscritos em festivais de todo o país certamente já seria um começo. São vários os filmes exibidos em mostras e festivais (muitas vezes tendo boa recepção por parte do público e até sendo premiados) que não entram nas salas do circuito comercial.

¹⁰¹ IKEDA, 2005.

¹⁰² ANCINE, 2005. (cf. RIOFILME, 2005.)

O que eu vejo é que há um boom no número de filmes lançados... ou feitos, já que um monte de filmes feitos não foram lançados, é só pegar vários filmes exibidos no É tudo verdade, por exemplo. É interessante ver que há um conjunto de documentários que nem chega a entrar no cinema, ainda que existam essas facilidades, da projeção digital, das leis de incentivo. Muitos são feitos até sem os incentivos, com recursos próprios, ou com recursos só de um Prefeitura, por exemplo. E são muitos documentários que não conseguiram chegar às salas de cinema. Temos filmes memoráveis dos últimos anos, como *A Alma do Osso* e *Aboio*, que são filmes que ganharam até prêmios em festivais nacionais e internacionais, mas, ainda assim, não conseguiram superar essa barreira da invisibilidade, ficaram presos ao circuito dos festivais. O que faz na verdade com que um filme consiga essa distribuidora e ser lançado? Isso eu também não sei responder. Mas será que é pra esses filmes serem lançados? Isso também é questionável,

pondera Ikeda.¹⁰³

De fato, o número de documentários que chegaram às salas é dramaticamente menor. Por mais que se desconsidere os filmes em formato de curta-metragem, são 239 filmes, longas-metragens (sendo 31 em película), que não entram nas estatísticas da Ancine.¹⁰⁴

Mas especialmente curiosa e importante parece ser a questão do público. Quando confrontado com possibilidade da existência ou não de um tal boom do documentário, Marcelo Ikeda, por exemplo, foi cético em relação a um possível boom no número de espectadores:

Acho que esse boom do documentário eu leio como aumento do número de documentários nas salas de cinema. Se isso revela um boom do documentário, eu tenho dúvidas. Questiono como se lê essa expressão. Por exemplo, se você fizer uma exibição na Globo às 7 da noite, uma única exibição vai ter mais público do que o público que todos esses documentários tiveram juntos nas salas de cinema.¹⁰⁵

É verdade que a média de espectadores por documentário não acompanhou o crescimento do número de filmes lançados em circuito. Se entre 1995 e 1998 cada documentário nacional a estrear nas salas de cinema do país tinha uma média de pouco mais de 44.006 espectadores, os filmes exibidos entre 2000 e 2004 foram vistos por uma média de pouco menos que 26.840 pessoas.

¹⁰³ IKEDA, 2005.

¹⁰⁴ KINOFORUM, 2005.

¹⁰⁵ IKEDA, 2005.

Mesmo assim, é possível perceber que há um aumento significativo de público, em termos absolutos. Mais documentários chegaram aos cinemas, sendo vistos por um total maior de pessoas. E, apesar de a média geral de público ser menor, é inegável que há mais filmes alcançando individualmente um público muito maior do que geralmente se espera no campo do documentário. Entre 1995 e 1998, nenhum documentário nacional teve sequer 20.000 espectadores (a única exceção foi *Todos os corações do mundo*, sobre o qual ainda se vai falar adiante). Mas, de 1999 a 2004, a situação é outra. Embora vários filmes tenham tido relativamente pouco público, são também vários os que se destacam nesse aspecto. Um documentário como *Justiça* foi visto por 28.635 pessoas em 2004. *Prisioneiro da Grade de Ferro* teve 27.848 espectadores, em 2003. Em 2002, *Ônibus 174*, *Edifício Master* e *Janela da Alma* tiveram públicos de 32.850, 84.160 e 132.997 pessoas, respectivamente, e, nesse mesmo ano, por sinal, “os melhores desempenhos ponderados, estudando-se o número de espectadores pelo número de cópias efetivamente postas em cartaz, são de documentários”.¹⁰⁶ Em 1999, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* foi visto por 58.577 pessoas.

E há ainda casos peculiares. O já citado *Todos os corações do mundo*, de 1995, *Surf Adventures*, de 2002, *Paulinho da Viola e Nelson Freire*, de 2003, e *Pelé eterno*, de 2004. *Todos os corações do mundo* levou 265.017 pessoas aos cinemas. *Surf Adventures* teve 200.853 espectadores. *Paulinho da Viola e Nelson Freire* tiveram 54.025 e 60.793, respectivamente. E *Pelé eterno* foi visto por 257.932 pessoas. Estes filmes conseguiram a proeza de quebrar alguns recordes de bilheteria do documentário nacional dos últimos tempos (se não de todos). Sem falar em terem atingido patamares cada vez mais altos dentro de “rankings” do cinema nacional onde estão incluídos os filmes de ficção – com exceção de *Paulinho da Viola e Nelson Freire*, todos estes filmes, juntamente com *Janela da Alma*, entraram para a lista dos dez filmes brasileiros mais vistos do ano em que estiveram em cartaz. “Cai por terra, assim, o estigma do documentário como gênero impopular e elitista”.

107

¹⁰⁶ LABAKI, 2005, p. 269.

¹⁰⁷ Id. Ibid., loc. cit.

6. Um fenômeno e suas muitas razões

Depois de observar todos esses dados e números, o que se percebe, afinal, é que de certa forma há, sim, um *boom* do documentário. Talvez ele seja pequeno em termos de público, talvez maior em termos de exibição no circuito, e até maior ainda em termos de produção, mas, com certeza, um grande *boom* em termos de *interesse* pelo cinema documentário. Qual a razão para isto, não se sabe exatamente. Mas alguns possíveis fatores é o que este trabalho pretende discutir a seguir.

Além dos fatores apontados até agora por este trabalho, as principais razões apontadas em livros, reportagens e palestras em geral têm sido, basicamente: as novas tecnologias digitais, mais acessíveis financeiramente e mais leves, flexíveis e mais fáceis de assimilar, e o menor custo de produção em geral, que tornam o documentário mais fácil de realizar e exibir, especialmente para os iniciantes no meio cinematográfico; o espaço vazio deixado pelos veículos de informação, numa época em que se consolidou o conceito da informação rápida e rasa; a demanda pelo “real” por parte do público, em reação a uma certa artificialidade generalizada característica da sociedade Pós-moderna; as mudanças que a linguagem do cinema documentário sofreu, em direção a uma comunicação mais dinâmica e menos “didática”, que faz cair barreiras antes existentes entre os filmes e o público, a ampliação do leque de temáticas a serem tratadas (o documentário que não necessariamente trata de questões sócio-político-econômicas), e ainda o flerte com elementos restritos à ficção – todas estas funcionando como atrativos, não só para o público (que, por sua vez, estaria mais aberto ao gênero, especialmente no Brasil), como para o próprio cineasta-documentarista. Resta analisar cada uma isoladamente.

6.1. As novas tecnologias: o documentário mais fácil e barato

Esta deve ser talvez a resposta mais recorrente à pergunta sobre os motivos pelos quais o documentário passa por este bom momento. É quase senso comum: o aumento da produção, a chegada de um maior número de documentários aos cinemas e até mesmo mudanças na linguagem dos documentários devem ter algo a ver com a tecnologia digital.

O documentarista Vladimir Carvalho, em declaração para a já mencionada reportagem de capa da Revista *Bravo!*, por exemplo, apontava nesta direção:

Com o barateamento das câmeras digitais, o número de documentaristas se multiplicou. “Lembro quando, em 1962, o sueco Arne Sucksdorff apareceu por aqui com os primeiros equipamentos de som direto. Todo mundo foi ver”, conta Vladimir Carvalho. “Agora, o Eduardo Coutinho fez *Edifício Master*, com dez câmeras digitais de uma só vez. O cinema digital é ágil e barato, portanto democrático. Inclusive na montagem, que agora pode ser feita com computador. Com o tempo, até a película de projeção deve desaparecer”.¹⁰⁸

Dizer que o cinema digital é “democrático” é um certo exagero. Mesmo mais barata, a tecnologia digital ainda é cara para os padrões brasileiros. Na prática, continua tendo acesso ao fazer cinematográfico a mesma classe média que já o tinha, décadas atrás. O que se pode afirmar é que a diferença de custo já permite que um maior número de pessoas tenha a possibilidade de fazer cinema, ainda que dentro de uma mesma camada social.

O Brasil é um país de miseráveis, mas eu acho que a lógica da exclusão tem patamares. É claro que existe um monte de excluídos que não têm acesso ao feijão, mas, em todo caso, sem dúvida nenhuma a câmera digital deu uma democratizada dentro da classe média – que já é imensa. Pouquíssimos podiam fazer cinema; agora, são mais. E existe uma chance maior, por exemplo, de a escola pública adquirir uma câmera, para aquela comunidade usar,¹⁰⁹

pondera Rodrigo Guèron.

Uma possibilidade inédita trazida pela tecnologia digital, e que se deve realmente ao seu custo mais baixo, é a de se fazer um filme com recursos próprios, isto é, “sozinho”, sem depender de qualquer tipo de patrocínio, de forma muito mais independente. Mas, se a tecnologia digital facilita o acesso ao fazer cinematográfico, isto se dá muito mais diretamente no domínio do documentário do que no da ficção. É verdade que ter uma câmera na mão tanto poderia inspirar a realização da ficção quanto da não-ficção, mas, com exceção de alguns casos específicos, como o do movimento Dogma 95, ou, no Brasil, o do cineasta Domingos de Oliveira, raros são os filmes de ficção realizados desta forma. É que, segundo Marcelo Laffitte, presidente da ABD nacional, “a ficção continua mais cara porque envolve mais gente, é mais difícil de executar. O documentário é até quatro vezes mais barato. O mais caro ainda é o processo químico de *transfer* que custa de R\$ 1.500,00 a 2.000,00 o minuto”.¹¹⁰

¹⁰⁸ TRINDADE; GURGEL, 2005, p. 24.

¹⁰⁹ GUÈRON, 2005.

¹¹⁰ BESSA, 2005b.

Realmente, o custo do processo do *transfer*, que é a passagem do formato do vídeo ou do DV para a película, é uma das desvantagens das tecnologias mais baratas de captação. “O digital facilita a captação de imagens, mas complica um pouco a finalização e a construção do produto final. Hoje em dia é mais barato filmar, mas é muito mais caro finalizar. Antes do digital, se o diretor conseguisse filmar, o filme estava praticamente pronto”.¹¹¹

Mas este é um problema que deve desaparecer, e é apenas uma questão de tempo. A nova tecnologia de projeção digital, já implantada no Brasil pela empresa Rain Thecnologies, começa a apontar para um futuro em que o *transfer* se tornará desnecessário, diminuindo drasticamente o custo de finalização dos filmes realizados em formatos como o DV ou em qualquer outro de base digital.

Para Marcelo Ikeda, a possibilidade de exibir os filmes em formato digital seria um dos grandes fatores para o chamado *boom* do documentário, que, para ele, se configura justamente pela chegada às salas de cinema de um maior número de filmes do gênero:

Nesse *boom*, acho que a projeção digital teve uma presença fundamental. Em 2004 e 2005, com essa coisa da Rain no Rio e em São Paulo, que é onde se lança basicamente os filmes nacionais, mesmo, houve filmes que nem tiveram a primeira cópia em 35mm pra ser exibida. A vantagem da projeção digital pro documentário é que, muitas vezes, o documentário é todo captado em vídeo, então, o custo do *transfer* às vezes inviabiliza o valor do documentário, tem um peso muito significativo no orçamento. Então, se a pessoa puder fazer uma cópia em HD, que vai ser caro, mas muito mais barato do que o *transfer*, se ela puder projetar isso em digital, vai ser uma economia muito grande. Alguns documentários só foram exibidos em cinema por conta da projeção digital. Comparando com os filmes de ficção, isso teve uma repercussão bastante expressiva.¹¹²

Mas muitos defendem que a tecnologia digital, com seu relativo baixo custo, contribua para uma mudança na linguagem dos filmes que vem sendo feitos... É o que pensa Silvio Da-Rin:

Os equipamentos digitais, leves e baratos, multiplicaram as possibilidades de acesso à realização de filmes. E o documentário costuma ser a porta de entrada para a prática cinematográfica. Ao mesmo tempo, a redução dos custos de produção também estimula a experimentação. Se a produção é mais barata, você se permite errar e, com isso, inventa mais facilmente novas formas de expressão e de linguagem.¹¹³

¹¹¹ CARVALHOSA, 2004.

¹¹² IKEDA, 2005.

¹¹³ DA-RIN, 2005.

João Moreira Salles faz coro: “Por várias razões, por ser mais barato, a responsabilidade ser menor, o produtor não cobrar tanto, a capacidade de você experimentar acaba sendo maior”.¹¹⁴

O documentarista Evaldo Mocarzel também vê outros benefícios da tecnologia digital para a realização dos documentários, além do custo: “Os filmes em digital preservam seu grande barato - preservam o frescor do primeiro encontro e fazem daquele momento algo único”.¹¹⁵

Mas, é claro, sempre há quem discorde, como Brian Winston, diretor do British Film Institute, do Reino Unido. “Do ponto de vista do conteúdo ou da estética, a diferença entre o filme e o digital ou entre o vídeo digital e o análogo do vídeo é tão importante, ou tão sem importância, quanto as diferenças entre uma matéria e outra do filme”¹¹⁶, afirma. Para Winston, as mudanças trazidas do DV não são tão significativas em termos da estrutura dos filmes, que, na verdade, manteria até hoje muitos dos elementos introduzidos no início do século XX;

a retórica em torno do DV ignora a história do documentário e, antes de tudo, porque ele surgiu. [...] Os antigos documentários, o cinema pré-direto, contêm as sementes de todas as abordagens e métodos do documentário contemporâneo, especialmente a exploração da vitimização social como o principal tema para o documentário engajado. Até mesmo recursos como a entrevista já eram observados setenta anos atrás em *Três canções para Lênin* [*Three songs of Lênin*] ou em *Problemas de moradia* [*Housing problems*]. E me parece que tais técnicas ainda são bastante utilizadas.¹¹⁷

De fato, a posição de Winston não deixa de ter sentido. Por exemplo, peque-se a expressão “novas tecnologias”, empregada no título deste capítulo. Ela é mesmo muito imprecisa; um leitor desatento poderia imaginar que aqui se fala de um outro momento histórico no contexto do cinema documentário. Pois, realmente, tanto se tem creditado ao desenvolvimento das tecnologias digitais, que talvez caiba lembrar que o cinema documentário já viveu uma “revolução” baseada em certos avanços tecnológicos.

¹¹⁴ SALLES, 2003.

¹¹⁵ BESSA, 2005.

¹¹⁶ WINSTON in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 18.

¹¹⁷ Id. Ibid., p. 16.

Trata-se das câmeras mais leves e portáteis 16mm que foram incorporadas ao cinema documentário na década de 60, sendo a base tecnológica para o desenvolvimento do conceito da “câmera na mão” que viria a caracterizar o Cinema Direto e o Cinema Verdade, surgidos na mesma época, e que, ainda hoje, para muitas pessoas, é uma marca do documentário em geral. Neste sentido, as novas tecnologias digitais não acrescentariam novas dimensões ao documentário: apenas dariam continuidade às mesmas questões com as quais o gênero já vinha lidando desde então.

Não acredito que um novo sistema de modulação digital, embora econômica e ergonomicamente eficiente, esteja também causando algum efeito. [...] Na minha opinião, todos os debates sobre o advento do DV se remetem às discussões provocadas pelo surgimento do cinema direto quarenta anos atrás. Todos os nossos problemas têm suas origens, incluindo o uso do próprio DV, na grande mudança no estilo do documentário que o cinema direto e o *cinéma vérité* introduziram há quarenta anos,¹¹⁸

comentava Brian Winston em uma das Conferências Internacionais realizadas pelo Festival É Tudo Verdade.

De fato, durante muito tempo, a “câmera na mão” foi responsável por uma “sensação de realidade” que *deveria* estar presente no cinema documentário, assim como no telejornalismo... Hoje, as câmeras digitais poderiam ser vistas como um mero aperfeiçoamento de uma tecnologia que na verdade já estaria integrada e sendo usada corriqueiramente, vindo apenas “cumprir a promessa da câmera 16mm na mão, pois é ainda mais leve, ainda mais sensível e, é claro, muito mais barato e fácil de usar”.¹¹⁹ Faz sentido.

Mas certamente seria injusto desconsiderar completamente as contribuições da tecnologia digital para o cinema documentário contemporâneo, da mesma forma que também não cabe atribuir a essa tecnologia um mérito que ela não tem, ou, como coloca Rodrigo Guèron, fetichizar essa tecnologia.

Eu acho que a tecnologia é um instrumento. Algumas tecnologias eventualmente têm um papel revolucionário, durante um pequeno momento; depois, passa. É legal a câmera digital chegar, mas acho que está se exagerando discutir isso. Acho que não é essa a questão. O importante é se as pessoas estão pensando, cirando, questionando, se estão querendo libertar o desejo delas, ou se estão só repetindo as mesmas coisas, essa é a questão. O cara sabe usar uma câmera – mas ele sabe contar uma história? Na verdade, o cinema sempre existiu, só faltava inventar a

¹¹⁸ WINSTON in MOURÃO; LABAKI, 2005, p.15.

¹¹⁹ Id. Ibid., p. 18.

câmera. É claro que a invenção da câmera significa muito, mas é preciso entender que, quando o sacerdote contava uma história à beira da fogueira, já existia cinema. Homero fazia cinema, um pajé faz cinema. A tecnologia é um degrau; algumas tecnologias representam uma liberação importante, mas não se deve confundir os meios com os fins. A tecnologia é instrumento. Vamos parar de fetichizar a tecnologia – ou vamos cair no que a gente tem assistido no Brasil, no cinema de ficção recente... (sendo injusto com os grandes cineastas brasileiros contemporâneos).¹²⁰

6.2. Incumbido de pensar a realidade

Dois aspectos importantes da sociedade contemporânea parecem emergir deste bom momento do cinema documentário no mundo: superficialidade e artificialidade. Exposta a uma quantidade cada vez maior de informação em todos os formatos (seja escrita, visual, audiovisual) circulando em velocidade também cada vez maior e formando um discurso cada vez mais homogêneo e superficial, a sociedade Pós-moderna parece estar redescobrando aos poucos a necessidade da reflexão e o tempo que essa reflexão exige. Neste contexto, o interesse da sociedade pelo cinema documentário se justifica na medida em que o gênero, de certa forma, aparece como portador desta habilidade de refletir.

