

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
CURSO DE HISTÓRIA - MEMÓRIA E IMAGEM  
CELSO THIAGO LANDOLFI MAIA

**ENTRE A “VOZ DO SABER” E “A VOZ DO OUTRO”: O ENCONTRO DE  
CINEASTAS COM O ELEMENTO POPULAR NO MODERNO  
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO (1960-1980).**

CURITIBA

2016

CELSO THIAGO LANDOLFI MAIA

**ENTRE A “VOZ DO SABER” E A “VOZ DO OUTRO”: O ENCONTRO DE  
CINEASTAS COM O ELEMENTO POPULAR NO MODERNO  
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO (1960-1980).**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História, do curso de graduação História - Memória e Imagem, Setor de Ciências Humanas, Letras e artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto.

CURITIBA

2016

## AGRADECIMENTOS

Não foi fácil chegar até aqui, ainda mais neste último ano em que não pude contar com a presença de minha mãe. Não me surpreendo ao ver que fui ao limite das forças para concluir todas as tarefas das quais me comprometi finalizar até o fim de 2016, mas sim por descobrir ter forças para realizá-las mesmo no momento mais difícil da minha vida. Essa força veio de pessoas que me ajudaram ao longo do ano e mostraram verdadeiros amigos.

Agradeço inicialmente ao meu orientador, Pedro Plaza, pela confiança depositada desde o primeiro ano de faculdade, me orientando em pesquisas de iniciação científica e neste trabalho de conclusão de curso. Obrigado pelo aprendizado, pela paciência e também pela amizade. Se um dia eu tiver metade do conhecimento sobre cinema que você tem já vou considerar que sei muito.

Agradeço as minhas irmãs Fernanda e Juliana pelo auxílio na realização desse trabalho de conclusão de curso e apoio ao longo do ano.

Aos amigos que me apoiaram ao longo do curso, e principalmente neste quarto ano: Matheus, Breno, Filipe, Cindy, Beatriz, Bruna, Leandro, Danielle, Sarah, Mariana, André, Soraia, Yuria, Luana e todos que não pude citar aqui, muito obrigado.

Ao Professor Rafael Benthien pelos conselhos ao longo da minha vida universitária.

A Professora Rosane Kaminski e ao Professor Eduardo Baggio pela avaliação e apontamentos que fizeram deste trabalho de conclusão de curso, muito obrigado pelas considerações.

Aos professores do DEHIS que colaboraram com minha formação, e a Isabelle por toda disponibilidade ao longo do curso

A Heloisa por toda amizade e apoio no decorrer deste ano.

Por último e mais importante a minha mãe, Dinorá, (*in memoriam*), pois sem todo esforço realizado ao longo da sua vida, nada disso teria sido possível.

## RESUMO

Este trabalho traça um panorama do documentário brasileiro entre década de 1960 e 1980, considerando o contexto sócio-político do período e procurando encontrar formas e tendências estéticas adotadas por cineastas na produção de suas obras cinematográficas. A abordagem incluiu documentários referenciados no Cinema Novo no Brasil. São filmes que se enquadram no “modelo sociológico” e na “voz do saber” de Jean-Claude Bernardet. Seguimos para o período final da década de 1960 e início dos anos 1970, quando os documentaristas brasileiros passam a utilizar a “voz do outro” e o documentário de entrevistas, o que se tornaria mais frequente a partir dessa época. Também se estuda o cinema documentário brasileiro no período final da ditadura militar (1964-1985). O recorte destaca produções cinematográficas que abordaram o movimento operário brasileiro, retratando greves, lutas sindicais e contexto sócio-político. Compõe a análise, o interesse em compreender a figura do cineasta nesse processo como intelectual diante do “outro”. Para isso é feito um levantamento de documentários, principalmente os que comportam a chamada Caravana Farkas, uma série de filmes com foco na região nordeste - porém não exclusivamente - realizados entre os anos 1960 e 1970 e os filmes sobre greves operárias do final da década de 1970 e começo da década de 1980. A partir deste trabalho, é possível observar uma forte tendência dos cineastas da década de 1960 em abordar temas de cunho social e cultural, filmando aspectos do cotidiano, como a religiosidade, a exploração do trabalho e as tradições locais, com o objetivo de se registrar imagens até então não realizadas no cinema brasileiro. Já o documentário brasileiro do final da ditadura militar se distancia do “modelo sociológico” que predominou na década de 1960 e se dedica a estabelecer um processo de escuta dos operários de variado modo, buscando com isso promover a “voz” de outrem, entrevistado, no caso um operário ou grupos de operários.