Tradicionalmente um cinema engajado (e por isto muitas vezes discriminado), o documentário agora resgata esta tradição sob nova luz. Parece ter recaído afinal sobre este domínio a incumbência de retratar a realidade em profundidade – tarefa que os meios de comunicação em geral recusaram.

Pois, se as tantas informações que chegam ao homem contemporâneo chegam desordenadas, ele necessita enxergá-las sob perspectiva, através de um recorte, para que elas produzam sentido real. Esta se torna uma função do cinema documentário; mas não se trata apenas disto.

A ascensão do “virtual” tem também levado a sociedade contemporânea a necessitar entrar em contato com o “real”. É também ao domínio do documentário que se vai reservar a função de estabelecer a ponte entre a “realidade” e o público. “Nos tempos virtuais em que vivemos, o público tem manifestado uma sede crescente de ‘realidade’. Filmes que se

¹²⁰ GUÈRON, 2005.

relacionam mais diretamente com o mundo histórico, contornando a mediação da ficção, possuem um apelo cada vez maior”, observa Silvio Da-Rin.¹²¹ “No documentário, existe uma possibilidade de refletir sobre o Brasil, sobre as contradições do Brasil e as estruturas do Brasil, que, a princípio, numa aproximação meio grosseira, a ficção não oferece”, avalia Marcelo Ikeda.¹²²

No caso do Brasil, esse desejo de realidade seria também de História, na opinião de Carlos Augusto Calil. “Há uma espécie de fome de História no Brasil. [...] Uma necessidade de compreender o passado, especialmente num país em que o real supera a fábula”.¹²³

Uma das supostas facetas desta “sede de realidade” seria o interesse crescente por programas do tipo *reality show*, que geralmente apresentam personagens “reais”, isto é, pessoas comuns, passando por situações concretas reais em cenários concretos reais. Há quem defenda que este interesse por *reality shows* seria o verdadeiro foco de atenção do público, superando o interesse pelo documentário e desmentindo um *boom* do gênero. É o caso de St. Clair Bourne, que deixou clara sua posição em um debate realizado em 2003 dentro do Festival do Rio cujo tema era “A explosão dos documentários na TV e no Cinema”: “As pessoas, os americanos pelo menos, estão mesmo interessados em *Reality shows*”.¹²⁴

Ainda sobre esta questão, Brian Winston faz este interessante comentário:

Na verdade me diverte que, na Grã-Bretanha, as pessoas não considerem os documentários clássicos dos anos 30 – aqueles de Humphrey Jennings etc – como sendo documentários, porque usavam a reconstrução como um método básico de produção. Mas todo mundo está pronto para rotular de documentário um programa em que quinze pessoas são levadas para uma ilha deserta. Grierson e Jennings, e nenhum dos pioneiros, teriam considerado isso um documentário.¹²⁵

Independente de um rótulo, certamente *reality show* e documentário se alimentam dessa mesma necessidade de contato com a realidade de que se fala. Mas são produtos diferentes

¹²¹ DA-RIN, 2005.

¹²² IKEDA, 2005.

¹²³ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 166.

¹²⁴ “St. Clair Bourne, fundador da Black Doc Collective e diretor de *A vida de Paul Roberson* (Paul Roberson: here I stand!, 1999), disse que este *boom* é apenas uma ilusão. ‘As pessoas, os americanos pelo menos, estão mesmo interessados em *Reality shows*’, minimizou.” MACEDO, 2003.

¹²⁵ WINSTON in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 23.

desta mesma demanda, com propósitos igualmente diferentes e também efeitos diferenciados sobre o público.

O fato é que o cinema documentário tem funcionado como contraponto aos meios de comunicação em geral e mais especificamente à televisão, mas, de forma ainda mais ampla, ao jornalismo. Pois, ao mesmo tempo em que se pode reconhecer que o documentário brasileiro contemporâneo “herdou uma característica dominante no cinema brasileiro, acentuada na geração do Cinema Novo: a de que o cinema tem a missão de revelar o país aos próprios brasileiros”¹²⁶, também é sabido que dar ao conhecimento do público a realidade, tanto quanto a “verdade”, é função destinada ao jornalismo. Mas, recentemente, este jornalismo deixou de ser completamente confiável, perdendo parte da sua capacidade de satisfazer a curiosidade e o desejo de conhecimento de alguns segmentos da população, e tem perdido credibilidade.

É desta falha do jornalismo que advém esta referida “sede de realidade”, que é também sede de “verdade”. Neste contexto, “o documentário vem suprir o que a TV não mostra. Ele traz luz ao que a exposição de uma suposta realidade oculta”¹²⁷. Disto se pode depreender que o público esteja utilizando o documentário como uma plataforma de fuga de um jornalismo cada vez mais superficial, manipulado e espetacularizado.

Acho que há uma demanda por documentário dentro da sociedade brasileira, de alguma maneira, porque o Brasil é um país em busca de si mesmo, um país que precisa se reconhecer, mas também porque, como todas nações do mundo, o Brasil é um país que sofre com um discurso jornalístico uniforme, padronizado, repetitivo, clichê e superficial. Eu quero ver outro filme sobre a violência, ou sobre a música brasileira, ou sobre religiosidade, quero ver outro filme que não seja a reportagem de todo dia da mídia. A gente vive uma subcultura jornalística, e a cultura jornalística é uma cultura cheia de clichês, mas que se apresenta como ‘a verdade’. Diante dessa exaustão, desse desgaste da cultura jornalística, as pessoas querem falar sobre os assuntos, mas com uma outra abordagem. Acho que existe uma necessidade de um outro olhar sobre os assuntos comuns cobertos superficialmente pelo jornalismo,

opina Guèron.¹²⁸

Afinal, são largamente conhecidos os amplos processos de espetacularização e homogeneização que vêm atingindo a prática do jornalismo, em particular do jornalismo

¹²⁶ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 166.

¹²⁷ Id. Ibid., p. 162.

¹²⁸ GUÈRON, 2005.

televisivo – assim como é largamente reconhecido o caráter superficial da televisão... Este é obviamente um assunto por demais complexo para ser discutido a fundo neste trabalho, mas vale resumi-lo para que fique claro o papel do cinema documentário neste contexto. De forma bastante concisa, digamos apenas que, em se tratando de divulgação do que é “real e verdadeiro”, o apelo da televisão é maior do que o dos demais meios de comunicação. Isso se deve um tanto às próprias características técnicas da televisão, que “se distancia de modo impressionante de todos os meios de comunicação que a precederam no desenvolvimento tecnológico da comunicação”.¹²⁹

A imagem em movimento tem grande conotação de “realidade”, sempre teve, desde os primórdios do cinema. Soma-se a isto a idéia do *ao vivo*, que também é fator que confere veracidade às transmissões televisivas. “Essa retórica conferiu à televisão um papel piloto em matéria de informação, graças a seu monopólio sobre a imagem animada”.¹³⁰ É claro que se sabe que isto não é exclusivo da televisão, já que ao cinema também se pode atribuir a mesma característica. Mas, em termos de transmissão de informação, há que se admitir que a televisão está muito à frente, especialmente considerando que ela atinge um número infinitamente maior de pessoas, e que “há uma proporção muito grande de pessoas que não lêem nenhum jornal; estão devotadas de corpo e alma à televisão”.¹³¹

E já não é novidade para estudiosos e críticos da televisão atribuir a ela uma “visão des-historicizada e des-historicizante, atomizada e atomizante”. A expressão desta visão descontextualizante “encontra sua realização paradigmática na imagem que dão ao mundo as atualidades televisivas”, isto é, o jornalismo televisivo, que, nas palavras de Bourdieu, constitui-se em uma “sucessão de histórias aparentemente absurdas que acabam todas por assemelhar-se”.¹³² Juntando-se a isto o fato de que, “em última instância, pode-se dizer que o que se exerce sobre a televisão é a pressão econômica”¹³³, percebe-se que a televisão se torna um formidável instrumento de manutenção da ordem simbólica.

Mas isto não é restrito à televisão. Na verdade, pode-se dizer que toda a mídia colabora para a existência e a perpetuação de um discurso homogêneo que faz representar uma

¹²⁹ SARTORI, 1987, p. 274.

¹³⁰ RAMONET, 1999, p. 45.

¹³¹ BOURDIEU, 1997, p. 23.

¹³² Id., 1998, p. 101.

¹³³ Id., 1997, p. 19.

realidade pasteurizada e fragmentada. Poucas coisas são dissonantes no atual panorama midiático, e é esta mídia a responsável pela produção do que seja a “verdade”. No mundo contemporâneo, “a verdade que conta é a verdade midiática”.¹³⁴ O que é noticiado torna-se a verdade. O que não é noticiado, ou é irrelevante, ou não aconteceu. “Se, a propósito de um acontecimento, a imprensa, a rádio e a televisão dizem que alguma coisa é verdadeira, será estabelecido que aquilo é verdadeiro. Mesmo que seja falso”.¹³⁵ O que ocorre é que, dado o esquema da repetição e imitação dos meios de comunicação uns pelos outros, fica impossível contestar qualquer coisa, já que todos afirmam a mesma “verdade”. Disse Bourdieu que as capas dos seminários franceses têm mais ou menos as mesmas manchetes e que, “da mesma maneira, nos jornais televisivos ou radiofônicos das emissoras de grande difusão, no melhor dos casos, ou no pior, só a ordem das notícias muda”.¹³⁶ Assim, “se todos afirmam a mesma coisa, não resta mais do que admitir esse discurso único...”.¹³⁷

Trata-se da prática do *ocultar mostrando*, como a nomeou Pierre Bourdieu, referindo-se ao mecanismo através do qual a televisão – mas não apenas ela – deixa de dizer coisas realmente relevantes por meio de um discurso irrelevante, isto é, não diz o que deveria dizer colocando no lugar coisas que não precisavam ser ditas.

Ocultar mostrando, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso se fizesse o que supostamente se faz, isto é, informar; ou ainda mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade.¹³⁸

Sem esquecer o excesso de informação, que contribui para este processo de ocultação. Some-se a isto o fato de que toda esta informação circula em alta velocidade. Afinal, a sociedade contemporânea é marcada pela efemeridade. Tudo precisa ser rápido: faz-se rápido, consome-se rápido. É claro que o tempo do jornalismo é diferente do tempo do documentário. Nas palavras de Guèron:

Acho que existe uma necessidade de pensar os grandes assuntos do senso comum num outro tempo e num outro registro, e isso não é um fenômeno só brasileiro, é um fenômeno do mundo. Existe uma concepção de realidade e de verdade

¹³⁴ RAMONET, 1999, p. 45.

¹³⁵ Id. Ibid., loc. cit.

¹³⁶ BOURDIEU, 1997, p. 31.

¹³⁷ RAMONET, op. cit., p. 45.

¹³⁸ BOURDIEU, 1997, p. 24.

jornalística; o documentário também esta concepção, mas ele tem um outro tempo. Ele tem mais chance de fugir ao clichê do que a reportagem diária.¹³⁹

É claro que o cinema documentário e o jornalismo têm muitas afinidades. O documentário “converge para o jornalismo, para o mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando a partir deles ou com eles as narrativas filmadas”¹⁴⁰, mas ele também se distancia dele,

na medida em que não dissimula essas narrativas, não as nega, mas, ao contrário, afirma seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, conseqüentemente, de reescrever o mundo, mas do ponto de vista de um sujeito, escrita aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa declarada e que faz dessa confissão seu próprio princípio.¹⁴¹

Mas, não bastasse tudo isto, a espetacularização avança sobre a mídia e o jornalismo, procurando transformá-lo no entretenimento mais palatável e rentável possível. Eugênio Bucci descreve o processo:

O jornalismo, absorvido pela lógica e pelo capital do entretenimento, antes de perguntar “why?”, ou “what?”, ou “when?”, sai em busca de uma exclamação: “Wow!”. A notícia é divertida? Faz chorar? Seduz? Eleva o moral das tropas e dos espectadores? Sem isso, ele nem se move. Um amigo diz: é o jornalismo-wow! O tempo todo ao vivo. Histérico. On line. O tempo todo www. Wow! Os cinco “w”s que perguntavam perdem terreno para os “w” que exclamam, que conclamam, que proclamam.¹⁴²

Segundo Bourdieu, “a busca pelo divertimento acaba por [...] reduzir o que se chama de 'atualidade' a uma rapsódia de acontecimentos divertidos [...], a uma sucessão sem pé nem cabeça de acontecimentos sem proporção, justapostos pelos acasos da coincidência cronológica”.¹⁴³ Reduzindo os acontecimentos “ao absurdo”, nas palavras de Bourdieu, “ao que se dá a ver no instante, no atual, e separando-os de todos os seus antecedentes ou de suas conseqüências”¹⁴⁴, o público tem a ilusão de que está sendo informado, e “recebe esta informação com prazer, como se fosse um divertimento...”¹⁴⁵

¹³⁹ GUÈRON, 2005.

¹⁴⁰ COMOLLI, 2001, p. 103.

¹⁴¹ Id. Ibid., p. 103.

¹⁴² BUCCI, 2001.

¹⁴³ BOURDIEU, 1998, p. 100.

¹⁴⁴ Id. Ibid., loc. cit.

¹⁴⁵ RAMONET, op. cit., p. 50.

Mesmo o cinema tem sofrido a pressão econômica de precisar arrecadar cifras cada vez mais altas; no caso do Brasil, é especialmente sobre o cinema de ficção que recai este peso. “A ficção esteve mais preocupada em se afirmar como um produto mais palatável para o grande público. Claro que há exceções [...]. Mas há essa diretriz no chamado cinema da retomada. Enquanto isso, o documentário esteve preocupado com um outro olhar”¹⁴⁶, afirma o diretor de fotografia Maurício Hirata, que é também um dos coordenadores nacionais do projeto *DocTV*. Rodrigo Guèron também acredita que a pressão do mercado é maior sobre a ficção, criando uma brecha para que o documentário se desenvolva mais criticamente:

Acho que o cinema tem uma contradição irresolúvel: o cinema tem que ser indústria, precisa de dinheiro, mas o cinema não pode ser só mercadoria. O documentário encontra mais espaço pra produzir pensamento, porque o discurso violento do mercado, da mídia, dos cadernos de cultura, é mais veemente sobre o cinema de ficção. Nesse discurso, você pode pegar qualquer reportagem de um jornal, sobre cinema, e substituir a palavra cinema por qualquer outro bem de consumo. Enquanto isso, o documentarista ainda consegue um pequeno espaço pra ele.¹⁴⁷

Certamente o cinema documentário não é imune à sedução econômica da espetacularização, e alguns cineastas-documentaristas, como por exemplo o norte-americano Michael Moore, já foram “acusados” de produzir puro entretenimento (com o objetivo claro de obter bons lucros) – um desrespeito ao gênero, que tem a seriedade por tradição... Mas há algo de irônico em reclamações deste tipo. Afinal, como observa Brian Winston, “Grierson matou o documentário como um gênero popular nas terras de língua inglesa, insistindo em sua essencial seriedade. Demorou mais de sessenta anos para se sair disso e chegar ao ponto em que se pode começar a se queixar de que os documentários são entretenimento”.¹⁴⁸

De qualquer forma, nos últimos anos a sociedade contemporânea passou a compartilhar a impressão de que “a imprensa escrita e audiovisual é dominada por um jornalismo de reverência”, de que os jornalistas “estão a serviço dos interesses dos donos do mundo. São os novos cães de guarda”¹⁴⁹, e de que “há jornalistas que pensam, mas o jornalismo não pensa. O documentário pode pensar, incitar a reflexão”¹⁵⁰. Como coloca Carlos Augusto Calil:

¹⁴⁶ BESSA, 2005b.

¹⁴⁷ GUÈRON, 2005.

¹⁴⁸ WINSTON in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 23.

¹⁴⁹ HALIMI apud RAMONET, 199, p. 41.

¹⁵⁰ GUÈRON, 2005.

Creio que há demanda em parcelas do público pelo retorno do exercício dos direitos civis, uma necessidade de superação do sentimento do engano, do logro que sistematicamente nos proporcionam tanto as grandes corporações quanto os governos. Um certo esgotamento do indiferentismo que engendra a busca de uma certa ética, ainda que em estágio exclusivamente pessoal.¹⁵¹

Especialmente depois dos atentados terroristas nos Estados Unidos, em 2001, quando mesmo a cobertura mais imediata dos atentados já se mostrava insatisfatória (para Bill Nichols, foi “como se a cobertura da televisão arrancasse a pele da face do mundo e a atirasse em nossas salas”¹⁵²), a desconfiança em relação à mídia cresceu, e o público passou a procurar por fontes alternativas de informação.

A maior parte das pessoas nos Estados Unidos - e provavelmente no mundo - estiveram coladas à televisão querendo ver imagens e entender o que aconteceu e como aconteceu. Ao mesmo tempo, Hollywood estava tirando do mercado filmes que lidam com terrorismo, seqüestro, ataques, violência que de alguma forma se assemelhava muito aos eventos. Acho que essa é uma razão pela qual temos documentário.¹⁵³

Outro que acredita que os atentados tenham influenciado o bom momento do documentário é o documentarista norte-americano Peter Davis, já um veterano, que esteve no Brasil no ano passado para o Festival do Rio. Perguntado sobre os motivos para “o recente *boom* do gênero, que pela primeira vez na história conquista fartas bilheterias”¹⁵⁴, Davis responde:

Bons documentaristas. É o que justifica o apelo popular do gênero. Há bons cineastas enveredando por esse terreno e bons cineastas cativam. Mas não tenho como deixar de lado a sensação de que os atentados terroristas do 11 de Setembro, ainda que não goste de usá-los como justificativa para nada, têm parcela de responsabilidade. O 11 de Setembro diminuiu o apetite das pessoas pela fantasia. Não para sempre. Mas, no momento, não consigo conceber ficções totalmente alienadas.¹⁵⁵

¹⁵¹ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 165.

¹⁵² “Para a maioria das pessoas, a notícia chegou ao vivo, pela televisão. Em casa ou no trabalho, vemos imagens do desastre de uma extraordinária magnitude. À medida que avança a manhã do dia 11, os âncoras dos noticiários de TV interrompem a programação normal para nos falar, de seus gabinetes no estúdio, e relatar o que escapa à sua compreensão. A narrativa e as imagens apresentam as evidências de um evento catastrófico, mas não o contextualizam nem nos dão perspectiva alguma. É como se a cobertura da televisão arrancasse a pele da face do mundo e a atirasse em nossas salas.” NICHOLS, *Ibid.*, p. 175.

¹⁵³ HAMBURGER, 2002.

¹⁵⁴ DAVIS, 2004.

¹⁵⁵ *Id.* *Ibid.*

De modo que, contrariando as expectativas de que o gênero se tornasse obsoleto em meio a uma realidade marcada por vastidão imagética e virtualidade, o cinema documentário acaba por assumir tanto o papel de restituir significado e dar coerência à realidade embotada que emerge desse complicado emaranhado de signos, fontes e redes, quanto o de buscar e revelar a “realidade” em si, sob um olhar bem mais cuidadosos do que o jornalístico.

Tomado desde sempre como preso ao real como matéria-prima de base e referente insubstituível, ao invés de sucumbir diante dos diagnósticos pós-modernos de perda cada vez maior da realidade, o campo do documentário se apossa e se alimenta de novos materiais das realidades virtuais emergentes, reatualizando-se e compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional.¹⁵⁶

6.3. Um novo documentário

Para se tornarem essas “peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional”, os documentários têm passado por uma grande evolução, presente ao longo de toda a sua história, mas acentuada na última década.

A percepção de que o documentário tem se tornado cada vez mais comunicativo se reflete no fato de que muitos filmes recentes do gênero têm sido considerados mais significativos do que filmes de ficção em geral. “Sobre essa questão desse *boom* do documentário, me chamam a atenção duas coisas: o negócio do quantitativo, mas também a questão do qualitativo. Me chama a atenção que os documentários brasileiros têm falado mais a mim do que boa parte dos filmes de ficção”, comenta Rodrigo Guèron, exemplificando este fenômeno. O documentarista Evaldo Mocarzel também ressalta esse impacto, afirmando que “os filmes mais interessantes que surgiram são documentários. *Santo Forte, Janela Da Alma*. Olha que reflexão sobre o cinema! Onde é que você encontra aquilo?”.¹⁵⁷

Certamente é no mínimo interessante notar que o documentário, considerado por muita gente como um cinema “chato”, tenha se destacado tanto, nos últimos anos. Provavelmente, entre os espectadores dos grandes sucessos recentes da não-ficção, será possível encontrar pessoas que nunca antes tivessem assistido a um documentário no cinema. “Acho que o

¹⁵⁶ TEIXEIRA in TEIXEIRA, 2004, p. 7.

¹⁵⁷ MOCARZEL, 2003.

público está indo ver o documentário. As pessoas que acham documentário chato são pessoas chatas, mas tudo bem, ninguém é obrigado a gostar de documentário. E o intelectualismo também pode ser mesmo um problema do cinema”, comenta Rodrigo Guèron.¹⁵⁸ Mas, para deixarem de ser “chatos”, esses filmes vêm se transformando em diversos aspectos.

A transformação em questão passa por três eixos principais: temática, estética e linguagem. “Nos últimos dez anos, a prática do documentário foi fecundada por dispositivos ficcionais e por um espírito de pesquisa de linguagem e formas mais pessoais de expressão. Trata-se de um novo ciclo de renovação, extremamente promissor”¹⁵⁹. É principalmente nestas transformações que se fundamenta esta presença marcante do documentário na cinematografia mundial, e, especialmente, na brasileira.

6.3.1. “Documentaristas nunca estão com sede, com fome ou com frio, e nunca são esquimós” – os novos temas

As duas grandes vertentes temáticas tradicionais do cinema documentário repousam sobre o interesse pelo Outro e a crítica social. Isto significa dizer, a grosso modo, que os filmes quase sempre tratam ou de algum aspecto inusitado, curioso e exótico, normalmente de uma cultura que não seja a do documentarista, ou, então, de algum aspecto sócio-político-econômico que resulte em algum tipo de injustiça social, na sociedade na qual se insere o documentarista, e que precisa ser revelado. Nas palavras do cineasta-documentarista João Moreira Salles:

O documentário nasce com dois grandes padrões. Um é o Flaherty, que é o cara que faz o *Nanook*, que é a história de um esquimó. Com isso, ele inaugura o exótico no documentário. O documentarista vai sempre buscar aquilo que é radicalmente diferente dele, aquilo que é espetacular. E você tem, numa outra mão, uma segunda matriz fundamental, que é do cinema social inglês da década de 30. Estou falando basicamente do Grierson. É quem vai filmar os marginalizados, o cara que está com fome, o cara que está doente, o cara que não tem casa, o cara que não tem emprego, etc. E aí se inaugura no documentário essa história, ou você vai filmar aquilo que é muito diferente e espetacular, ou você vai filmar aquilo que é muito miserável e portanto diferente também.¹⁶⁰

¹⁵⁸ GUÈRON, 2005.

¹⁵⁹ DA-RIN, 2005.

¹⁶⁰ SALLES, 2003.

Em ambos os casos, é abordado um tema que não faz parte do universo do documentarista – ao menos, não diretamente. Afinal, “documentaristas nunca estão com sede, com fome ou com frio, e nunca são esquimós. O que acontece é que no documentário tem sempre a idéia de uma viagem. O documentarista sai de seu mundo e vai para outro mundo filmar aquilo que ele não é”.¹⁶¹

Nos últimos anos, entretanto, novas possibilidades temáticas têm surgido, e a diversidade de assuntos abordados tem sido uma marca da safra recente, não só no Brasil, como em diversos outros países com tradição documental. Deixando de lado o rótulo de politizado ou educativo, o documentário pode se dedicar a temas antes negligenciados, como a própria arte. “Voltamos a ter filmes sobre artistas e sobre a arte, que já foi uma tradição brasileira. E o melhor é que são mais inventivos do que os que se faz normalmente, nada acadêmicos”, comenta Amir Labaki em entrevista por ocasião do último Festival É Tudo Verdade.¹⁶²

No Brasil, por exemplo, são vários filmes recentes sobre nomes brasileiros da música, da fotografia, do *cartoon*, da aviação, do próprio cinema... Sem falar nos diversos documentários sobre esportes que têm chegado aos cinemas nos últimos anos. *Todos os corações do mundo*, *Surf Adventures* e *Pelé eterno*, por exemplo, tiveram, cada um, mais de 200 mil espectadores, somando um público de 714.802 pessoas.

Mas a grande diferença em relação às matrizes temáticas tradicionais é que, nos últimos anos, o olhar dos realizadores pôde se concentrar naquilo que efetivamente faz parte do seu universo; surge então um novo documentário que “é o documentário sobre coisas triviais, cotidianas, bonitas porque são simples e que estão ao lado da gente”.¹⁶³

Dentro deste movimento de enxergar o que está próximo, o grande destaque, sem dúvida, foi o surgimento dos documentários de temática pessoal. “Na década de 90, surge esse tal movimento das pessoas que descobrem que importante é a sua história e que você só vai poder fazer essa tal viagem e conhecer o mundo se você se conhecer antes”.¹⁶⁴ Tratam-se de filmes intimistas, que remetem a questões particulares do realizador, mas que nem por isso se

¹⁶¹ SALLES, 2003.

¹⁶² MACHADO, 2005.

¹⁶³ SALLES, 2003.

¹⁶⁴ Id. Ibid.

tornam desinteressantes para um público mais amplo. “Acho que chegou a hora das pessoas falarem de si próprias. É muito difícil você imaginar que a sua história possa ser interessante e no fundo ela é”, observa João Salles.¹⁶⁵ Considerando que a prática autobiográfica “desfruta atualmente de uma popularidade e de uma proeminência crítica jamais alcançadas antes”¹⁶⁶, o cinema documentário se vê também impregnado dela, e um “ímpeto autobiográfico”, como nomeia Michael Renov, “infundiu na tradição do documentário uma vitalidade muito necessária e expandiu seu vernáculo”.¹⁶⁷

Em alguns desses filmes há um objetivo pré-estabelecido, com o filme em si representando a trajetória percorrida pelo realizador para atingir este objetivo. Trata-se de um tipo de documentário que pode ser classificado como “documentário de busca”, conforme nomeou Jean-Claude Bernardet, referindo-se em especial a dois filmes brasileiros recentes, *33*, de Kiko Goifman, e *O passaporte húngaro*, de Sandra Kogut.¹⁶⁸

O aspecto mais importante desse tipo de documentário mais pessoal é a possibilidade de revelar uma história geral a partir de um recorte pessoal. Aí se encontra sua verdadeira importância, e é justamente este movimento de revelar o geral o que faz com que um filme como este deixe de ser de interesse exclusivo de seu realizador e passe a ser do interesse do público.

O que tem que ficar claro é que enquadrar a história de alguém dentro de uma outra mais abrangente, mais geral, não significa apenas tecer um pano de fundo mais abrangente para a história pessoal, esse processo só tem sentido quando essa história pessoal revela a história geral. Não é como usar elementos de forma geral para entender a história pessoal. Quer dizer, é uma postura bastante diferente e, em geral, o que ocorre é que essas histórias familiares conseguem (pelo menos os exemplos que conheço conseguem) revelar, pela história de um membro da família, uma história geral, que via de regra é a de uma diáspora.¹⁶⁹

Mas nem só de novas possibilidades temáticas vive o documentário contemporâneo; há sempre espaço para que velhos temas apareçam em novas abordagens. No caso do Brasil, um

¹⁶⁵ SALLES, 2003.

¹⁶⁶ RENOV in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 235.

¹⁶⁷ Id. Ibid., p. 244.

¹⁶⁸ “Os dois filmes são bastante diferentes entre si, mas têm um ponto em comum, que é o que eu chamaria de documentário de busca. Essa é uma expressão bastante imprecisa e vaga, mas nem Sandra, nem Kiko, nem eu estamos encontrando uma expressão mais precisa, pelo menos por enquanto, para designar um certo tipo de projeto cinematográfico.” BERNARDET in MOURÃO; LABAKI, 2005, p.143.

¹⁶⁹ Id. Ibid., p. 156.

país onde predomina uma multiplicidade generalizada, pode-se dizer que o interesse pelo Outro ainda é um tema recorrente. Como observa Evaldo Mocarzel, são

tantos títulos importantes e nos ajudando a redescobrir o nosso país, a nossa cidade, os moradores de rua, a justiça brasileira, os rappers do Rio, a periferia de São Paulo, as palafitas de Recife, a destruição da floresta amazônica, enfim são tantos temas importantes que a gente nem imagina a revolução silenciosa que o documentário está fazendo no cinema brasileiro nesse momento.¹⁷⁰

Todos esses universos (o dos moradores de rua, o da justiça brasileira, o dos rappers do Rio, o da periferia de São Paulo, o das palafitas de Recife, o da destruição da floresta amazônica), e mais tantos outros, são na verdade partes desse universo maior que se chama Brasil, e que o brasileiro parece não se cansar de descobrir – nem de procurar. É certo que no Brasil “os documentaristas sobem o morro, vão para o Nordeste filmar a seca, e sequer sabem quem são, não se analisaram antes, não fizeram filmes sobre o mundo deles. Então, na verdade, vão na ignorância buscar aquilo que não sabem”.¹⁷¹ Mas, aqui, o documentário acaba se convertendo muitas vezes em um instrumento para entender “o que é ser brasileiro” – algo que no fundo não pode ser resumido em uma única resposta... ou que talvez sequer possa ser realmente definido. E os documentários resultantes desta busca tanto podem ser genuinamente originais quanto podem vir marcados por um olhar distanciado que facilmente se lança sobre aquilo que é “exótico”. Diz Rodrigo Gèron:

Acho que o Brasil é um país místico, desconhecido pros próprios brasileiros, e a história de ser brasileiro é uma história de responder o que é o Brasil. Isso é uma marca do novo mundo, e é uma coisa eminente no Brasil. Portanto, o documentário mostra uma sede de auto-conhecimento do brasileiro muito mais radical do que nos documentários europeus. Mas acho também que o Brasil é clichê pra si mesmo. Então, tem o lado de o brasileiro querer conhecer a si mesmo, tem o lado de que o Brasil é um país bastante plural, o que é muito legal, e tem um lado de o brasileiro ser turista no próprio país. Aquela coisa dos brasis. Aí tem o lado de que o documentário pode vir de um vigor ou vir de um clichê também, e tem documentário em que as duas coisas convivem. Cada documentário é um caso.¹⁷²

¹⁷⁰ MOCARZEL, 2004.

¹⁷¹ SALLES, 2003.

¹⁷² GUÈRON, 2005.

6.3.2. Estética, linguagem, hibridização

Talvez o fator mais importante deste fenômeno da redescoberta do cinema documentário, nesses últimos anos, tenha sido justamente a renovação em termos de estética e também de linguagem pela qual o gênero vem passando. A diferença mais imediata está certamente no abandono definitivo de uma certa estrutura didática que desde o início esteve associada ao documentário.

Na opinião de Silvio Da-Rin, o apelo junto ao público reside mesmo nesta transformação:

O fator mais importante, a meu ver, foi a renovação nas formas de expressão dos documentaristas. Por muito tempo o documentário foi associado a cinema educativo e a formatos didáticos e autoritários de comunicação. Nas últimas décadas, a dimensão artística – uma característica marcante dos precursores do gênero – foi recuperada. Os aspectos informativos foram deflacionados, em benefício dos traços formais e estilísticos. O público reagiu favoravelmente.¹⁷³

Longe do “sabor de poeira e tédio” evocado pela palavra *documentário*, conforme Alberto Cavalcanti certa vez declarou¹⁷⁴, o gênero hoje representa a “linha de ponta do laboratório de experimentos do campo imagético da atualidade, realimentando uma cultura sempre ávida de novas formas e meios audiovisuais para implementar seus processos informacionais”.¹⁷⁵

Não que o documentário tenha perdido a sua função social; afinal, todos os meios de comunicação de massa necessariamente têm uma função social, e toda produção neles veiculada implica uma responsabilidade social. E, como afirma o próprio Da-Rin,

no caso do documentário, esta questão se recoloca com maior intensidade, dada a vinculação mais estreita do gênero com o mundo histórico – personagens reais e não inventados, locações autênticas e não cenografadas. Mas, cada cineasta encara seu trabalho de modo diverso e alguns documentaristas criam filmes absolutamente pessoais, inteiramente descomprometidos dos efeitos sociais que possam advir. Eu penso que a decisão de colocar um filme em circulação implica necessariamente em uma responsabilidade social e cultural. Trata-se sempre, em maior ou menor grau, de atuar publicamente, repercutir as questões do seu tempo.¹⁷⁶

¹⁷³ DA-RIN, 2005.

¹⁷⁴ “A palavra documentário tem um sabor de poeira e tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada ‘Neo-realista’ – antecipado o cinema italiano de após-guerra – replicou que a sugestão de um ‘documento’ era um argumento muito precioso junto a um governo conservador.” DA-RIN, 2004, p. 91.

¹⁷⁵ TEIXEIRA in TEIXEIRA, 2004, p. 7.

¹⁷⁶ DA-RIN, 2005.

Diversos filmes brasileiros da safra recente apresentam esta marca crítica, e sobressaem por isto, sem deixar, entretanto, de acrescentar à linguagem.

É claro que esses documentários lançados nas salas de cinema tiveram uma importância e uma relevância que vai além dos fatores econômicos ou de mercado. A importância de um *A alma do osso*, que nem chegou a ser lançado, ou dos filmes do Coutinho, ou de um *Entreatos*, ou de *Notícias de uma guerra particular* – que também não foi lançado, mas teve uma repercussão grande na sociedade (até por fator extra-filme) – foi uma importância não só pra a estética e a linguagem do cinema, mas para a sociedade. O que, sem dúvida, dá uma visibilidade a esse produto, como produto nobre.¹⁷⁷

De qualquer forma, o fato incontestável é que o documentário contemporâneo tem procurado sair de seu próprio domínio, revisitando, sim, sua própria história, mas, principalmente, mantendo-se aberto às possibilidades oferecidas pela cultura audiovisual contemporânea e adquirindo relevo dentro dela, renovando-se a tal ponto que é possível afirmar que “nunca um regime imagético propiciou tamanha variação estilística”.¹⁷⁸ E é graças a esta sua nova condição que, finalmente, “ser documentarista, ao invés da fixação melancólica anterior numa meia-identidade do ser cineasta, veio converter-se num momento pleno de afirmação de uma subjetividade artística”.¹⁷⁹

Mas provavelmente a faceta mais marcante desta transformação do documentário em um cinema mais comunicativo é a apropriação de elementos da linguagem ficcional. Esta é certamente uma questão polêmica, que remete a uma discussão já antiga na história do gênero. Afinal, houve desde sempre uma enorme dificuldade em definir o que é o documentário e, especialmente, em definir quais seriam os limites entre a ficção e o documentário – dificuldade que acabou produzindo o pobre rótulo de “não-ficção”, como já foi mencionado, e que tampouco deu fim à questão. Afinal, assim como o documentário é “não-ficção”, ele também poderia ser “não-jornalismo”, “não-qualquer-outra-coisa”.

Aliás, é importante aqui ter em mente que, embora a discussão mais presente se dê em torno dos limites entre o documentário e a ficção, ou, mesmo, sobre até que ponto essa separação existe/deveria existir ou não – o fato é que o próprio termo *documentário* cunhado por John Grierson nasceu, na verdade, de sua necessidade de diferenciar seu trabalho daquilo

¹⁷⁷ IKEDA, 2005.

¹⁷⁸ TEIXEIRA in TEIXEIRA, 2004, p. 19.