**Palavras chave:** documentário brasileiro; Caravana Farkas; Modelo Sociológico; filmes operários.

Eu agradeço ao povo brasileiro

Norte, centro, sul inteiro

Onde reinou o baião (...)

*You don't know me – Caetano  
Veloso*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1. O FILME DOCUMENTÁRIO E SEUS PRIMEIROS ANOS NO BRASIL</b> .....	13
1.1 FILME DOCUMENTÁRIO NO BRASIL.....	15
<b>2. O FILME DOCUMENTÁRIO NO BRASIL DOS ANOS 1960 E 1970 – MODELO SOCIOLÓGICO E CARAVANA FARKAS</b> .....	16
2.1 PANORAMA DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO (1960 -1970).....	16
2.2 REVISÃO DA LITERATURA.....	18
2.3 METODOLOGIA .....	20
2.4 CINEMA NOVO E FILME DOCUMENTÁRIO NO BRASIL DA DÉCADA DE 1960.....	22
2.5 A CARAVANA FARKAS.....	23
2.6 OS DOCUMENTÁRIOS .....	26
2.7 A SEGUNDA FASE DA CARAVANA FARKAS .....	36
2.8 OS DOCUMENTÁRIOS: SÍNTESE CRÍTICA .....	37
<b>3. O FILME DOCUMENTÁRIO NO BRASIL NA DÉCADA DE 1980 – TEMAS AO REDOR DO MOVIMENTO OPERÁRIO</b> .....	40
3.1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS .....	40
3.2 CONTEXTO DO FINAL DA DITADURA MILITAR – 1979-1985.....	41
3.3 RELAÇÃO DE ESTADO E CULTURA.....	42
3.4 O MOVIMENTO OPERÁRIO E A APROXIMAÇÃO DOS CINEASTAS .....	43
3.5 OS FILMES: BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS. ABC DA GREVE, LINHA DE MONTAGEM, A LUTA DO POVO. ....	44
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	53
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	56

<b>FILMOGRAFIA</b> .....	57
<b>ANEXOS – ROTEIRO</b> .....	59

### LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01. CARTELA INICIAL DE <i>VIRAMUNDO</i> .....	26
FIGURA 02. LOCUTOR AUXILIAR. <i>VIRAMUNDO</i> .....	27
FIGURA 03. O MIGRANTE EM <i>VIRAMUNDO</i> .....	28
FIGURA 04. REPRESENTAÇÃO DAS MASSAS EM SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL.....	30
FIGURA 05. CARTELAS INICIAIS DE <i>MEMÓRIAS DE UM CANGAÇO</i> .....	32
FIGURA 06. ENTREVISTADOR E ENTREVISTADO EM UM MESMO PLANO....	33
FIGURA 07. <i>MAIORIA ABSOLUTA</i> E O ENTREVISTADO EM GRUPO.....	35
FIGURA 08. <i>FREI DAMIÃO: SÍNTESE DO BEATISMO</i> .....	38
FIGURA 09. <i>ABC DA GREVE: ASSEMBLEIA NO ESTÁDIO DE VILA EUCLÍDES EM 1979</i> .....	44
FIGURA 10. <i>LINHA DE MONTAGEM: LULA DISCURSA NO ESTÁDIO DE VILA EUCLÍDES</i> .....	49
FIGURA 11. LULA EM <i>ABC DA GREVE</i> .....	50

## INTRODUÇÃO

Entre as invenções que mais se popularizaram ao longo do século XX está o cinema, que já estava em desenvolvimento no século precedente. Entre as exibições famosas ocorridas no século XIX está a promovida pelos irmãos Lumière, no *Grand Café* de Paris, no ano de 1895 (DA-RIN, 1995: 13). No grupo de filmes exibidos estava, por exemplo, *A Chegada do trem na estação*, um curto documento de aproximadamente um minuto de duração, que se tornou um dos filmes mais famosos na história do cinema.

Alguns anos mais tarde, em 1902, George Méliès lança *Viagem à Lua*, utilizando o cinema como meio para contar histórias, desenvolver narrativas fictícias, em uma época chamada de Primeiro Cinema, na qual formas e domínios dessa nova arte ainda se estabeleciam. Tendo em vista a criatividade humana, exposta nas mais diversas esferas sociais, não é de se espantar que o cinema também ganharia uma variedade de estilos com o passar do tempo.

A produção de um filme exige ao menos o trabalho de uma pessoa, entretanto a maior parte das obras cinematográficas contam com uma equipe para sua realização. Este é um ponto importante, pois uma vez produzido por pessoas – em diferentes contextos sociais, em diferentes épocas – o cinema, enquanto instrumento de construção de discursos, de transmissão de ideias e de meio de comunicação, torna-se uma fonte histórica legítima e com características que permitem ao historiador investigar e identificar nessas obras determinadas tendências com diversos objetivos, como, por exemplo, demonstrar hábitos sociais de determinadas culturas ou fazer propagandas de algum regime político. Como afirma Marc Ferro, “Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais[...]” (FERRO, 1992: 17).