¹⁷⁹ Id. Ibid., loc. cit.

que pudesse ser entendido como da ordem do jornalístico, e não, da ordem do ficcional. Conforme bem explicita Brian Winston,

John Grierson, quando criou aquela definição original de documentário como ‘o tratamento criativo da realidade’, estava ansioso para distinguir os documentários dos cinejornais, dos filmes sobre viagens, dos filmes científicos, etc. Ele via o documentarista como um artista, como uma pessoa que mediava a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana através de seus próprios *insights*. [...] Para Grierson, os documentários deveriam ser muito mais; deveriam passar do plano da ‘descrição do material natural’ para arranjos, rearranjos e a remodelação criativa do mundo natural. Em suma, Grierson não estava interessado no que poderia ser chamado de jornalístico.¹⁸⁰

A busca de limites entre um e outro de certa forma expressaria uma oposição de um a outro, o que na verdade não é correto. Mas é esta concepção, em que as duas coisas aparecem simplesmente contrapostas, “que encontramos fora dos círculos especializados, no senso comum”.¹⁸¹

Entretanto, tanto a ficção está presente no documentário quando o documentário na ficção, e isto não é algo recente. No caso da ficção, o exemplo mais óbvio é o Neo-realismo, movimento surgido no contexto do fim da Segunda Guerra mundial em que se procurava mostrar as ruínas reais em que se encontrava soterrada uma sociedade e um modo de vida – e, com ele, um modo de fazer cinema. Abdicando de praticamente qualquer artifício, com suas locações reais e seus não-atores, “o Neo-realismo constituiu um ponto de inflexão da imagem audiovisual em que a oposição de base real / ficcional perdeu os fortes contornos adquiridos duas décadas antes”.¹⁸²

No caso do documentário, esta presença da ficção remete ao próprio nascimento do documentário consciente de si mesmo. “Embora a princípio reclamando para si a realidade direta contra os artificios da ficção, [...] uma espécie de ‘mínima ficção’ jamais deixou de alimentar e realimentar o documentário ao longo da trajetória desses embates”.¹⁸³ Tanto Flaherty quanto Grierson recusavam a idéia de um documentário que apreendesse o real objetivamente.

¹⁸⁰ WINSTON in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 22.

¹⁸¹ DA-RIN, 2004, p. 16.

¹⁸² TEIXEIRA in TEIXEIRA, 2004, p. 15.

¹⁸³ Id. Ibid., loc. cit.

Como se sabe, o método flahertyano de filmar possuía diversos pontos de contato com a ficção, e *Nanook*, na verdade, “possuía mais semelhanças do que dessemelhanças com o cinema de ficção”.¹⁸⁴ Enquanto Flaherty realizava seus filmes “assumindo que às vezes era preciso mentir para comunicar o verdadeiro sentido das coisas”¹⁸⁵, Grierson admitia que não há uma verdade objetiva, pronta a ser captada pela câmera, mas, antes, ela é apenas determinada no momento em que o filme se constrói, e de acordo com a percepção de quem o constrói¹⁸⁶ – e é desta forma que o documentário se torna instrumento de modificação da sociedade (como um “martelo”, em vez de um “espelho”).¹⁸⁷

Além de desconsiderar boa parte da história do cinema mundial, em que são facilmente encontradas inúmeras evidências do trânsito entre ficção e documentário, o maior problema deste tipo de concepção talvez seja o fato de considerar os dois domínios como categorias estanques, dando a entender algo engessado, represado por rígidas linhas definidoras. O documentário acabando onde começa a ficção, e vice-versa.

A melhor forma de caracterizar essa relação entre um e outro seria dizer que um *tende* a outro, no sentido de que esses limites estão tensionados. “Um documentário com desejo de ficção e uma ficção com desejo de realidade”¹⁸⁸, expressão que, para Bernardet, seria mais precisa, justamente “porque, ao invés de usar categorias fixas, ela representa vetores, tendências, tensões, e acho preferível trabalhar com essas idéias de movimento, de tensão, a pensar com base em categorias”.¹⁸⁹

Recentemente, entretanto, esta troca entre os dois regimes se acentuou. Reflexo de um fenômeno que se insere na lógica pós-moderna, que, em termos bastante gerais, considera esgotadas a possibilidades de criação do *inteiramente novo*, da novidade absoluta:

¹⁸⁴ DA-RIN, 2004, p. 92.

¹⁸⁵ Id. Ibid., loc. cit.

¹⁸⁶ “Não existe uma verdade até que você a formalize. Verdade é uma interpretação, uma percepção.” DA-RIN, 2004, p. 92.

¹⁸⁷ DA-RIN, 2004, p. 93.

¹⁸⁸ “Depois houve um debate que me pareceu extremamente interessante, quando alguém soltou a seguinte formulação: um documentário com desejo de ficção e uma ficção com desejo de realidade. E para mim pareceu ser a coisa mais precisa dita sobre essa temática, porque, ao invés de usar categorias fixas, ela representa vetores, tendências, tensões, e acho preferível trabalhar com essas idéias de movimento, de tensão, a pensar com base em categorias.” BERNARDET in MOURAÃO; LABAKI, 2005, p. 149.

¹⁸⁹ Id. Ibid., p. 149.

contornando este suposto esgotamento, dá-se um processo de hibridização, em que o novo se cria a partir da recombinação, da interpenetração do antigo. “A sensação que se tem é a de um completo desbloqueio do dispositivo grego da *hybris*, daquilo que era tido como transgressão ultrajante, ou seja, a miscigenação como violação das leis naturais”.¹⁹⁰ De fato, no âmbito da Pós-modernidade, o signo da *impureza* que tradicionalmente caracterizava o híbrido adquire uma inédita conotação positiva.

Neste contexto, observa-se que “o cinema de ficção tem, mais do que nunca, se apropriado de dispositivos estilísticos do documentário, para incrementar a verossimilhança”.¹⁹¹ Há “um ressurgimento do documentário em vários níveis, entre eles como instrumento de investigação”¹⁹², que tem sido base deste processo de apropriação do método documental “para realizar ficção realista ou hiper-realista, verossímil ou inverossímil”.¹⁹³ São filmes “baseados em pesquisas de campo, antes exclusiva do documentário”.¹⁹⁴ Na cinematografia brasileira recente, por exemplo, Carlos Augusto Calil identifica exemplos deste processo em filmes como *Carandiru*, *Narradores de Javé*, *Cidade de Deus* e *Cronicamente inviável*.¹⁹⁵

Paralelamente, um efeito especialmente significativo tem se produzido no domínio do documentário, que definitivamente “se deixou afetar e abriu passagens por entre as tantas ondulações e revoluções da cultura audiovisual contemporânea”.¹⁹⁶ Ao mesmo tempo em que afirma sua autonomia, o documentário avança sobre a ficção e se enriquece a partir de elementos tipicamente ficcionais. Na visão de Bill Nichols, “o documentário enfrenta questões que pessoas querem ouvir de maneiras muitas vezes diferente da ficção. E um dos fenômenos recentes mais interessantes é como diretores estão aprendendo a trabalhar de maneira a cruzarem as fronteiras entre documentário e ficção”.¹⁹⁷

Há uma transformação que passa pela própria auto-imagem do gênero; hoje não é absurdo para o documentário se perceber ficção, em um certo sentido. “É ficção porque é um recorte

¹⁹⁰ TEIXEIRA in TEIXEIRA, 2004, p. 10.

¹⁹¹ DA-RIN, 2005.

¹⁹² WINSTON in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 170.

¹⁹³ Id. Ibid., loc. cit.

¹⁹⁴ Id. Ibid., loc. cit.

¹⁹⁵ Id. Ibid., loc. cit.

¹⁹⁶ TEIXEIRA in TEIXEIRA, 2004, p. 19.

¹⁹⁷ HAMBURGER, 2002

do mundo, um olhar tendencioso, que pode ser mais humanista, mais crítico, não importa. O documentário é sempre um atrito entre um olhar tendencioso do realizador e o imponderável do tema”, admite Evaldo Mocarzel.¹⁹⁸

Na medida em que reconhece e assume que também é interpretação da realidade, da qual não pode fugir, o documentário deixa para trás uma ingênua crença na objetividade e se fortalece. Não se trata de manipulação, mas, afinal, de um verdadeiro “tratamento criativo da realidade”, conforme a clássica definição que se atribuiu a Grierson. É o que procura explicar João Moreira Salles:

Na origem do documentário já tem essa pergunta: até que ponto você manipula ou não manipula? Eu cada vez mais estou convencido de que manipular não é o verbo certo. Se você entender o documentário como um gênero autoral, essa pergunta passa a não fazer sentido. E eu acho que o documentário, se ele não for autoral, ele não é rigorosamente nada, se ele não refletir o ponto de vista de quem está fazendo, ele não merece ser visto. É evidente que não existe uma imparcialidade. Essa idéia de imaginar que o documentário possa ser uma visão objetiva, desencarnada da realidade é um erro; ele sempre é a visão de alguém.¹⁹⁹

Note-se que, quando se fala da ampliação da hibridização entre ficção e documentário e desta mudança de percepção, não se está querendo dizer que um e outro sejam “a mesma coisa”; afinal, permanecem diferenças fundamentais entre os dois gêneros, como faz questão de frisar Rodrigo Guèron:

A questão toda é o seguinte: o documentário não é igual ao filme de ficção. Agora ‘tudo é igual, tudo é ilusão’... Isso é uma conversa fiada pós-moderna! Há um filme que tem o estatuto de documentário. Claro que o documentário é uma construção, claro que tem uma dose de ficção. Mas se um filme se apresenta como documentário, ele tem uma função, tem uma outra função. O filme de ficção está carregado de realidade também, assim como o documentário está carregado de ficção, mas os dois não são a mesma coisa.²⁰⁰

Mas o fato é que, na prática, está cada vez mais presente a noção de que “filmes são filmes” – e, mais do que isto, de que “bons filmes são bons filmes”, independente do regime cinematográfico em que se enquadram. Uma prova disso, como aponta Silvio Da-Rin, é o fato de que, cada vez mais, documentário e filmes de ficção concorrem aos mesmos prêmios, lado a lado, de igual para igual:

¹⁹⁸ BESSA, 2005.

¹⁹⁹ SALLES, 2003.

²⁰⁰ GUÈRON, 2005.

Os próprios festivais de cinema já estão colocando os longas-metragens em uma competição indiferenciada. No último Festival do Ceará havia tantos documentários quanto filmes de ficção em concurso; e o vencedor foi *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner. No último Festival de Brasília ocorreu o mesmo e o Júri concedeu o prêmio de Melhor Diretor a Eduardo Coutinho, fechando a noite de premiação com a exibição *hors concurs* de *Entreatos*.²⁰¹

O fenômeno não é restrito aos festivais nacionais. O Festival de Cannes, um dos mais famosos e prestigiados do mundo, também chamou a atenção ao conceder no ano passado a Palma de Ouro, seu prêmio máximo, ao documentário *Fahrenheit 11 de setembro*, de Michael Moore. Por mais que tenha voltado a concentrar-se em filmes de ficção depois deste prêmio, com o gesto, o festival “ajudou a abolir as fronteiras entre os gêneros”.²⁰² Dois anos antes, Cannes já havia sido revolucionário ao incluir *Tiros em Columbine*, também de Moore, na mostra competitiva. A última vez em que o Festival havia sequer incluído um documentário na competição havia sido em 1956, quando *O mundo do silêncio*, de Jacques Cousteau e Louis Malle, havia competido e recebido também o prêmio máximo, sendo o único documentário a vencer em toda a história do Festival – até a última conquista de Michael Moore.

Não é na verdade a existência dessas duas categorias, desses dois regimes cinematográficos, ficção e documentário, que se quer contestar, até porque isto, de fato, é incontestável; o que se está questionando é a real contribuição da rotulação dos filmes em si, de acordo com estas categorias. É Silvio Da-Rin quem afirma: “Em princípio, não vejo muito sentido em definir gêneros e formatos de obras de arte. Filmes são irredutíveis. Colocá-los em compartimentos não os transforma em algo melhor”.²⁰³

Apenas “para efeito de análise, criamos conceitos, que são operativos somente dentro de certos limites, que são os limites colocados pelo próprio pesquisador. Não devemos generalizá-los.”²⁰⁴ Esta é, portanto, uma questão pertinente ao campo teórico, mas que nada acrescenta, em se tratando dos filmes, concretamente. Diante de tantas tentativas falhas de definir em teoria aqueles que seriam as fronteiras de cada regime, vale mais a “constatação empírica” de que fala Da-Rin, quando afirma que “qualquer espectador que entre

²⁰¹ DA-RIN, 2005.

²⁰² LABAKI, 2005, p. 22.

²⁰³ DA-RIN, 2005.

²⁰⁴ Id. Ibid.

inadvertidamente em uma sala de cinema, em poucos minutos saberá responder se aquilo a que está assistindo é ou não um documentário”.²⁰⁵

De todo modo, constatar empiricamente a existência do documentário nem sempre é algo simples. Deliberadamente ou não, mais e mais filmes surgem para confundir e desafiar a certeza do espectador. Vide *Ilha das Flores*, ótimo exemplo dessa confusão, e bem aqui, na cinematografia brasileira. É o próprio Jorge Furtado quem coloca em questão a “classificação” de seu filme como um documentário, em parte porque ele mesmo tem dúvidas a respeito do filme. Diz ele:

Na minha vida fiz somente um documentário. E *Ilha das Flores* não é exatamente um documentário. [...] Quando realizei esse filme eu tinha uma tese, um texto escrito, e saí para ilustrá-lo, inclusive com pessoas. Sendo assim, meu interesse pelo Outro era mínimo. Precisava de imagens de pessoas fazendo determinados gestos, e pedi que fizessem e elas aceitaram. [...] Não acho que *Ilha das Flores* seja exatamente um documentário. Parte é documentário e parte não é. Parte é evidentemente não-documentário, como a cena de uma atriz vendendo perfumes. Existem coisas que certamente são documentário e outras que não sabemos se são ou não.²⁰⁶

De modo que mesmo a noção da comprovação empírica poderia ser contestada. Curiosamente, no Internet Movie Database (IMDB), provavelmente a maior e mais completa base de dados *online* sobre cinema, o mesmo *Ilha das Flores* figura entre os dez primeiros “top documentary movies”, lista dos documentários mais acessados pelos usuários.²⁰⁷

Ironicamente, quem também aparece nesta lista é Michael Moore – cujos filmes freqüentemente têm seu *status* de documentário questionado. Mas Moore não parece preocupado com isso; independente de serem documentário ou não, seus filmes rendem indiscutíveis lucros e suas mensagens já atingiram muito mais gente do que ele certamente sonhava atingir. Trata-se de um fenômeno em particular, que merece ser analisado isoladamente.

²⁰⁵ Id., 2004, p 18.

²⁰⁶ FURTADO in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 116, 124 e 135.

²⁰⁷ Top Documentary Movies - As picked by our users: *Le Chagrin et la pitié* (1969); *Ilha das Flores* (1989); *My Flesh and Blood* (2003); *The Times of Harvey Milk* (1984); *Hearts and Minds* (1974); *Bowling for Columbine* (2002); *Promises* (2001); *Nema-ye Nazdik* (1990); *The Corporation* (2003); *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003). IMDB, 2005.

6.3.2.1. Michael Moore, um homem que fala para milhões

Certamente uma marca do ótimo momento do cinema documentário são os filmes de Michael Moore. É Amir Labaki quem proclama, logo na abertura de seu livro ²⁰⁸, que “dois realizadores simbolizam este período extraordinário: nacionalmente, Eduardo Coutinho; planetariamente, Michael Moore”. ²⁰⁹ Isto porque, para Labaki, “o fenômeno Michael Moore, com os recordes de bilheteria e sobretudo a consolidação de um documentarista no centro da oposição política à administração Bush Jr., é a face internacional mais evidente deste nova onda do documentário”. ²¹⁰

Realmente, é impossível ficar indiferente ao trabalho de Moore. Afinal de contas, é difícil ignorar um homem que, literalmente, fala para milhões – e ganha milhões fazendo isto. Seu primeiro grande feito foi ter batido o recorde de bilheteria do gênero documentário em 2002, com *Tiros em Columbine*, que teve uma renda de quase 22 milhões de dólares nos Estados Unidos. Dois anos depois, bateu o próprio recorde com *Fahrenheit 11 de setembro*, que arrecadou mais de 119 milhões de dólares, só nos Estados Unidos; em todo o mundo, foram 230 milhões. Quando lançado em vídeo e DVD, *Fahrenheit* vendeu ainda dois milhões de cópias em um único dia. O feito histórico de bilheteria criou quase uma nova categoria: o “blockbuster documentário”.

Há quem diga, inclusive, que o mérito por essa ascensão mundial do gênero é em parte devido ao sucesso de bilheteria dos filmes de Moore. Graças a ele, o documentário teria passado a ser considerado um a boa opção de investimento. “Depois do sucesso de Michael Moore, os distribuidores não querem ficar de fora, também querem comercializar documentários” ²¹¹, afirma o documentarista Robb Moss (diretor de *De Volta ao Colorado*).

À parte as cifras milionárias, o que chama mais atenção é o fato de que esses filmes realmente atingiram um público muito mais amplo e heterogêneo do que qualquer outro documentário na história. Peguem-se os 230 milhões de dólares arrecadados por *Fahrenheit*, dividam-se por 10 dólares, preço médio do ingresso, e o resultado é uma platéia de

²⁰⁸ LABAKI, 2005, p. 13.

²⁰⁹ Id. Ibid., loc. cit.

²¹⁰ BESSA, 2005b.

²¹¹ MACEDO, 2003.

simplesmente 23 milhões de pessoas. No Brasil, considerando o padrão de bilheteria do gênero no país, os filmes de Moore também foram muito bem em termos de público, conseguindo mais de 200 mil espectadores, cada:

O filme do Michael Moore seria um documentário atípico. É um documentário que tem um alcance de um público maior porque coloca questões mais amplas, que envolvem a sociedade de forma geral; os filmes falam da sociedade dos EUA, mas isso interessa não só aos EUA, interessa também ao Brasil, por exemplo, tanto que aqui o filme teve um lançamento razoável, conseguiu algo entre 200 e 300 mil espectadores. E, claro teve toda a questão do marketing, passou em Cannes, ganhou, tem toda uma trajetória do realizador que apimenta a história, já tinha sido lançado um filme anterior dele, e isso também é muito importante aqui; *Tiros em Columbine* também tinha ido bem, mas o *Fahrenheit* foi melhor.,²¹²

avalia Marcelo Ikeda.

De fato, houve um forte marketing em torno de *Fahrenheit 11 de setembro* (afinal de contas, trata-se de um blockbuster norte-americano); e não só a Palma de Ouro como o Oscar de melhor documentário em 2004 também terão contribuído para a visibilidade do filme na mídia. Sem mencionar as circunstâncias em que o filme esteve em cartaz: em meio à crescente mobilização contra a reeleição de Bush, o filme de Moore deixou de ser um simples filme e ganhou *status* de argumento de campanha – o que certamente também foi uma ótima ajuda para alavancar a bilheteria. “Um filme não é uma coisa, ele torna-se uma coisa. Tornou-se interessante para a sociedade ir assistir ao filme do Michael Moore. Houve um movimento anti-Bush no planeta, e ir ver o filme era dizer não ao Bush. Mas o filme é bem feito, é divertido”, comenta Rodrigo Guèron.²¹³

A verdade é que Michael Moore ajudou a colocar o cinema documentário em uma posição de destaque inédita e a promover o gênero em proporções gigantes, como praticamente nunca antes se tinha visto, colaborando para a popularização do gênero em escala global. Pode-se dizer que ele foi até certo ponto responsável por estimular um interesse pelo gênero, “Seus últimos filmes, *Tiros em Columbine* e *Fahrenheit 11 de setembro*, certamente tiveram grande influência sobre a opinião pública norte-americana e mundial. Moore é um recordista, ele colocou o documentário em uma posição de destaque nunca antes alcançada”.²¹⁴

²¹² IKEDA, 2005.

²¹³ GUÈRON, 2005.

²¹⁴ DA-RIN, 2005.

Não fossem os filmes de Moore, muitas pessoas jamais teriam assistido a um documentário nos cinemas. Prova disso é o caso da jornalista mineira Luciana Carabina, que escreve para o site Abacaxi Atômico. Durante a pesquisa de dados para este trabalho, veio à tona um texto escrito por ela, cuja abertura exclama: “Michael Moore: o agitador – Você já tinha assistido a um documentário no cinema antes de *Tiros em Columbine*?”.²¹⁵ Perguntada sobre a questão, ela confirma que, embora tenha interesse pelo gênero e tenha ido recentemente assistir a documentários nacionais nos cinemas, foi só a partir de *Tiros em Columbine* que ela passou a ver os filmes em tela grande: “Como jornalista, me interesso muito por documentário, mas antes de *Tiros em Columbine* eu realmente só tinha assistido aos filmes na própria faculdade”.²¹⁶

Não é à toa que este ano a revista norte-americana *Time* incluiu Moore na sua lista das “100 pessoas mais influentes do mundo”.²¹⁷ Além de passar sua mensagem para milhões de pessoas em todo o planeta através de seus filmes, Michael Moore é também sucesso editorial. Impulsionado pela popularidade do cineasta, o escritor Moore entrou na lista dos mais vendidos do *New York Times* duas vezes, com *Stupid White Men – uma nação de idiotas* e *Cara, cadê meu país?*.²¹⁸

O sucesso dos documentários de Michael Moore se deve a uma combinação de fatores. Um deles, certamente, é o “carisma” do documentarista, aliada a uma sempre marcante “performance” em cena. “Ele é um *performer*, um *one man show*, que acaba atraindo mais atenção do que seus próprios personagens. E consegue alto grau de identificação com o cidadão médio, em grande parte graças às perguntas desconcertantes e às situações inusitadas em que surpreende os entrevistados”.²¹⁹

A postura de Moore está bem distante da postura tradicional do documentarista – especialmente se considerarmos a tradição do documentarismo norte-americano, em que predomina o ideal da observação distanciada do Cinema Direto. Para Silvio Da-Rin,

ele está mais próximo de uma certa linhagem personalista e ao mesmo tempo populista do telejornalismo do que da mais conhecida tradição do documentário

²¹⁵ CARABINA, 2004.

²¹⁶ CARABINA, 2005.

²¹⁷ Bush e Michael Moore estão na lista dos 100 mais influentes da *Time*, Folha de São Paulo Online, 2005.

²¹⁸ Ambos publicados no Brasil pelo selo Francis.

²¹⁹ DA-RIN, 2005.

cinematográfico nos EUA, representada pelos cineastas que tentaram uma observação imparcial, como Frederick Wiseman, Richard Leacock, Don Pennebaker e os irmãos Maysles.²²⁰

Além do marketing e da presença de Moore em cena (de fato, *encenando* e se tornando mais um personagem), o outro fator certamente responsável pelo sucesso dos filmes de Moore é a própria estrutura do filme. Michael Moore explora a linguagem cinematográfica de forma ampla e generalizada, aproveitando sem pudor todo recurso que julgue útil na tarefa de tornar seu filme o mais comunicativo possível – não importa a que gênero supostamente pertença. Moore, literalmente, não tem *preconceitos de gênero*.

Com isto, Michael Moore força cada vez mais as fronteiras deste regime cinematográfico, põe em xeque a definição do que se poderia chamar de documentário ou não. Obviamente, os filmes de Michael Moore se afastam do que se convencionou considerar documentário. É aquela mesma questão: um espectador desavisado que se deparasse com um filme de Moore provavelmente diria que se trata de um documentário... mas a resposta não seria imediata.

Por tudo isto, há quem se recuse a considerar Moore um documentarista. Primeiro, por seus filmes proporcionarem entretenimento para o público. “Gosto de Moore porque sei que o que ele prega é o entretenimento. Ele é fiel a um pensamento que eu sigo: quem tem mensagens a transmitir, passa telegramas, não faz filmes”²²¹, minimiza Peter Davis. Mas é improvável imaginar que ele não tenha mensagens a transmitir. Até porque, de acordo com esta idéia de Davis, Michael Moore seria alguém que faz filmes *e* escreve cartas. Tampouco é provável que o objetivo de Michael Moore seja o puro entretenimento. *Entretenimento*, palavra que significaria uma ausência de raciocínio, de questionamento, de pensamento... Mas, afinal de contas, “não existe uma oposição entre cinema-que-pensa e cinema-diversão. Cinema é sempre pensamento, seja clichê ou não”.²²²

A segunda questão, que é mais complexa, tem a ver com a já mencionada postura de Moore em relação ao método documental, e, também, com a referida ausência de preconceitos de gênero. Para o documentarista veterano Robert Drew, por exemplo, “Michael Moore é um grande showman, mas não é um repórter, nem documentarista”²²³; tampouco os filmes de

²²⁰ Id. Ibid.

²²¹ DAVIS, 2004.

²²² GUÈRON, 2005.

²²³ GORGULHO, 2005.

Moore merecem, na opinião de Drew, o título de documentário: “Chamar aquilo de documentário é uma piada. Ele não faz a gente pensar”.²²⁴ A posição de Drew não chega a ser surpreendente; afinal, nada mais natural, vindo de um alguém que sempre defendeu que o documentarista fosse uma mosca na parede.

O que parece claro é que a maior preocupação de Michael Moore é transmitir sua mensagem (que existe, obviamente) da forma mais clara e expressiva possível. E isso tanto pode significar, deliberadamente, transformar seu filme em diversão para o espectador, quanto ser maniqueísta e reducionista em seu discurso. “Michael Moore é mesmo um tremendo manipulador, mas cinema não é uma manipulação? Ele deixa clara essa manipulação em seus filmes, o que não deixa de ser uma certa transparência ética”²²⁵, pondera Evaldo Mocarzel. Este foi provavelmente o melhor caminho que Moore encontrou para se comunicar com seu público – americanos médios como ele mesmo.

De qualquer forma, todo o questionamento a respeito de uma possível “classificação” dos filmes de Michael Moore como documentários ou não-documentários não parece levar a lugar algum. Trata-se de uma polêmica infértil, que em verdade não acrescenta nada e tampouco diminui o poder comunicativo desses filmes, como observa Silvio Da-Rin:

Aqueles que afirmam que os filmes de Michael Moore não são documentários estão preocupados com definições estanques, o que é uma bobagem. E estão, além disso, defendendo uma posição normativa, em nome de purismo inteiramente extemporâneo. Ou seja, estão defendendo um tipo de documentário, o deles, como algo capaz de subsumir um domínio que só é tão interessante por ser amplo e multifacético. Mas nada disso afeta o efeito avassalador dos últimos filmes de Moore sobre a mídia e o público.²²⁶

6.4. Um novo público

Assim que os números apontaram em 2003 a “ascensão” aos 22% do mercado para os filmes brasileiros, foi logo esboçado o perfil de um novo público, “livre de preconceito” contra filmes brasileiros, formado majoritariamente pelas novas gerações. Um público “muito

²²⁴ Id. Ibid.

²²⁵ MOCARZEL, 2004.

²²⁶ DA-RIN, 2005.

jovem e dinâmico”.²²⁷ Gerações de jovens que não compreenderiam uma advertência como a daquela bilheteira. Uma gente que, na verdade, praticamente não conhece outro cinema nacional, pré-Retomada.

Afinal, quando criança, essa gente ia ao cinema assistir aos filmes dos Trapalhões e da Xuxa. Era natural gostar tanto dos infantis brasileiros quanto dos estrangeiros. Em poucos anos, já eram filmes adultos como *Carlota Joaquina* e, pouco depois, *Central do Brasil*.

Em relação ao cinema documentário, um fator importante, como já foi dito, tem a ver com as mudanças pelas quais o gênero tem passado, tornando-se mais próximo do público. Tradicionalmente, o público do cinema documentário é de fato um público elitista, como observa João Moreira Salles:

O documentarista não é igual a um diretor de ficção; é sempre mais reservado. Pois é um outro gênero, para uma minoria, para quem gosta. Não é para uma blockbuster. É um gênero em que você tem a possibilidade de refletir sobre a realidade de uma maneira delicada, íntima. E o seu público geralmente é um público que está interessado em discutir a realidade que está sendo mostrada. O público de documentário é um público mais qualificado.²²⁸

Mas, da mesma forma que o documentário, este público também mudou, passando a se interessar mais pelo gênero. “Certamente ambos [público e filmes] mudaram, entrando em sintonia mútua. Os cineastas realizam filmes mais comunicativos e mais atraentes do ponto de vista formal. O boca a boca leva o público aos cinemas e isso prestigia e estimula o documentário brasileiro”.²²⁹

Mas é possível considerar, também em relação ao documentário, que se dê uma situação semelhante à da ficção; neste caso, para este público, ficaria estabelecida uma relação de relativa similaridade entre filmes estrangeiros e nacionais, ficção e documentário. Um pensamento segundo o qual filmes brasileiros são filmes brasileiros, independente de serem ficção ou documentário. Se os filmes estão em exibição “no cinema mais próximo”, por que não assisti-los? Este seria um público aberto a assistir aos filmes brasileiros – independente de gênero. “De modo geral, acho que bons filmes atraem qualquer público. Documentários

²²⁷ CARVALHOSA, 2005.

²²⁸ SALLES, 2003.

²²⁹ DA-RIN, 2003.

originais, personagens carismáticos, temas palpitantes - tudo isso leva o espectador ao cinema”, avalia Silvio Da-Rin.²³⁰

Esta parece ser a filosofia de muitos jovens “cinéfilos”, como é o caso do estudante de Informática Ricardo Lilenbaum, de 23 anos. Ricardo costuma ir ao cinema com frequência (duas vezes por semana) e assiste tanto a filmes nacionais quanto estrangeiros, sem fazer nenhum tipo de diferenciação. Ele coloca *Cidade de Deus* e *O homem que copiava* entre seus filmes preferidos dos últimos anos, ao lado de produções estrangeiras. Quando perguntado sobre documentários, Ricardo disse ter visto vários dos recentemente exibidos nos cinemas, mas deixou claro que não costuma categorizar os filmes, separando ficção e documentários. Para ele, isto não faria diferença, e não é levado em consideração na hora de escolher a qual filme assistir. “Vejo um filme se acho que vai ser bom e o assunto me interessa. Não penso se é um documentário ou ficção. Pra mim, é como se o documentário fosse apenas mais um gênero. Comédia, suspense, drama, documentário...”.²³¹

Um outro fator que também seria importante é o nível de instrução do público; um público com formação superior tenderia a se interessar mais pelo cinema documentário, na opinião de documentarista Vladimir Carvalho: “Há uma história da formação de cineastas. E, mais importante, uma educação universitária, que preparou gente para ver esses filmes”.²³²

Mas é claro que esse público, apesar de mais “aberto” aos filmes brasileiros, ainda é bem menor do que o público de filmes estrangeiros, especialmente norte-americanos em geral. Na opinião de Zita Carvalhosa, hoje, mais do que vencer uma suposta resistência, o cinema brasileiro precisa é se fazer conhecer.

Resistência não seria a melhor palavra. Acho que o desconhecimento e a indiferença são problemas muito mais sérios. O público, quando vê, gosta, e isso pode ser provado tanto nos circuitos dos Festivais quanto na audiência dos filmes brasileiros na TV. O cinema brasileiro em sala não encontrou ainda o seu potencial de público.²³³

²³⁰ DA-RIN, 2005.

²³¹ LILENBAUM, 2005.

²³² TRINDADE; GURGEL, 2005, p. 24.

²³³ CARVALHOSA, 2005.

Não encontrou, mesmo. Os números de 2004 já apontavam uma queda, em termos de participação no mercado, de 7,7% (de 22% em 2003 para 14,3%) para o cinema nacional – em um ano em que o cinema cresceu 9%. Vale ressaltar que, nos últimos cinco anos, o público brasileiro para o cinema cresceu 60%. Em 2003, por exemplo, foram 100 milhões de espectadores, e, em 2004, 110 milhões. Já os filmes brasileiros, que haviam tido em 2003 um total de 22 milhões de espectadores, em 2004 tiveram apenas 15 milhões.

É verdade que, segundo os especialistas, os números de 2003 e 2004 haviam sido exceções. Em 2005, a queda tem continuado, mas, desta vez, não de forma isolada, segundo Marcelo Ikeda:

Nesse ponto, 2003 e 2004 foram anos bem atípicos. O ano de 2005 vai para um patamar de 10% de marketshare, que é um patamar bem abaixo dos 22% de 2003, mas ainda assim é bem acima da média do que foi a Retomada. Agora, sobre essa queda há algumas especulações: algumas pessoas dizem que há uma falta de oferta, uma falta de bons filmes brasileiros em cartaz, que houve uma safra fraca de filmes nacionais. Mas, então, isso seria meramente circunstancial, e não produto do sistema das leis de incentivo, estrutural. É bom a gente salientar que os próprios filmes americanos, os filmes estrangeiros também em 2005 estão tendo uma queda expressiva. Acho que, se os filmes brasileiros fossem tão ruins, por que os filmes americanos não teriam crescido ocupando este espaço deixado pelos brasileiros? Então, é o mercado de cinema como um todo, não só o brasileiro, que vem se reduzindo em 2005. É uma coisa para a gente pensar.²³⁴

Está claro que a conquista do público exigiria ainda muito trabalho. A repercussão do “mau desempenho” (na verdade, ótimo, mas frustrante em relação às expectativas exageradas) foi grande. Os mesmos jornais que há pouco davam destaque ao fenômeno da conquista de público deram destaque igual ou maior para a divulgação dos resultados supostamente desanimadores. “Não passou de um sonho”²³⁵, manchete de uma reportagem de capa do Segundo Caderno do Globo, é bastante elucidativa.

Houve uma certa reação exagerada por parte da mídia e de alguns setores da própria classe cinematográfica, os “arautos do apocalipse”, como denominou o diretor executivo da Globo Filmes em reportagem do jornal O Estado de São Paulo:

Sobre o assunto, Cadu Rodrigues, diretor executivo da Globo Filmes, declarou: “Dos nossos 33 filmes, só 3 foram totalmente produzidos por nós. O restante foi parceria com independentes. Mas há alguns arautos do apocalipse que já estão decretando a morte do cinema brasileiro diante da queda da bilheteria. Temos que

²³⁴ IKEDA, 2005.

²³⁵ SIMÕES, 2004.

admitir de uma vez que fazer cinema no Brasil é coisa de quatro, cinco anos. O resultado de hoje foi plantado em 2001, 2002”.²³⁶

De todo modo, é certo que a formação desse novo jovem público mais receptivo ao cinema brasileiro não deve ser ignorada. Muito provavelmente, no espaço de alguns anos, pelo menos, isto se torne ainda mais significativo. Mas, por enquanto, ainda parece cedo para afirmar qualquer coisa. No que diz respeito à conquista dos espaços para exibição e de público, o Brasil ainda está engatinhando. Todo o avanço ainda é relativamente pequeno quando comparado ao gigantismo hollywoodiano, ou, mesmo, às produções estrangeiras ditas “independentes”, de modo geral.

Aliás, neste aspecto, o cinema documentário brasileiro se destaca de forma especial. Enquanto nos rankings de público os filmes de ficção brasileiros, incluindo grandes produções consideradas “blockbusters”, estão invariavelmente atrás da ficção estrangeira, no caso dos documentários a situação é diferente. “Entre os últimos 20 documentários de maior sucesso no Brasil, 14 foram produções nacionais. Isso mostra que o documentário é o único gênero em que o Brasil supera o produto cinematográfico estrangeiro na preferência do público”, observa Silvio Da-Rin.²³⁷

É certo que o cinema documentário tem necessariamente um público bem menor do que o do cinema de ficção. Isto se deve, em parte, às “especificidades do gênero”, como observa Amir Labaki:

Há ainda as especificidades do gênero: a performance de bilheteria de um documentário, nos mercados do mundo inteiro, não segue a lógica imediatista do consumo tradicional de cinema. O documentário depende de maior tempo de presença em sala, do apoio do boca-a-boca e de eventos de apoio como debates em salas ou na mídia etc. Um lançamento ficcional hoje aposta tudo no impacto de seu lançamento, buscando atingindo o máximo de público no primeiro final de semana de sua estréia. Faz parte da dinâmica selvagem deste mercado a mais rápida sucessão de títulos nas principais salas do circuito cinematográfico.²³⁸

Quaisquer conclusões parecem precipitadas. Falta muito para que se consolide de fato uma aceitação mais generalizada, sim; mas ela certamente está a caminho. E, de qualquer forma, o sucesso ou não em termos de público nem sempre é termômetro da qualidade de um

²³⁶ Os cineastas, a bilheteria e o tal choque de capitalismo. O Estado de São Paulo, 2005.

²³⁷ DA-RIN, 2005.