O uso do cinema foi, e continua sendo, variado e em se tratando de *finalidade* encontramos em sua mais notável divisão um aspecto definidor para a produção de filmes: se trata da divisão entre filmes de ficção e os de não-ficção e neste último grupo encontramos os documentários.

As características que definem filmes de ficção e documentários, como entendemos hoje, não ficaram claras nos primeiros anos do cinema. Os irmãos Lumière viam no seu cinematógrafo uma forma de registrar aspectos do mundo, seja social ou natural. Veremos adiante que essa foi uma característica muito destacada nos primeiros anos do cinema brasileiro.

O documentário começaria a receber a estrutura que é por convenção chamada pelos teóricos e historiadores do cinema de “documentário clássico” com o britânico John Grierson (DA-RIN, 1995: 38). Essa estrutura reflete até hoje o que a maioria das pessoas entende como filme documentário: uma narrativa que conta com a presença de um narrador em voz *over*, que informa o público a respeito do que está sendo exibido. Assim como a ficção que não se prende a uma única forma de estrutura narrativa, o documentário também ganhou variações ao longo de sua história.

Ao fim da década de 1950 e início da década de 1960, vemos o crescimento do Cinema Verdade. Esta corrente francesa liderada por Jean Rouch pretendia se distanciar da figura do narrador onisciente e sábio típico do modelo clássico de representação documentária. Dirigido por Jean Rouch, *Crônica de um verão* (1960) é visto por Sílvia Da-rin como “o protótipo de uma nova configuração de documentário: o modo interativo de representação”, em que entrevistas, entre outros discursos ganham uma nova forma de representação. (DA-RIN, 1995: 112).

Essa nova estética ressoa sobre o mais famoso movimento cinematográfico brasileiro do período, o Cinema Novo, influenciando a sua vertente documentária, tendência que passou por transições ao longo de duas décadas de forte presença no campo cultural local. O objetivo deste trabalho é recuperar um panorama das transições envolvidas na articulação das vozes e das formas narrativas desta tendência do documentário brasileiro que, evidentemente, apresenta outras tendências e outras problemáticas que aqui não serão abordadas.

Em fins da década de 1950 e início da década de 1960, os cineastas brasileiros dialogavam e estabeleciam trocas culturais com diversos movimentos cinematográficos surgidos na Europa após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Entre os destaques é possível citar o neorealismo italiano, corrente que trabalhava com o uso de locações

externas e com atores não profissionais. Também havia a Nouvelle-Vague francesa, responsável por uma nova forma de trabalhar com a montagem, de maneira mais ágil e criativa que era de costume (BERNARDET, 1980: 96). Ambas as formas procuravam alternativa a narrativa clássica da ficção, assim como o Cinema-Direto americano e o Cinema Verdade francês procuravam ser uma alternativa ao documentário clássico. Esses movimentos possuíam forte caráter autoral e colaboraram para o que seria conhecido como Cinema Novo no Brasil.

Como explica Avellar, o Cinema Verdade não aconteceu de forma plena no Brasil (AVELLAR, 1994: 101):

“Os filmes brasileiros (...) se voltavam também para a invenção de uma ficção menos ficção. A ideia de um cinema verdade surgiu como resposta natural a essa vontade. (...) Não tivemos no Brasil documentários fiéis ao cinema verdade. Mas, de qualquer modo, fazer cinema nos anos 1960 e 1970 passava pela discussão de um possível cinema verdade”.

Presenciamos aqui um modelo “híbrido” que une a estética clássica com a moderna estética do documentário. Une a ideia de dar voz ao entrevistado, e a ideia de apresentar uma tese e uma interpretação a um problema social (LINS; MESQUITA, 2008:22). Trata-se do que o teórico Jean-Claude Bernardet denomina “modelo sociológico”, modelo esse que predominou ao longo da década de 1960 no Brasil, e consiste no uso da entrevista, porém não abdica da presença do narrador, que continua “onisciente” a respeito do que fala ao seu público. O modelo coincide com um momento histórico em que cineastas procuravam, enquanto intelectuais, filmar aspectos diversos da sociedade brasileira até então não registrados.