²³⁸ LABAKI, 2005, P. 294.

filme. “Hoje há uma tendência em aferir a importância dos filmes pela quantidade de espectadores que fizeram no cinema. Acho isso um tremendo equívoco, pois a semente da arte é muito mais longínqua do que um sucesso explosivo”, diz Evaldo Mocarzel.²³⁹

7. Festivais, cinema e televisão: novos velhos caminhos para o cinema documentário

“Que o documentário vai, finalmente, se impor na cena cultural brasileira, parece indiscutível”, escreve Heloisa Buarque de Hollanda. A frase se encaixaria perfeitamente em qualquer dessas reportagens ou artigos recentemente publicados... não fosse pelo fato de ter sido escrita em 1977. Ela abre a apresentação do livro (originalmente dissertação de mestrado) *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*, de Miriam Alencar, publicado em 1978.²⁴⁰ “O ano de 77, em termos de cinema, teve certamente seu maior saldo positivo na revitalização da luta pelo mercado e pela defesa do documentário nacional”, prossegue escrevendo Heloisa.²⁴¹

O trabalho de Miriam, que traça um panorama do mercado de festivais e do mercado cinematográfico brasileiro na década de 70, é o ponto de partida deste capítulo, em que se pretende avaliar as possibilidades de inserção do documentário nacional hoje (considerando que espaços estão abertos e que espaços podem se abrir), e, também, se haveria ou não um espaço ideal para essa inserção.

7.1 Lugar cativo nos festivais

Uma das marcas da redescoberta do cinema documentário nos últimos anos é o surgimento de diversos novos festivais e mostras dedicados exclusivamente ao gênero, assim como, também, o crescimento da participação do gênero em festivais mistos. Ao mesmo tempo, o espaço dos festivais desde sempre cultivou a tradição de ser um mercado de exibição para o gênero, funcionando como alternativa para contornar a resistência do circuito comercial. Hoje, quando já não são mais tão pequenas as chances de um documentário ser

²³⁹ MOCARZEL, 2004.

²⁴⁰ ALENCAR, 2978, p. 15. (Editado por Embrafilme – Artenova S.A, Rio de Janeiro, 1978)

²⁴¹ Id. Ibid., p. 15.

efetivamente lançado nas salas de cinema, o papel deste espaço tanto se reafirma quanto se renova, transformando-se os festivais tanto em lugar de encontro e discussão de idéias, quanto em vitrine para distribuidores à cata de possíveis futuros lançamentos.

Segundo os dados de Miriam Alencar, em 1977 houve no país 15 festivais e mostras.²⁴² Além desses, a autora destaca o Festival Brasileiro de Cinema Amador, ou Festival JB, realizado pelo Jornal do Brasil de 1965 a 1970. A partir de 1971, o festival mudaria seu enfoque, deixando de lado o cinema amador e transformando-se em Festival Brasileiro de Curta-metragem, recebendo co-patrocínio do INC. Este festival foi realizado por três anos consecutivos, com uma pausa em 1974, retornando apenas em 1977 – quando foi realizado então pela última vez. Apesar de não ter restrição de formato, em ambos os festivais predominava o cinema documentário, naturalmente, uma vez que os filmes de curta-metragem eram de fato tradicionalmente dedicados ao gênero – situação que permanece até a década de 80.

O que fica caracterizado, desde o momento em que se estabelecem estes festivais, é que o cinema documentário enfrentava enormes dificuldades de exibição, e os Festivais dedicados ao cinema amador e ao curta-metragem se colocam como espaço para que uma ampla produção pudesse ser levada ao público. Neste momento, os festivais se firmam como um lugar do documentário. Sobre a situação do curta-metragem no Brasil, é Osvaldo Caldeira quem diz a Miriam Alencar:

Situação péssima. As últimas medidas do INC (criado um ano antes, em 1966) são alguma coisa de concreto. Qualquer migalha que for lançada ao curta-metragem

²⁴² “Em 1977, reconhecidos e com o patrocínio da Embrafilme (concedendo verbas, prêmios, troféus ou tendo um representante no júri) foram realizados os seguintes festivais: Festival de Verão de Areia da Paraíba - longa e curta-metragem; Festival de Cinema Brasileiro de Super 8 de Campos; Festival de Cinema Super 8 - Faculdade Cândido Mendes – Rio; Festival de Cinema Brasileiro de Brasília - longa e curta-metragem; Seminário Paraibano de Cinema e Literatura - longa e curta-metragem; Mostra Internacional do Filme Científico – Rio; Festival Nacional de Super 8 do Grife - São Paulo; Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador - 35mm, 16mm e Super 8; Festival Nacional de Cinema Amador de Aracaju - Super 8 Festival de Cinema Super 8 de Campos; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo - 35mm; Mostra do Filme Super 8 de Curitiba; Mostra de Cinema Brasileiro no Palácio do Governo do Acre - longa curta-metragem; Festival de Arte de São Cristóvão - Sergipe - 35mm; Encontro do Cinema Brasileiro de Cabo Frio - longa-metragem; Mostra-Simpósio do Filme Documental Brasileiro do Instituto Joaquim Nabuco, Pernambuco.; Até este momento entraram com pedido de apoio na Embrafilme e estão catalogados para 1978 os seguintes festivais: Festival do Cinema Brasileiro de Gramado (RGS) - longa e curta metragem; Festival de Cinema Brasileiro de Brasília - longa e curta-metragem; Festival Nacional do Cinema. Amador de Sergipe - de Super 8 ; Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador - 35, 16mm e Super 8; Festival de Super 8 do Grife - São Paulo; Mostra do Filme Científico – Rio” ALENCAR, op. cit., p. 92-93.

será positiva. Mas, por enquanto, as perspectivas continuam praticamente nulas. O Festival JB é também uma grande medida em favor do curto, no entanto, é preciso, principalmente, aumentar as possibilidades profissionais e comercializar mais o curto (comercializar no sentido de tentar vendê-lo para o grande público).²⁴³

Ao longo das últimas décadas, felizmente, os festivais brasileiros têm se multiplicado. Em 2004, foram 92, espalhados por todo o país e dedicados a todos os gêneros.²⁴⁴ “A cada ano, registramos um número maior de festivais, que proporcionam a vivência e a convivência em torno do cinema e do vídeo, ampliando os espaços de exibição da também crescente produção brasileira”, escreve Zita Carvalhosa no texto de abertura do Guia dos Festivais 2005.²⁴⁵

Dos 92 eventos, cinco são dedicados exclusivamente ao cinema documentário. O mais importantes deles é o *É Tudo Verdade*, que completou uma década em 2005 e, para Amir Labaki, diretor-fundador do evento, “é a um só tempo parte e símbolo deste processo de valorização do documentário”.²⁴⁶ O Festival, que em 1996, seu ano de estréia, exibiu apenas 12 títulos, teve em sua última edição cerca de 700 inscritos, dentre os quais foram selecionados 133 filmes – sendo 29 brasileiros.

Mas o mapa dos festivais internacionais também se ampliou, e, como observa Labaki, “a multiplicação de festivais homólogos [ao *É Tudo Verdade*] pelos cinco continentes aponta para o caráter planetário deste revigoreamento da não-ficção no conjunto da produção audiovisual - e mesmo fora dela”.²⁴⁷ Além do maior e mais tradicional, o Festival de Amsterdã, na Holanda (“a Cannes da não-ficção”²⁴⁸), há ainda na Europa outras mostras também tradicionais, como o Cinema du Réel (França); Festival dei Popoli, (Itália); Festival de Nyon (Suíça); e Sheffield (Grã-Bretanha). Há ainda na América do Norte o Festival de Documentários de Nova York (EUA) e o Hot docs (no Canadá), e, na Ásia, Yamagata (Japão) e Tapei (Taiwan). Na América Latina, o *É Tudo Verdade* é o mais significativo. Além desses,

²⁴³ ALENCAR, op. cit., p. 98.

²⁴⁴ KINOFORUM, 2005.

²⁴⁵ CARVALHOSA, 2005b.

²⁴⁶ BESSA, 2005b.

²⁴⁷ Id. Ibid.

²⁴⁸ LABAKI, 1999.

mostras mais recentes funcionam como uma espécie de festivais dos festivais, como os de Amascultura (Portugal), Munique (Alemanha), Viewpoint (Bélgica) e Thessaloniki e Kalamata (ambos na Grécia). Ainda em busca de um perfil mais nítido, mas valorizado pelo obrigatório mercado simultâneo (Sunny Side of the Doc), vale lembrar o Vue Sur Les Docs de Marselha (França).²⁴⁹

Diversos eventos não-exclusivos também têm dedicado um grande espaço ao gênero, como os festivais de Cracóvia (Polônia), Leipzig (Alemanha) e São Petersburgo (Rússia), Human Rights Watch Film Festival (EUA), Festival de Havana (Cuba) e, no Brasil, Festival do Rio, Jornada de Cinema da Bahia e Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Grandes “festivais generalistas” como Berlim (Alemanha) e Veneza (Itália) também têm se mostrado abertos ao gênero.

Sem mencionar ainda os festivais dedicados aos filmes de curta-metragem, que “soube construir um forte circuito internacional”.²⁵⁰ Os eventos mais importantes acontecem em Clermont-Ferrand (janeiro), na França, em Oberhausen (abril), na Alemanha, e em Tampere (fevereiro), na Finlândia. No Brasil, destaca-se, em agosto, o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. Embora não necessariamente voltados para o documentário, estes são espaços que merecem ser notados; afinal, observa Zita Carvalhosa, “o curta-metragem pode ser documentário e fará parte dos dois circuitos”.²⁵¹

Esses espaços, por tradição, representam um circuito alternativo de exibição, especialmente de filmes cujo lançamento comercial é incerto. Para um determinado público quase “especializado”, o acesso a tais filmes fica garantido pelos festivais.

O circuito de festivais são pessoas que amam o cinema com um outro olhar. São formadores de opinião, são jornalistas. São cinéfilos, são estudantes, são universitários. Você vê o público de Brasília que é maravilhoso, você vê o público de Recife, que é um negócio inacreditável, cabem mais de 2000 pessoas, 3000 pessoas. Você não acredita o que é aquilo.²⁵²

A importância deste circuito alternativo cresce, quando se considera o interior do país; ainda hoje, no Brasil, nas cidades localizadas fora do eixo Rio-São Paulo, esse tipo de evento muitas vezes se converte na única ou em uma de poucas chances, para um público muito mais amplo, de ser apresentado a determinados filmes; na avaliação de Zita Carvalhosa:

²⁴⁹ Id. Ibid.

²⁵⁰ LABAKI, 2005b.

²⁵¹ CARVALHOSA, 2005.

²⁵² MOCARZEL, 2003.

O público de festival varia de acordo com o perfil do festival e cada festival tem que definir justamente no seu perfil que público ele quer atingir. Os festivais em cidades onde não existe cinema são completamente distintos dos festivais em grandes centros e cada um deve ter o seu perfil de público.²⁵³

Mas além de oferecer uma possibilidade de exibição dos filmes, o festival também sempre se configurou como lugar de troca, a partir da oportunidade que os participantes têm de entrar em contato com filmes, realizadores e público de todas as partes e de todos os estilos. Segundo Zita Carvalhosa:

Festival é sobretudo encontro, entre um produto audiovisual e um público interessado, é um importante fórum de discussões entre os integrantes da cena audiovisual interagindo entre si e com agentes externos (outros interessados e público), é base de formação do olhar para a diferença ou para o novo, e fundamental para formação de públicos plurais.²⁵⁴

Mas um outro aspecto interessante dos festivais é que eles funcionam também como mercado de compra-e-venda de filmes. Um filme premiado ou simplesmente com boa recepção em um festival de renome teria mais chances de despertar o interesse de distribuidores e exibidores; o festival funcionaria, dessa forma, como porta de entrada para o circuito comercial. É o que declarava Davi Neves em seu depoimento a Miram Alencar:

Festival reúne pessoas de várias nacionalidades, uns vêem os filmes dos outros, e quem não tem filme troca idéias, pergunta sobre o que se passa no país de cada um. Eu sou a favor de festivais por esse dado. No caso do filme, ele pode ser ajudado: primeiro, por um contato intelectual de seu realizador com outros realizadores ou críticos, através da explicação que as pessoas pedem ou recebem de seus autores; segundo, comercialmente, para negociar através dos compradores e vendedores que se encontram lado a lado.²⁵⁵

No atual contexto de ascensão do gênero documental, esses eventos representam mais do que um espaço para exibição. Finalmente deixando de ser considerado “artigo de luxo dos festivais”²⁵⁶, hoje com muito maiores chances de ser lançado comercialmente nos cinemas, o documentário aproveita como nunca os festivais para chamar atenção dos compradores – tanto quanto os festivais aproveitam o documentário para chamar a atenção do público. “Os

²⁵³ CARVALHOSA, 2005.

²⁵⁴ Id. Ibid.

²⁵⁵ ALENCAR, 1978, p. 81.

²⁵⁶ ALENCAR, 1978, p. 15.

festivais agora já fazem até cota: tem que ter pelo menos tantos documentários, pelo menos tantos filmes de ficção, pelo menos tantos isso e aquilo...”.²⁵⁷

Por conta de terem se tornado um “lugar de negócios” e uma vitrine de gente e de filmes, os festivais adquirem um certo “caráter mundano”, de que reclamava Davi Neves já em 1977:

Um festival deve ter o seu caráter mundano, mas também não pode ser só gente em volta de piscinas. Deve constar de seminários onde se debatam problemas sérios, relativos ao cinema, convocando-se intelectuais, reunindo enfim um grupo seletivo de elementos que possam dar cunho cultural a essas mostras. Não podem faltar também mostras informativas e retrospectivas do cinema brasileiro.²⁵⁸

Mas, independente de quão interessante possa parecer a possibilidade de comprar e vender filmes, é evidente que ainda sobrevive a discussão de idéias; de todo modo, o fato é que, conjugando tanto as funções de vitrine, mercado, fórum de discussão e formador de público, o festival se mantém importante para o mercado cinematográfico em geral, assim como para o documentário. “Enfim, um bom festival, aquele que define e atinge seus objetivos, tem muita função e deve ser bem valorizado como atividade da cadeia audiovisual”, finaliza Zita Carvalhosa.²⁵⁹

7.2. Para cinema e televisão

O documentário está chegando mais às salas de cinema, e isto é ótimo... ou não? Certamente a presença do gênero no circuito comercial de exibição é algo notável, mas há quem considere que o verdadeiro lugar do documentário seja mesmo a televisão. Uma televisão que, na verdade, oferece muito pouco espaço para o cinema documentário – fato cuja consequência mais direta seria justamente a afluência de tantos documentários às salas de cinema, ocupando um espaço que não lhe pertenceria. Muitos realizadores se ressentem do pouco interesse da televisão pelo gênero, mas... estariam eles realmente interessados em produzir para a televisão?

Todas estas questões surgiram ao longo da elaboração deste trabalho, e pareceram de grande importância, na medida em que se buscam e enfim começam a se delinear possíveis

²⁵⁷ IKEDA, 2005.

²⁵⁸ ALENCAR, op. cit., p. 92.

²⁵⁹ CARVALHOSA, 2005.

novos caminhos para o cinema documentário, passando eles tanto por salas de cinema quanto salas de estar. A recente conquista do espaço na tela grande e a ainda mais recente possibilidade de conquista do espaço na televisão trazem à tona e realimentam uma discussão que é na verdade a respeito de uma essência do documentário. Trata-se de uma discussão que, entretanto, não se pode encerrar, e tampouco é o que se pretende.

Como já foi visto, no Brasil, uma das marcas da recente redescoberta do cinema documentário neste início de século é a (re)conquista de um espaço na televisão, tanto nas redes públicas quanto nos canais por assinatura e na TV aberta. Em canais da rede pública de televisão, isto é, pertencentes ao governo, a TV Cultura e a TVE (Televisão Educativa) tradicionalmente oferecem espaço para o cinema documentário, inclusive servindo de espaço de exibição para projetos resultantes de programas federais de fomento à produção, como o DocTV e o Revelando os Brasis.

Já na TV por assinatura, que alguns entendem como um espaço ideal para a exibição do gênero, vários são os canais em que há faixas especialmente dedicadas à exibição do documentário. Além de certos canais estrangeiros onde já há esta tradição, alguns canais brasileiros, como a GNT e o Canal Brasil, também incluem espaços exclusivamente dedicados ao documentário em sua programação. No caso do GNT, além de exibir, o canal também já co-produziu diversos filmes, que depois veio a exibir em sua grade. Já no Canal Brasil, está há mais de um ano no ar o programa *É Tudo Verdade*, apresentado pelo próprio Amir Labaki, em que são exibidos documentários nacionais, clássicos ou contemporâneos. “A TV por assinatura tem uma especificidade que é a coisa da segmentação, que o documentário pode aproveitar muito bem. Ter canais específicos pra documentários, ou canais para determinado público-alvo, que se interessaria por documentários de um certo tipo...”, comenta Marcelo Ikeda.²⁶⁰

E justamente no mesmo período em que o documentário brasileiro era tão celebrado na mídia, a Rede Globo, maior canal de televisão aberta do Brasil, decidiu reabrir as portas para o documentário em sua programação. Desde maio de 2005, o canal vem exibindo, durante o programa dominical *Fantástico*, trechos de cinco minutos de documentários selecionados²⁶¹.

²⁶⁰ IKEDA, 2005.

²⁶¹ “*Você tem um documentário?* Atenção documentaristas, o *Fantástico* vai abrir um espaço, todos os domingos, para mostrar o trabalho de vocês. Quer levar, pra tela da TV, histórias desse Brasil produzidas para a tela do

A proposta da Globo, entretanto, causou desconfiança e polêmica entre os realizadores, já que não há qualquer forma de pagamento pela exibição. Mas, acima de tudo, parece ter ficado claro que há algo de positivo na oportunidade de divulgar o gênero para um público tão amplo quanto o do *Fantástico*. É o que pensa Marcelo Ikeda:

Em que medida esse espaço é só uma esmola que se dá pros documentaristas, pra que os realizadores brasileiros não encham mais o saco, pra se passar uma ilusão de uma inserção na TV aberta, quando na verdade aquilo seria só pra encher a grade do *Fantástico*, e até que ponto isso poderia realmente canalizar um espaço efetivo pro documentário? Isso precisa de tempo pra ser avaliado. Mas, mal ou bem, esses cinco minutos no Fantástico já são uma conquista; eu acredito que as pessoas que vêem o *Fantástico* não têm um interesse específico por documentário, então, se abre para um público mais amplo a possibilidade de ter contato com o gênero documentário e conhecer, até para ele se interessar e, em outras ocasiões, ir assistir.
262

Apesar de deixar clara sua desconfiança, Rodrigo Guèron também vê aspectos positivos no interesse da Rede Globo:

Entendo que esse espaço para o documentário no Fantástico seja reflexo do sucesso do gênero documentário. Sobre essa proposta, não sei exatamente o que eles querem, qual a intenção por trás disso. Mas sei que a Rede Globo sabe que o audiovisual brasileiro é bem maior do que ela. Embora seja grande, ela é pequena para o audiovisual brasileiro. Não temos que ser contra a Rede Globo, e sim, contra as raízes oligárquicas que ela tem. Não adianta ficar esperneando contra a televisão. Essa atitude anti-Rede Globo é besteira.
263

Em diversos países do mundo com tradição em documentário, os canais de televisão constituem-se muitas vezes em grandes parceiros dos produtores, dando suporte à produção; “em canais estrangeiros da TV por assinatura como HBO e MGM, existem mecanismos até de incentivo de inserção de produção independente, eles recebem um incentivo fiscal se investirem em produção independente”.²⁶⁴ No Brasil, a relação entre o gênero e a televisão é praticamente inexistente. Com exceção de um determinado período na década de 80, a situação nunca foi diferente. A maioria dos realizadores e demais estudiosos da indústria cinematográfica brasileira costuma apontar esta deficiência como um dos grandes fatores para

cinema - a realidade desse país, em sons e imagens. Não importa o estilo. Importa o desafio: cinco minutos para contar a sua história. E a oportunidade: é uma janela para o lançamento de documentários novos, inéditos. É uma janela, também, para a exibição de documentários premiados, consagrados e que merecem uma grande platéia. Mande um e-mail pra gente (fantastico@redeglobo.com.br) com uma sinopse do trabalho, seus dados e um telefone. Entraremos em contato para formalizar essa parceria. Você documenta a história e a gente conta pra todo mundo.” FANTÁSTICO, 2005.

²⁶² Id. Ibid.

²⁶³ GUÈRON, 2005.

²⁶⁴ IKEDA, 2005.

as dificuldades de produção e, hoje, exibição, do documentário em nível nacional, e se mostra desejosa de uma revitalização da antiga ligação entre estas duas pontas. “Hoje, no Brasil, é fraca a relação do documentário com a televisão, mas ela já foi forte, com o Globo Repórter, por exemplo. O próprio Eduardo Coutinho participou disso. É claro que hoje ele faz coisas completamente diferentes, mas aquilo foi uma escola. Isso poderia ser resgatado”²⁶⁵, defende Marcelo Ikeda.

É claro que a falta de qualidade da programação televisiva não deixa de ser um fator que, de certa forma, torna incompatíveis o documentário e os demais programas, como lembra João Moreira Salles:

As pessoas que faziam televisão de qualidade no Brasil – não estou falando de mim, estou falando do Coutinho, do Silvio, que fizeram alguns dos programas mais inteligentes da televisão brasileira na década de 70, 80, no Globo Repórter – hoje em dia não fazem mais porque a televisão aberta não permite mais a discussão de qualidade. Na verdade, todo mundo acabou migrando para a televisão a cabo, o que é perverso, porque, no fundo, você está segmentando mais uma vez a sociedade brasileira que já é tão segmentada. Quer dizer, quem tem acesso à televisão fechada evidentemente não são aquelas pessoas que acabam aparecendo nos documentários que a gente faz. Então esse é um processo perverso, muito complicado, eu não sei qual seria a solução para isso.²⁶⁶

Uma consequência dessa falta de penetração do documentário na televisão seria o escoamento da produção para as salas de cinema, o que, na opinião de Ikeda, seria uma distorção do mercado cinematográfico. Sendo que, de todo modo, o circuito de salas não dá conta de exibir toda essa produção. Afinal, “se a produção brasileira para cinemas está estabilizada em torno de trinta filmes ao ano, então como seria possível que duzentos documentários fossem feitos? Por onde eles iriam escoar, se a televisão, no Brasil, ainda ensaia timidamente uma abertura para o gênero?”²⁶⁷, preocupa-se Carlos Augusto Calil, para quem a conquista do espaço nas salas de cinema pelo documentário seria “menos importante estrategicamente do que a conquista da janela da televisão”.²⁶⁸

Segundo Marcelo Ikeda,

Existe ainda um preconceito dos produtores e realizadores contra a televisão. Eles querem ir pros cinemas ou pros festivais. O cara não quer vender o produto pra TV

²⁶⁵ Id. Ibid.

²⁶⁶ SALLES, 2003.

²⁶⁷ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p.167.

²⁶⁸ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 173.

porque acha que isso isto vai desprestigiá-lo como realizador. Mas os preconceitos são mútuos: tanto a TV tem preconceito contra a produção independente quanto o contrário. Acho que falta esse entendimento.²⁶⁹

Para Ikeda, entretanto, o que mais falta é mesmo o interesse por parte dos documentaristas em exibir seus filmes na televisão.

Acho que falta uma visão mais ampla dos produtores do audiovisual brasileiro pra fazer produtos que se encaixem em grades de programação. Porque ainda tem essa coisa muito grande nos produtores brasileiros de querer fazer filmes para o cinema, para o cinema... Acho que quem trabalha com documentário tem que ter esse olhar, enxergar que tem esse mercado em TV. Esse é um canal muito grande que se abre pro documentário, que os documentaristas não estão aproveitando, porque se prendem ao sonho de fazer filmes para o cinema.²⁷⁰

A discussão que agora se faz presente não é pouco significativa; de fato, deriva de uma questão mais profunda, que diz respeito mesmo ao papel do documentário na sociedade. Seria a televisão o veículo ideal para a exibição desse cinema? Alguns anos atrás, o próprio João Moreira Salles assumiu uma posição sobre o assunto, quando concebeu *Notícias de uma guerra particular* para a televisão. “Constatado seu impacto, vários jornalistas perguntaram ao diretor por que não o lançava nas salas, e ele dizia sempre que o filme tinha sido feito para a televisão e que esse seria o seu veículo”.²⁷¹ O fato chama a atenção de Carlos Augusto Calil:

Entre nós, tal decisão tem um efeito revolucionário. Não só o filme tem uma excelência – muitos compartilham comigo a admiração –, mas, além disso, seu diretor não se deixou seduzir pelo canto da sereia do mercado. Essa determinação de seguir o plano estabelecido, de reafirmar a sua vocação e de ocupar todas as brechas que a televisão brasileira permitisse, é posição a destacar. Estamos diante da recusa da tela grande.²⁷²

O “canto da sereia do mercado” a que se refere Calil acena com maiores possibilidades de lucro para o documentário que decide percorrer um certo trajeto na mídia cujo ponto de partida é a exibição nos cinemas, e que funcionaria, por si só, como marketing para o filme:

Penso que em muitos casos o documentário chega ao cinema para beneficiar-se do mesmo efeito dos filmes de ficção: precisa ser exibido na tela grande para adquirir identidade industrial e depois percorrer as trilhas do mercado, com lançamentos em VHS e DVD, televisão a cabo etc. Enfim, adquirir visibilidade. Na verdade, nem importa realizar plenamente sua carreira na tela grande. O que vale é ter o cartaz, a exposição na mídia, a página do jornal, a entrevista na televisão.²⁷³

²⁶⁹ IKEDA, 2005.

²⁷⁰ Id. Ibid.

²⁷¹ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 161.

²⁷² Id. Ibid., loc. cit.

²⁷³ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 161.

Para Marcelo Ikeda, por exemplo, o espaço dos cinemas seria simplesmente inadequado para o documentário, que pertenceria verdadeiramente à televisão. “Acho que o verdadeiro caminho do documentário é a televisão, e não a sala de cinema. Em lugar nenhum do mundo tantos documentários chegam aos cinemas. Acho que aqui a gente tem uma certa distorção”.

²⁷⁴

Certamente muitos realizadores provavelmente têm, sim, o sonho de fazer filmes para o cinema a que se referiu Ikeda; mas muitos deles defendem que a tela grande seja o lugar ideal para a exibição do documentário, por motivos que vão além do prestígio como realizador, obviamente. “No caso do documentário, os filmes têm de ser lançados em cinemas, sem interrupção de intervalos comerciais. Não podemos confinar o documentário somente à televisão. Você vai ver alguma coisa na televisão, alguém te chama, toca o telefone...”, posiciona-se Evaldo Mocarzel.²⁷⁵

A questão da interrupção do filme parece ser uma das mais importantes. “Você não assiste ao documentário em casa, comendo pipoca; é diferente, você vai ao cinema ver um documentário. Isso é uma atitude política do brasileiro, ir lá assistir a um documentário”, opina Rodrigo Guèron²⁷⁶. Mas Ikeda rebate:

O número de brasileiros que estão dispostos a ter uma atitude política e a pagar 16 reais por cada atitude política que eles tomam é pequeno. O público pro documentário é um público restrito, ainda mais, para o mercado de salas de exibição. Já o mercado de TV por assinatura é ideal, por já ter essa segmentação.²⁷⁷

Realmente, o peso de um gasto como esse não pode ser ignorado. Como se sabe, “temos uma desigualdade gritante no nosso país e o público que ainda vai ao cinema não é o público popular que está com suas moedas contadas sem espaço para esse tipo de despesa”, conforme bem lembra Zita Carvalhosa.²⁷⁸ Mas, no caso do Brasil, a TV a cabo não é menos elitizada, como observa Marcelo Laffitte:

Fala-se de um *boom* do documentário, mas isso não atinge o grande público. Estamos falando de um sucesso que atinge a crítica e somente uma parte do público

²⁷⁴ IKEDA, 2005.

²⁷⁵ MOCARZEL, 2004.

²⁷⁶ GUÈRON, 2005.

²⁷⁷ IKEDA, 2005.

²⁷⁸ CARVALHOSA, 2005.

- a parte que vai a festivais e que tem R\$ 12,00 para ir ao cinema. A TV a cabo no Brasil ainda é para uma elite. Somente a TV aberta poderá garantir o verdadeiro crescimento.²⁷⁹

Mas a questão não se encerra aí. Se, de fato, aparentemente, a idéia de assistir a um documentário sendo interrompido a cada tantos minutos por intervalos comerciais parece desanimadora, frustrante e, até, indigna, este, entretanto, é apenas um ponto de vista. A defesa da presença do documentário nos cinemas parece ignorar a possibilidade de que o público não necessariamente está interessado em “uma fruição profunda, você entra ali, numa viagem e sai só quando termina”,²⁸⁰ isto é, em concentrar-se em questionar sua própria realidade durante horas de projeção ininterrupta. Esta, por exemplo, é a visão de Marcelo Ikeda.

O que eu acho é que, na verdade, não há um mercado pra isso. Quem está disposto a gastar 16 reais pra entrar numa sala de cinema pra ver esse tipo de trabalho? Não que o produto seja melhor ou pior, acho que só o produto não se encaixa nesse mercado; alguém ir para uma sala de cinema, para ver um documentário durante duas horas... é difícil. A princípio, é um produto que não se encaixa nesse mercado, e seria atípico que um documentário fosse lançado numa sala de cinema. É por isso, por exemplo, que os documentários estrangeiros que chegam até aqui são também atípicos, são filmes que conseguiram essa projeção, porque tem características atípicas. Por exemplo, um filme do Michael Moore, que já tem um outro esquema de mídia.²⁸¹

Esta pode não ser exatamente uma boa linha de raciocínio; mais adiante, alguém poderia considerar que, além de não servir para ser exibido nos cinemas, tampouco a longa-metragem seria um formato adequado, e então pregar-se-ia que a real vocação do documentário é ser um curta-metragem destinado à programação televisiva. É algo que, de certa forma, já acontece, como aponta Evaldo Mocarzel:

Todos os editais brasileiros querem confinar o documentário a televisão. Nada contra a mídia televisiva, é muito bacana. Mas todos os editais, o edital a Prefeitura de SP que eu ganhei: filme de 50 minutos. O edital do Ministério da Cultura e todos querem 50 minutos, querem uma versão televisiva. Nada contra, bacana ter, mas eu acho que a fruição de uma sala de cinema e a experiência de você ver numa tela grande é um exercício muito maior, aquilo fica.²⁸²

Aí, sim, estar-se ia confinando o documentário à televisão, forçando-o a um padrão-grade-de-programação. Afinal, o que está sendo dito é algo muito maior e mais significativo do que a estrutura condicionante de uma grade de programação. E quem não está disposto a destinar seu tempo e sua “paciência” ao documentário não merece assisti-lo. E, realmente, a princípio,

²⁷⁹ BESSA, 2005b.

²⁸⁰ MOCARZEL, 2004.

²⁸¹ IKEDA, 2005.

²⁸² MOCARZEL, 2004.

parece sem sentido alternarem-se o documentário que propõe alguma espécie de questionamento e um bombardeio de todo o tipo de propaganda.

Mas há algo importante nesta discussão: se o que diz o documentário é mesmo tão relevante que não possa ser interrompido, é contraditório imaginar que não deve ser dirigido, se não a todas as pessoas, ao menos ao maior número de pessoas possível. Em última instância, a defesa da adequação do documentário à televisão significa isto; significa reconhecer esta sua importância e tomar, como seu objetivo maior, a comunicação da sua mensagem – para quem quiser e não quiser ouvir –, driblando um processo em que o documentarista “acaba falando com a sua própria igreja, você acaba fazendo filmes para pessoas que acham a mesma coisa que você acha, que partiram das mesmas condições. E aí qual a razão de fazer isso?”, como observa João Moreira Salles.²⁸³

Independente do sonho de fazer filmes para o cinema, o desejo último de todos os que se dedicam à realização de um documentário deve ser, certamente, transmitir uma mensagem (sim, através de filmes, em vez de telegramas, como quis Peter Davis). Afinal, se o que está sendo dito é mesmo algo muito maior e mais significativo do que a estrutura condicionante de uma grade de programação, não há de ser isto que irá destruir a força dessa mensagem. O que a televisão oferece é a possibilidade do “alcance de uma etapa inédita: a aproximação do documentário brasileiro com públicos mais amplos, num domínio quase que exclusivamente privado”.²⁸⁴

Mas isto tampouco significa que o documentário não deva ser produzido visando à exibição nos cinemas. Apenas que a televisão não deixa de ser um veículo de crucial importância e que não pode ser descartado como possível instrumento de divulgação do documentário – tanto que aparece quase sempre como um dos pilares fundamentais para o estabelecimento de uma cultura do documentário forte. “Quando nossa televisão adquirir o hábito de produzir e exibir documentários, então poderemos celebrar a real conquista do mercado”,²⁸⁵ prevê Carlos Augusto Calil.

²⁸³ SALLES, 2003.

²⁸⁴ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 173.

²⁸⁵ CALIL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 173.

8. “Quase um filme!”

Ao contrário do cinema de ficção, o documentário nunca foi, desde a “descoberta” do cinema de ficção, um gênero popular – no mundo todo, de modo geral. E, no Brasil, enquanto um certo cinema nacional ficcional pôde, sim, conquistar um grande público em um determinado momento da história do cinema brasileiro, isto nunca aconteceu para o documentário.

Mesmo neste ótimo momento que o gênero atravessa, ele continua em segundo lugar na preferência dos cinéfilos – e, na opinião de muitos, este é o seu lugar. Apesar de ser fácil reconhecer o crescimento significativo do cinema documentário, tal crescimento se dá em modestas proporções. As recentes conquistas também não parecem ter tirado o documentário deste segundo plano, e “não se pode dizer que exista uma produção auto-suficiente. Os filmes, em média, são amplamente deficitários e poucos são aqueles que alcançam bilheterias de mais de 50 mil espectadores. Continuamos absolutamente dependentes dos incentivos fiscais”, observa Silvio Da-Rin.²⁸⁶ Amir Labaki também reconhece a pouca repercussão do gênero em termos de um público mais amplo:

Cumprir arrefecer qualquer euforia excessiva. Em primeiro lugar, a alta porcentagem entre os títulos nem de longe encontra qualquer proporcionalidade no resultado concreto nas bilheterias. Raríssimos documentários alcançaram a tímida marca de 50 mil espectadores. Não basta colocar o filme em cartaz. O documentário em particular, como o cinema brasileiro em geral, exige uma empenhada estratégia de marketing e de distribuição. Na ficção algumas lições já foram aprendidas; na não-ficção ainda há muito a desenvolver.²⁸⁷

E deve haver algum significado no fato de que, no *site* do Ministério das Relações Exteriores, a seção *Brasil em resumo* gaste 1056 palavras para resumir a História do Cinema Brasileiro, e simplesmente nenhuma dessas palavras seja “documentário”.²⁸⁸

Participando de um ciclo de debates do Festival É Tudo Verdade em 2003, em que se procurava debater as possíveis explicações para o bom momento do gênero no mundo, o documentarista Nicolas Philibert, diretor do documentário *Ser e Ter*, questionou o consenso de que o gênero hoje caminha lado a lado com a ficção. Ele certamente tem motivos. Após a

²⁸⁶ DA-RIN, 2005.

²⁸⁷ LABAKI, 2005, p. 293-294.

²⁸⁸ BRASIL, 2003.

exibição de um documentário dirigido por ele, um dos espectadores veio felicitá-lo dizendo que seu documentário era “magnífico, quase um filme!”.²⁸⁹

O comentário de Philibert ia contra um quase senso comum dentro deste debate, a respeito dessa ascensão do gênero, e não deixa de ter razão. Ninguém deve imaginar que há uma grande probabilidade de que um documentário brasileiro venha a ser o filme nacional mais visto, e, muito menos, constará da lista geral de filmes mais vistos, ficção estrangeira incluída.