Temos por exemplo a iniciativa do fotógrafo húngaro, naturalizado brasileiro, Thomas Farkas que reúne uma equipe de jovens cineastas ansiosos por exercer uma função social e produz com eles uma série de documentários que entraria para a história do cinema brasileiro. A chamada *Caravana Farkas* foi responsável pela produção de mais de 40 documentários de curta e média-metragem entre os anos 1960 e 1970, sendo pioneira no registro de algumas imagens do Brasil, principalmente da região nordeste do país, e também da região sudeste. Foram produzidas obras notórias como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, que trata da questão da migração nordestina para São Paulo no início da década de 1960. Este filme é o exemplo máximo do documentário de “modelo sociológico” segundo Jean-Claude Bernardet e compõe a seleção de filmes estudados no presente trabalho, como mostraremos mais adiante.

O conflito sobre o uso do narrador é frequente na história do documentário brasileiro. A partir da década de 1970, o modelo sociológico entra em crise. Os cineastas procuram em seus filmes privilegiar a voz do “outro”, ou seja, do entrevistado, e no caso este entrevistado era o povo brasileiro em suas diferentes condições. A decadência do uso do narrador como “voz do saber” onisciente e de conhecimento absoluto do tema é instável, e varia de cineasta para cineasta. Entretanto, essas oscilações são perceptíveis em filmes da *Caravana Farkas* da década de 1970 se comparados aos da década de 1960. Temos por exemplo *Viva Cariri!* também de Geraldo Sarno e objeto de análise desse trabalho, onde o narrador é mais discreto, tenta não informar sobre tudo, mas apresentar uma região, no caso o Vale do Cariri na Bahia e deixar que fale por conta própria sobre si mesma através de entrevistas e também registros de atividades culturais da região.

A determinação do contexto vivido pelos cineastas ao longo da concepção e produção de seus filmes é inevitável. A Ditadura Militar iniciada em 1964 modifica todo aspecto de produção cultural no Brasil e o cinema não foge à regra. Através de medidas como a Embrafilme e a Política Nacional de Cultura (PNC), o controle a produção cinematográfica fica mais intenso (RAMOS, 1983: 118). A partir do final da década de 1970 e por consequência, final da ditadura, a sociedade brasileira, cansada do regime, recomeça a demonstrar fortes sinais de oposição aos militares, e com estopim das greves do ABC paulista os cineastas se reencontram com o povo, se aproximam do outro de classe e são produzidas diversas obras com diferentes pontos de vista sobre a greve.

Nos filmes aqui analisados, o uso do narrador como elemento presente na montagem dos documentários ainda se percebe. Entretanto, seu uso é mais diverso e podemos observar uma passagem da responsabilidade de informar o público sobre o tema para a figura do “outro”, o operário, mostrado aqui enquanto membro de uma classe, e essa classe tem algo a dizer. Percebemos que os cineastas deixam de utilizar o narrador onisciente. O momento é de ouvir e dar voz aos trabalhadores e trabalhadoras e suas reivindicações. São eles que informam o público, e protagonizam seu discurso. Surgem dessa forma obras como *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979); *Greve!* (1979); *ABC da Greve* (1979-1990); *Linha de Montagem* (1981). Filmes estudados no presente trabalho.

A análise fílmica aqui é entendida como um trabalho de decomposição da obra, a fim de se compreender aspectos de sua construção, como o áudio, o visual, e suas

respectivas utilizações, procurando variações com objetivo de se entender estéticas e formas escolhidas pelos cineastas entre as décadas de 1960 e 1980 na abordagem de seus temas. Ao analisar esses filmes procuramos compreender seus discursos conectados ao contexto histórico, assim como a importância dessas obras na história do cinema brasileiro, uma vez que são pouco conhecidas do público geral e muitas vezes preteridas pelos filmes de ficção.

O primeiro capítulo tratará de introduzir o leitor em questões que envolvem o filme documentário. Como afirma Bill Nichols, por trabalhar com o mundo histórico, o documentário possui questões que um filme de ficção não contém, como a questão ética, o uso da imagem das pessoas filmadas, a finalidade de sua obra (NICHOLS, 2005: 31). Fernão Ramos, historiador e teórico do cinema alerta que um documentário não lida com a verdade, pois depende de cada um considerar o que é verdade, mas sim com uma visão de mundo, uma interpretação, que pode ou não ser considerada verdade por quem assiste a um documentário (RAMOS, 2008: 29). Dessa forma, como o documentário foi ganhando formas e construindo essa característica de ser mais “real” do que a ficção? Além disso, como se diferencia um documentário de uma ficção? Após preâmbulo do primeiro capítulo, o trecho seguinte trata do caso brasileiro e de aspectos da história do cinema brasileiro até a década de 1950, quando a influência de movimentos europeus ressoa por aqui.