A reação do espectador relatada por Philibert reflete uma concepção de documentário com sendo algo descartável, segundo a qual fazer esses “quase filmes” serviria como bom treino para futuros “filmes de verdade”, de ficção, é claro. É que cometer erros fazendo ficção seria imperdoável, mas errar nos documentários não teria a menor importância... Esta é uma concepção comum ainda hoje no Brasil. “Geralmente, o documentário é visto no Brasil como um degrau necessário pelo qual você precisa passar para ir em direção a coisas mais importantes e a coisa mais importante é o filme de ficção. Isso não precisa ser necessariamente assim, mas é como é visto no Brasil”, é João Moreira Salles quem afirma.²⁹⁰

(O aspecto mais irônico desta concepção está em retirar do documentário qualquer peso de responsabilidade – justamente do documentário, aquele que lida mais diretamente com a realidade e que mais diretamente tem o poder de alterá-la. É claro que este poder implica uma responsabilidade gigantesca. Tão grande, que foi um dos motivos de Jorge Furtado preferir a ficção:

Assim como o viajante no tempo que mata uma borboleta e altera tudo dali para frente, quem entra na casa de uma pessoa e a entrevista, grava, está alterando a vida dela para sempre. Ela nunca mais será a mesma pessoa. Essa responsabilidade é enorme no caso do documentário. Por outro lado, no caso da ficção, tudo não passa de brincadeira, de poesia, pois há um jogo entre os atores e o texto.²⁹¹)

Certo. Sabe-se que gênero está crescendo, ampliando seu público, mas ainda não deixou de ocupar o lugar de um gênero menor, em relação à ficção. O que faltaria para que esta situação mudasse? Para Silvio Da-Rin,

²⁸⁹ MACEDO, 2003.

²⁹⁰ SALLES, 2003.

²⁹¹ FURTADO in MOURÃO; LABAKI, 2005, pág. 117.

Tudo depende das políticas públicas que venham a ser implementadas nos próximos anos. Se a Lei do Audiovisual, com fim previsto para 2006, for prorrogada; se as linhas de ação cultural do atual governo se consolidarem e os recursos previstos para elas deixarem de ser contingenciados para pagamento da dívida externa; se os exibidores continuarem sensíveis à programação de bons documentários; e se a televisão ampliar suas janelas para o gênero... podemos crescer muito mais. Certamente os cineastas brasileiros estão fazendo a sua parte, ou seja, criando bons documentários.²⁹²

Mas considerar possíveis caminhos para que o documentário venha a ocupar um lugar de maior destaque na cultura audiovisual é, de certa forma, desconsiderar parte de sua essência. A verdade é que não se pode esperar que o documentário torne-se o gênero preferido do público em geral – não porque ele seja um cinema “para poucos”, no sentido de que exija aquele “público mais qualificado” de que aqui se falou; mas porque o documentário é, necessariamente, imperfeito.

Primeiro, na medida em que ele se recusa a aparar as arestas que o afastam de um público mais amplo – e esta talvez seja uma sua contradição: mesmo buscando comunicar para um grupo de pessoas o maior possível, ele não pode, entretanto, pasteurizar-se, para então tornar-se algo palatável e facilmente assimilável por um público tão heterogêneo e diversificado quanto amplo. É inerente ao documentário ser algo que não seja facilmente aceito, no que se diferencia de um produto midiático puro e simples, do programa jornalístico televisivo, por exemplo.

Segundo, porque ele não pode ser um filme fechado, aquele cujo roteiro se diz que é “redondo”, bem amarrado. Pelo contrário: “não há roteiro”, como gosta de defender o documentarista Eduardo Coutinho; ou, melhor: há, sim, um roteiro, mas não um *script*; trata-se de um roteiro que serve de guia, de apoio, mas que não pode determinar o filme. Um roteiro cujo mérito é, muitas vezes, obrigar o filme a esquivar-se dele; na prática do cinema documentário, “as condições da experiência fazem parte da experiência”.²⁹³

Por “se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”,²⁹⁴ o documentário se torna, ele mesmo, um filme cuja estrutura apresenta fissuras, um gênero maldito. “O projeto documentário se forja a cada passo, se debate frente a mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem

²⁹² DA-RIN, 2005.

²⁹³ COMOLLI, op. cit., p. 99-100.

²⁹⁴ Id. Ibid., p. 101.

dominar”.²⁹⁵ Um roteiro para o documentário é aquele que se permite burlar, subverter, que permite que haja brechas – brechas por onde vai infiltrar-se o real, o impossível de conter, e que é de fato o objeto do filme. “Ao mesmo tempo em que se dá, a matéria do cinema documentário lhe escapa. É por isso que ele deve inventar formas que possibilitem tomadas daquilo que ainda não é cinematograficamente tomado”.²⁹⁶

Enquanto um filme de ficção pressupõe um universo devidamente calculado, controlado e delimitado e completamente registrável, além do que não existe nada, o documentário faz o percurso inverso, procura, persegue a realidade que não se deixa registrar e que transcende o filme – e é justamente esta transcendência que deve estar representada nele. De fato, “os roteiros de ficção são frequentemente (cada vez mais) fóbicos: eles temem aquilo que provoca fissuras, os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se curvam sobre eles mesmos. Fechados”²⁹⁷; ao passo que, no cinema documentário, há uma “falta de maestria” que, na verdade, “aparece como a condição de invenção”.²⁹⁸

Ao se contrapor a um cinema que se faz completo, fechado, roteirizado, que não remete a nada fora de si mesmo, o documentário se afasta do público. Afinal, “nossas fantasias, nossas necessidades são roteirizadas”²⁹⁹; buscamos no Cinema, quase todos e quase todo o tempo, que nos seja apresentada uma realidade “mágica” em que o destino está escrito, Deus escreve certo por linhas tortas e tudo se dá conforme um plano que quase sempre finda com um final feliz (ou, se não feliz, ao menos lógico e coerente com o resto do enredo).

Por estes motivos, o documentário se coloca necessariamente em segundo plano. Ele precisa ser imperfeito, e deve desejar as falas através das quais se torna útil. Neste sentido, ele perde para a ficção, que domina plenamente seus próprios meios e procura constituir-se em obra irretocável.

Mesmo se quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela já possuiria pronto. Melhor: ela não pode se impedir de desejar, para ir ao fim desta lógica de aprendizagem, ver seu dispositivo chacoalhado pela irrupção de dados inéditos – que não seriam aqueles através dos quais o mundo já se oferece a nós. Eis porque os dispositivos do documentário são antes de tudo

²⁹⁵ COMOLLI, op. cit., p. 104.

²⁹⁶ Id. Ibid., p.106-107.

²⁹⁷ Id. Ibid., p.107.

²⁹⁸ Id. Ibid., p.107.

²⁹⁹ Id. Ibid., p. 99.

precários, instáveis, frágeis. Eles são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido.³⁰⁰

9. Conclusão

O cinema documentário desde sempre esteve presente na história do cinema, assim como na cultura audiovisual contemporânea, e, desde sempre, foi considerado um gênero menor. Nos últimos dez anos, especialmente neste início de século, o gênero foi redescoberto por realizadores, estudiosos, público e mídia, e ganhou lugar de destaque e reafirmou sua pertinência na sociedade contemporânea.

A redescoberta do documentário é merecida e necessária, tanto porque de fato ele se faz necessário, quanto porque, se por muito tempo o gênero foi negligenciado, foi por não terem sido reconhecidas sua importância e sua função. Este equívoco precisou ser corrigido, resultando em um *boom de interesse* generalizado pelo gênero, que se refletiu no aumento da produção, na chegada de mais filme às salas de cinema, na ampliação do público e na multiplicação dos espaços dedicados ao gênero, tanto na mídia em geral quanto em circuitos alternativos de exibição.

Este trabalho procurou investigar e apontar que fatores e que circunstâncias influenciaram e produziram esta situação em que o gênero é alçado a uma inédita posição de reverência, no Brasil e no mundo.

Embora tenha alcançado o referido destaque, o cinema documentário não deixa de permanecer um gênero marginal, e isto talvez seja parte de sua essência, na medida em que ele se apóia em brechas propositais de seu roteiro para realizar a tarefa de registrar a realidade impalpável, para tal precisando ser, necessariamente, um cinema imperfeito.

Também este trabalho buscou constituir-se num roteiro de documentário, no sentido de que procurou evitar fechar-se sobre si mesmo, abdicando de conter propriamente o

³⁰⁰ COMOLLI, op. cit., p.107.

documentário, porquanto seja ele mesmo irreduzível e por vezes impalpável como a realidade que ele procura registrar.

O objetivo, portanto, foi apenas reunir aspectos diversos da questão e apontar possíveis caminhos para a abordagem de um assunto tão amplo quanto a atual situação do gênero no cenário da cultura audiovisual contemporânea, sem necessariamente optar por um deles. De certa forma, o que se tentou foi pensar o documentário a partir de uma “abordagem documentária”, ainda que em tempo curto, procurando fazer jus à multiplicidade de interpretações e mediações que o cinema documentário oferece e tem oferecido, tanto como forma de cinema quanto como objeto de estudo, ao longo de sua história.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Ed. Embrafilme – Artenova S.A, Rio de Janeiro, 1978. 142 p.

ANCINE, Superintendência de Desenvolvimento Financeiro. Base de Dados 1995-2004. Brasil, Abr. 2005. Disponível em:
<http://www.ancine.gov.br/media/filmes_lancados_1995_2004.xls>. Acesso em: 10 jun. 2005.

AUGUSTO, Sergio. Cinema. **Ministério das Relações Exteriores**, Brasil, 2003. Disponível em:
<<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/cinema/apresent/index.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2005.

BACK, Sylvio. Cinema Hagiográfico. **Contracampo**, 1997. Disponível em
<<http://www.contracampo.com.br/28/cinemahagiografico.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. (1ª ed. 1985). 318 p.

_____. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005. p. 142-156.

BESSA, Silvia. Formato digital facilita a produção. **No Olhar**, 23 abr. 2005. Disponível em:
<<http://www.noolhar.com/opovo/vidaearte/468157.html>>. Acesso em: 18 mai. 2005.

_____. Não ficção: a nova onda. **No Olhar**, 23 abr. 2005. Disponível em:
<<http://www.noolhar.com/opovo/vidaearte/468156.html>>. Acesso em: 18 mai. 2005.

BIAGGIO, Jaime. O ciclo de Ouro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 mai. 2005. Segundo Caderno, capa.

BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos – táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998, 151 p.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.

BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. **Brasil em resumo**. 2003. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/brasil/page41.asp>>. Acesso em: 15 abr. 2005.

BUCCI, Eugênio. A notícia e seus outros “w”s. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 dez. 2001. Disponível em:

<<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/colunas/eugenio/2001/12/05/jorcoleug20011205001.html>>. Acesso em: 27 mar. 2002.

Bush e Michael Moore estão na lista dos 100 mais influentes da *Time*. **Folha de São Paulo Online**, 11 abr. 2005. Disponível em: <<http://www.michaelmoore.com.br/site/>>. Acesso em: 18 mai. 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. O melhor da Retomada – 10 anos do cinema brasileiro em 15 filmes. **Revista de Cinema**, edição 34, fev. 2003. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao34/retomada/index.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2005.

CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005. p. 158-173.

CARABINA, Luciana “Lulu”. **Entrevista concedida a Thaís Ravicz**. 17 mai. 2005.

_____. Michael Moore: o agitador – você já tinha assistido a um documentário no cinema antes de *Tiros em Columbine*? **Abacaxi atômico**, 2004. Disponível em: <<http://www.abacaxiatomico.com.br/nossoscolunistas/sal/56.htm>>. Acesso em: 18 mai. 2005.

CARVALHOSA, Zita. **Entrevista concedida a Thaís Ravicz**. 25 jun. 2005.

_____. Especial 15 anos de Festival. **Entrevista concedida a Marcelo Lyra**. 4 set. 2004. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org/curtas/2004>. >. Acesso em: 15 abr. 2005.

_____. Guia dos festivais 2005 – texto de abertura. 2005. **Kinoforum**. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org/guia/2005/>>. Acesso em: 23 jul. 2005.

CINEMA DE REPORTAGEM – A OBRA DE EDUARDO COUTINHO. Daniela Muzi. Rio de Janeiro, UERJ. 2003. 30', vídeo, cor.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Catálogo do Forumdoc.bh – 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte, 2001. p. 99-108.

DA-RIN, Silvio. **Entrevista concedida a Thaís Ravicz**. 19 jun. 2005.

_____. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004. 247 p.

DAVIS, Peter. **Jornal do Brasil**. Set. 2004. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/destaques/2004/festivaldorior/materias.html>>. Acesso em: 18 mai. 2005. **Entrevista concedida a Rodrigo Fonseca**. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/destaques/2004/festivaldorior/materias.html#evaldo>>. Acesso em: 20 abr. 2005.

DÓRIA, Carlos Alberto; CAMPEDELLI, Gabriela. Cinema em transe – A tecnologia digital pode ser o bom começo de uma nova história do filme brasileiro. **Trópico**, 2003. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1675,3.shl>>. Acesso em: 20 abr. 2005.

FANTÁSTICO, Revista eletrônica. **Rede Globo**. 1º Mai. 2005. Disponível em: <<http://blogdofantastico.blogger.com.br/>>. Acesso em: 18 mai. 2005.

FONSECA, Rodrigo. Muito barulho por pouco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 a 14 abr. 2005. Revista Programa, p. 7.

FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail; COUTINHO, Eduardo. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005. p. 96-141.

GALDINI, Ana Paula. A TV como aliada. **Cinemando**, 6 abr. 2003. Disponível em: <<http://www.cinemando.com.br/200304/materias/historico.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2005.

GATTI, André. Começar de Novo ou o Cinema Brasileiro Contemporâneo. **Revista D'ART**. nº 8, Dez. 2001. Disponível em: <<http://sampa3.prodam.sp.gov.br/ccsp/linha/dart/revista8/artigocinema.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2005.

GORGULHO, Guilherme. Robert Drew quer produzir documentário sobre Marina Silva. **Folha de São Paulo Online**, 29 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.glb.com.br/clipweb/manchetes/noticias.asp?1041081>>. Acesso em: 20 abr. 2005.

GUÈRON, Rodrigo. **Entrevista concedida a Thaís Ravicz**. 15 mai 2005.

HAMBURGER, Esther. Reality shows – dois casos americanos: Família Osbourne e 11 de setembro. **Trópico**, 2 mai. 2002. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp080520021.htm>> e <<http://www.uol.com.br/tropico>>. Acesso em: 18 mai. 2005.

HEFFNER, Hernani. **História do cinema brasileiro**. Aula ministrada no cinema Odeon, em 17 set. 2005.

IKEDA, Marcelo Gil. **Entrevista concedida a Thaís Ravicz**. 115 jun. 2005.

_____. Justiça e os desafios do documentário brasileiro. **Revista Etcetera**, nº 17. jul. 2004. Disponível em: <<http://www.revistaetcetera.com.br/17/justica/>>. Acesso em 10 ago. 2005.

IMDB, Internet Movie Database. Top Documentary Movies - As picked by our users. 2005. Disponível em: <<http://us.imdb.com/Sections/Genres/Documentary>>. Acesso em: 18 nov. 2005.

KINOFORUM, Associação Cultural. **Guia dos Festivais**. 2005. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia>>. Acesso em: 10 ago. 2005.

LABAKI, Amir. Documentários: um circuito em expansão. Dez. 1999. **Guia dos Festivais 2002**. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org/guia/2002/index.html>>. Acesso em: 20 abr. 2005.

_____. *É tudo verdade – reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo, Francis, 2005. 317p.

_____. Um festival na TV. **É Tudo Verdade**, 1º abr. 2005. Disponível em: <http://www.itsalltrue.com.br/2005/iat_coluna_exibe.php?artigo=144> . Acesso em: 18 mai. 2005.

_____. Um mapa-mundi dos festivais. **É Tudo Verdade**, 13 mai. 2005. Disponível em: <<http://www.itsalltrue.com.br/2005/index.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2005.

LILENBAUM, Ricardo Chiganer. **Entrevista concedida a Thaís Ravicz**. 20 mai. 2005.

MACEDO, Cláudia. Documentários: explosão ou fluxo de mercado? **Festival do Rio**, 1º out. 2003. Disponível em: <http://publique.festivaldoriorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=23&UserActiveTemplate=f2003&infoid=121&from_info_index=6>. Acesso em: 20 abr. 2005.

MACHADO, Cassiano Elek. Verdade divulga brasileiros, com arte e variedade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 mar. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49685.shtml>>. Acesso em: 18 mai. 2005.

MOCARZEL, Evaldo. **Entrevista concedida a Leonardo Luiz Ferreira**. Set. 2004.

_____. **Entrevista concedida a Thiago P. Ribeiro**. Fev. 2003. Disponível em: <http://www.cinemandoc.com.br/200304/entrevistas/mocarzel_01.htm>. Acesso em: 20 abr. 2005.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005. 285 p.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo, Edições Graal, 2003. (1ª ed. mar. 1983). p. 27-35.

NICHOLS, Bill. O evento terrorista. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005. p. 174-195.

Os cineastas, a bilheteria e o tal choque de capitalismo – polêmica sobre a regulação do mercado de audiovisual ganha mais um ingrediente com declaração de Gil. **O Estado de São Paulo**, 3 jun. 2005. Caderno 2 – Audiovisual. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br>>. Acesso em: 18 mai. 2005.

PUDOVKIN, V. Os métodos dos cinema. In: XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo, Edições Graal, 2003. (1ª ed. mar. 1983). p. 66-70.

RAMONET, Ignácio. *A tirania da comunicação*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004. p. 81-96.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005. p. 234-257.

RIBEIRO, Thiago P. O Globo Repórter dos cineastas. **Cinemando**. 17 mar. 2003. Disponível em: < <http://www.cinemandocom.br/200304/materias/historico.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2005.

RIOFILME, Secretaria das Culturas. Acervo. **Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/riofilme/site2005/site/acervo.php>> . Acesso em: 10 jun. 2005.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Cosac Naify, São Paulo, 2003.

SALLES, João Moreira. Debate com estudantes de Comunicação Social da PUC-Rio. **Cena por Cena**, 2003. Disponível em.: <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista4.asp>> . Acesso em: 20 abr. 2005.

SARTORI, Carlo. O olho universal. In: GIOVANINNI, Giovanni. *Evolução na comunicação*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987. p. 251-252.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004. p. 261-296.

SIMÕES, Eduardo. Não passou de um sonho. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 dez. 2004. Segundo Caderno, capa e p.3.

TACCA, Fernando de. Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004. p. 313-370.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004. 382 p.

_____. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: _____. (org.). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004. p. 29-67.

_____. Introdução – cultura audiovisual e polifonia documental. In: _____. (org.). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004. p. 7-26.

TRINDADE, Mauro; GURGEL, Thais. O *boom* dos documentários. **Bravo!**, São Paulo, ano 8, nº 91, abril. 2005. p. 22-33.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005. p. 14-25.

XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo, Edições Graal, 2003. (1ª ed. mar. 1983). 483 p.