O capítulo segundo trata de analisar o filme documentário brasileiro da década de 1960 através de obras que se tornaram exemplos, como *Viramundo* (1965), apontado pelo teórico de cinema Jean-Claude Bernardet como símbolo do “Modelo Sociológico” em que a voz de um narrador, denominada por Bernardet como “voz do saber”, detinha todas as informações essenciais a respeito do tema. Como isso se apresentava neste, e em outros filmes, é objeto de análise do capítulo, que vai adiante até a crise deste modelo no final da década de 1970, em que acompanhamos o crescimento da “voz do outro”, do entrevistado que não está presente apenas para legitimar a informação passada pelo narrador, mas para ser aquele que informa, que transmite sua ideia, sua condição.

Por fim, o terceiro capítulo chega ao final da década de 1970 e início da década de 1980. Com o desgaste do regime militar e a eclosão das greves operárias no ABC paulista, diversos cineastas com diferentes visões do evento, registram e produzem diversos documentários “no calor da hora”, filmes feitos para públicos diferentes, com resultados diferentes e que demonstram a variedade de formas no documentário brasileiro

neste período. Contudo, é visível o consenso em abrir espaço para voz ao outro de classe, aos operários, permitindo-lhes a oportunidade de falar, de demonstrar sua opinião e consciência a respeito de suas causas.

Presente no anexo do texto foi adicionado um roteiro elaborado no decorrer do desenvolvimento do trabalho. Trata-se de um projeto de apresentação audiovisual a ser desenvolvido como forma de exposição de trechos de documentários estudados nesta pesquisa, além de ser um acréscimo ao texto escrito a fim de expor parte do conteúdo analisado.

## **1. O FILME DOCUMENTÁRIO E SEUS PRIMEIROS ANOS NO BRASIL**

“Todo filme é um documentário” (NICHOLS, 2003: 26). É o que afirma o teórico e crítico de cinema Bill Nichols, especialista em documentários e autor do livro *Introdução ao Documentário*, obra fundamental para o desenvolvimento e embasamento do presente trabalho. A partir deste entendimento, uma obra audiovisual, seja considerada de ficção ou de não-ficção, é um documento que pode registrar e expor um universo imaginário concebido pelo cineasta, ou que pode também pertencer ao mundo histórico, o mundo em que vivemos, o que permite a criação de fronteiras de difícil divisão entre estas duas possibilidades. Os documentários são os filmes que geralmente consideramos como de não-ficção, e se manifestam como representações do real. A fim de demonstrar como não é fácil chegar a uma definição exata sobre o termo documentário, Nichols o assemelha a conceitos como “amor” e “cultura”, na tentativa de explicar a falta de consenso a respeito do filme documentário entre críticos, teóricos e historiadores (NICHOLS, 2005: 47). O argumento de Nichols é reforçado por teóricos como Fernão Pessoa Ramos e Sílvio Da-Rin. Em *Espelho Partido*, Da-rin traça diversos aspectos da história do filme documentário, ressaltando que esta vertente do cinema está relacionada com um conjunto de técnicas específicas e fortemente ligada a uma tradição que passa por nomes como Robert Flaherty, John Grierson, Jean Rouch, entre outros documentaristas conhecidos e cultuados entre os críticos e cineastas que se definem como documentaristas. (DA-RIN, 1995: 07).

Teórico e historiador de cinema, Fernão Ramos, autor do livro *Afinal o que é mesmo documentário?*, segue a linha de Nichols e Da-Rin, e procura explicar a delicadeza da definição de filme documentário. Ramos argumenta que a compreensão do que se apresenta como “realidade” estabelece a fragilidade do conceito, pois, ao permitir diversas possibilidades de pontos de vista, formas de abordagem, construção narrativa e montagem, um documentário não necessariamente exhibe a “realidade” mesmo que registre e demonstre asserções sobre o mundo histórico (RAMOS, 2008: 30).

Tendo em vista essas razões, entende-se que é necessário a expansão do debate, discussão e teorização acerca do filme documentário. Paralelamente à discussão a respeito de obras cinematográficas, que abordam e fazem asserções sobre o mundo histórico, encontramos o debate em relação à ética neste tipo de filme, uma questão que envolve sua produção, sua concepção e elaboração. Em *Introdução ao Documentário*, Nichols explica que o conteúdo presente em um filme documentário é apresentado e organizado em consequência da decisão do cineasta, o que até então não se difere dos filmes de ficção. Contudo, se observarmos o fato de que em filmes de ficção o que assistimos são atores profissionais, treinados para desempenhar uma interpretação com texto e ações pré-definidas por um roteiro previamente escrito, nos filmes documentários o que existe, em sua grande maioria, é a presença majoritária de “atores naturais”, ou seja, pessoas que não estão interpretando uma personagem, e se comportam diante da câmera como, acredita-se, se comportam no dia-dia, pessoas que existem no mundo histórico. Podemos, dessa forma, perceber de maneira mais compreensível o debate a respeito da ética no filme documentário que propõe Bill Nichols. A possibilidade de manipulação de entrevistas e depoimentos e de grande parte do conteúdo de um documentário através da montagem e da construção narrativa pretendida pelo cineasta, justifica esse debate em torno da ética, se cogitamos o modo com que os participantes de um filme documentário são retratados em seu corte final.

É importante destacar que o filme documentário possuiu diversas formas e modelos ao longo dos anos, sendo possível destacar o “documentário clássico” representado por John Grierson, e o Cinema Verdade, de nomes como Jean Rouch, entre os mais influentes. O documentário clássico tem como característica a voz *over* representada por um narrador onisciente em relação ao tema do filme (RAMOS, 2008: 21). Em contrapartida, correntes como o Cinema-Direto americano ou o Cinema Verdade francês que aparecem na década de 1950, trazem novas possibilidades para o uso da entrevista e do depoimento.

## 1.1 FILME DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

As discussões e debates em torno do filme documentário ocorrem igualmente no Brasil, sendo pertencente à história desde gênero do cinema no país. A relação entre sociedade e cinema documentário tem longa duração no Brasil. O gênero era popular ainda em sua fase primária, no início do século XX, limitada a registros documentais de paisagens naturais e eventos públicos, tradição que se manteve forte ao longo da história do documentário brasileiro (GOMES, 1986: 324). Carlos Augusto Calil também destaca essa produção voltada para o registro de imagens da natureza brasileira ou para eventos políticos, este último permitiu a captura de imagens do povo até então excluído dos filmes documentais brasileiros (CALIL, 2002: 05).

O presente trabalho estuda filmes documentários produzidos entre as décadas de 1960 e 1980, período marcado por uma intensa atividade cultural no início da década de 1960, na qual se vê o surgimento do Cinema Novo no Brasil e que, posteriormente com o golpe militar de 1964, sofre com a instabilidade e o convívio da agitação política que ocorria no país.

O Cinema Novo foi uma corrente cinematográfica que ganhou força no final da década de 1950 e influenciou a produção de filmes no Brasil no decorrer da década de 1960. Entre as influências do Cinema Novo estavam o neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, formas de cinema de cunho autoral que rompiam com a “narrativa clássica” de Griffith. Foi também referência para o Cinema Novo, em se tratando de filme documentário, o movimento chamado de Cinema Verdade, caracterizado pelo uso do som direto, pelo fortalecimento da ideia de cinema de autor, e expressiva utilização da entrevista, do depoimento e do diálogo, elementos novos para a tradição documentária até então. (RAMOS, 2008: 23).

No capítulo seguinte, entraremos com mais especificidade no contexto da década de 1960, onde observamos a predominância de filmes documentários de cunho social.

## 2. O FILME DOCUMENTÁRIO NO BRASIL DOS ANOS 1960 E 1970 – MODELO SOCIOLÓGICO E CARAVANA FARKAS

### 2.1 PANORAMA DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO (1960 -1970)

Uma leva de jovens cineastas aparecem no cenário nacional, dispostos a produzirem obras com enfoque social, privilegiando aspectos da sociedade brasileira que não costumavam serem transformados em filme. No Cinema Novo, temos por exemplo Glauber Rocha, cineasta autor de obras famosas desse movimento como *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Em se tratando de documentários, o gênero também fez parte do Cinema Novo e se tornaram objeto de maior foco e atenção principalmente a partir do golpe militar de 1964, por razões como as discussões políticas entre os documentaristas, que se preocupavam em como retratar os acontecimentos que se passavam no Brasil da década de 1960. (XAVIER: 2001: 47).

Concomitantemente ao debate realizado entre documentaristas, presenciamos ao longo da década de 1960 uma expansão da produção de filmes documentários com cunho social e cultural. É dentro deste contexto que surge o nome de Thomas Farkas. Fotógrafo, nascido na Hungria em 1924, naturalizado brasileiro e vivendo no país desde os quatro anos de idade, Thomas Farkas foi o responsável por liderar uma iniciativa a fim de se produzir filmes documentários que teriam como temática a sociedade e a cultura popular brasileira. Esta iniciativa, responsável pela produção de dezenas de obras, muitas vezes de conteúdo inédito, ficou conhecida como *Caravana Farkas*.

São várias as obras produzidas pela *Caravana Farkas* reconhecidas pelos críticos de cinema como marcantes na história do documentário brasileiro,



principalmente na primeira fase da Caravana, entre os anos de 1964 e 1965. Um exemplo é o documentário *Viramundo* de 1964, roteirizado e dirigido pelo cineasta baiano Geraldo Sarno. *Viramundo* se tornou um dos exemplos mais citados por críticos e teóricos do cinema estudados nesse trabalho no que se refere ao documentário de cunho sociológico. Entre as características desse tipo de documentário, está o uso da locução *off*, personificada na figura do narrador não corporizado que transmite ao público informações baseadas na tese estabelecida pelo cineasta em relação ao tema, para qual o filme é construído a fim de se comprovar os argumentos propostos pelo cineasta. Em *Cineastas e Imagens do Povo*, Jean-Claude Bernardet analisa *Viramundo* e denomina este narrador como a “voz do dono”, termo semelhante a “voz de deus” que Bill Nichols utiliza para definir o narrador do documentário clássico (NICHOLS, 2003: 40):

“O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto, um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz-over, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu nas décadas de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético.”

A “voz do dono” se apresenta como uma narração que detém total controle diante das informações passadas ao longo do documentário e coloca as entrevistas em função de comprovar ou reforçar o que é dito pelo narrador, se distanciando dessa forma do que é proposto pelo Cinema Verdade.

No decorrer deste capítulo, procurou-se o estabelecimento de um recorte temporal, que se inicia nos filmes precursores do “modelo sociológico” de Jean-Claude Bernardet e chega aos documentários de transição, em que o “modelo sociológico” passa a ser preterido gradualmente em favorecimento do documentário que privilegia a “voz do outro” do entrevistado ou depoente, em detrimento a voz do narrador/locutor. O recorte deste capítulo abrange um período entre 1959 e 1970. Partindo deste panorama, tem-se como objetivo a compreensão das formas e modelos escolhidos pelos documentaristas, incluindo um olhar sobre a estética desses documentários nesta época não tão distante, que possibilita um debate a respeito da ética no documentário brasileiro observando de que maneira as temáticas escolhidas pelos cineastas eram abordadas, como o discurso narrativo era montado e o resultado final disso.

Em circunstâncias de transformação do cinema brasileiro, a *Caravana Farkas* observou a necessidade de filmar um Brasil desconhecido do público das grandes

idades. Desta necessidade é que o projeto de Thomas Farkas tem início, e passa a financiar a produção de filmes documentários sobre a sociedade e a cultura brasileira (RAMOS, 2007: 23).

## 2.2 REVISÃO DA LITERATURA

Como base bibliográfica, fez-se uso ao longo da pesquisa de títulos de autoria de teóricos de cinema especializados no estudo do filme documentário, como o norte-americano Bill Nichols, responsável por *Introdução ao Documentário*. O livro expõe e discute as questões mais pertinentes em relação a esse tipo de filme. O debate ético iniciado pelo autor torna-se indispensável a todo aquele que lida com análises de documentários. As relações entre como os documentaristas abordam seu tema e como lidam com as pessoas envolvidas no processo de filmagem e as diversas maneiras de conceber o filme documentário são debatidas no livro, além de discutir a relação entre cineastas, pessoas e público. Bill Nichols é uma referência base, por partir de princípios que procuram entender toda a estrutura de um filme do gênero documentário, incluindo formas de produção e desenvolvimento desses filmes.

Sílvio Da-Rin, autor de *Espelho Partido* introduz um panorama da história do documentário, apresentando informações sobre o documentário clássico, o Cinema Verdade e as mudanças das formas de se fazer documentários. Também mostra uma proposta de analisar o gênero documentário em relação a suas formas e técnicas, e questões que afetam a produção de um documentário, como debates, temas e a delicada relação entre real e imaginário, entre documentário e ficção.

Fernão Ramos em *Afinal o que é mesmo documentário?* explica de forma didática diversas questões que envolvem o filme documentário, técnicas, composições e questões éticas entre o sujeito que filma e aquele que é filmado. Também discute a relação do mesmo com o mundo histórico, as questões éticas que derivam desse contato, as diferenças entre a ficção e o documentário, as possíveis manipulações de realidade nessa vertente do cinema, e definições a respeito do que é documentário. Estes autores colaboraram no sentido de aprofundamento do conhecimento sobre o filme documentário a fim de proporcionar uma análise aprimorada dos filmes analisados, que são nossa fonte primária.

Como se pensar a ética no filme documentário, uma vez que é um filme que lida com pessoas reais, é uma das questões debatidas por Nichols e Fernão Ramos em suas

respectivas obras. Sílvio Da-Rin discorre a respeito da tradição documentária que surge ao longo do século XX, suas diversas vertentes e diferenças em relação aos filmes de ficção.

Em relação ao contexto histórico, que abrange o período pesquisado, encontramos em teóricos e historiadores do cinema brasileiro, embasamento complementar a pesquisa. Entre os autores, temos Ismail Xavier e sua obra *Cinema Brasileiro Moderno* em que o autor escreve sobre diversas fases do cinema brasileiro, inclusive o movimento conhecido como Cinema Novo e também os filmes documentários. *Cinema Brasileiro Moderno*, traz um panorama do cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1980, dentro do chamado ciclo moderno do cinema brasileiro. Xavier explica o contexto histórico do Golpe Militar de 1964 e sua repercussão nos cineastas brasileiros. O autor também aborda os anos posteriores, as diversas fases do cinema nacional durante a década de 1980. A partir da análise de Xavier, aliada a de outros autores, foi possível traçar um esboço do perfil dos cineastas brasileiros no período, principalmente os adeptos do Cinema Novo. Essa obra possibilitou ampliar o conhecimento a respeito das questões políticas e econômicas que envolveram a produção cinematográfica brasileira entre a década de 1960 e 1980.

Outro título, organizado por Fernão Pessoa Ramos, *História do Cinema Brasileiro*, no qual o autor escreve um dos módulos, *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro* trata sobre cinema no Brasil entre 1955 e 1970, período que contempla em parte o recorte temporal da pesquisa. Neste livro, o autor contempla o início e crescimento do Cinema Novo, e como este refletiu e influenciou o gênero documentário.

Outros autores já analisaram alguns dos documentários que são fonte para a pesquisa. Entre os utilizados como referência bibliográfica se encontra Jean-Claude Bernardet. Este autor elabora o termo “modelo sociológico”, um dos pontos mais estudados ao longo da pesquisa, por se referir a uma forma de documentário que foi recorrente ao longo da década de 1960, inclusive títulos que fizeram parte da *Caravana Farkas*. Na obra *Cineastas e Imagens do Povo*, o autor analisa uma seleção de documentários produzidos entre 1960 e 1980, percorrendo 20 anos da história documentária brasileira e apresenta a teoria do “modelo sociológico”, modelo presente em documentários da década de 1960. Este modelo comporta diversos filmes, e também abre uma discussão a respeito da ética dos cineastas na forma de abordar seus temas. O livro serve de base para a compreensão do filme documentário brasileiro e para que se

possa esboçar um parâmetro de modelos, formas e tendências entre os cineastas brasileiros na década de 1960. O recorte temporal do livro chega até a década de 1980, analisando outros modelos além do “modelo sociológico”, como os que veremos no capítulo seguinte, ao tratar dos filmes ao redor do movimento operário.

Focado nos filmes da *Caravana Farkas*, está outra obra utilizada na pesquisa, *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”* de autoria de Clara Lionel Ramos. Nesta obra a autora apresenta uma análise fílmica de três filmes da segunda fase da *Caravana Farkas*: *Viva Cariri!* (1970) de Geraldo Sarno, *Frei Damião: Trombeta dos Aflitos, Martelo dos Hereges* (1972) de Paulo Gil Soares e *De Raízes e Rezas, entre outros* (1972) de Sérgio Muniz. A autora também analisa a “crise do modelo sociológico” que se trata do momento em que documentaristas brasileiros passam a diminuir a importância do narrador enquanto detentor de todo saber a respeito da temática de seus filmes, para favorecer o depoimento e a entrevista, o que foi de encontro com as filmagens de aspectos da cultura brasileira até então inéditos no cinema.

*As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*, analisa o período de transição entre o modelo sociológico e o documentário de entrevistas, abordando documentários que colocam em crise este modelo, no momento em que os cineastas passam a buscar “a voz do outro”. A autora faz uma análise detalhada, onde consegue identificar diversos indícios da crise do “modelo sociológico” e da adesão gradual à “voz do outro” na qual os entrevistados ganham mais atenção do cineasta, do que a locução *off*, conhecida como “voz do saber” ou “voz do dono”. Clara Lionel Ramos também esboça um cenário geral da *Caravana Farkas* e de seus membros, trazendo motivos e explicações para a iniciativa de Thomas Farkas em viajar para o nordeste e financiar produções de jovens cineastas.

### 2.3 METODOLOGIA

O método de pesquisa consiste na análise fílmica. Diferente da crítica cinematográfica, a análise trata de procurar “mecanismos de composição” do filme em questão, a fim de se pensar todos os elementos que integram a obra analisada. (BERNARDET, 2003: 210). Considera-se a busca pela compreensão dos motivos que levaram o cineasta a compor seu filme seguindo determinada forma, ou método, seja através do roteiro, ou da montagem, levando em conta a forma de apresentação

escolhida. Questões relacionadas à diegese do filme, ou seja, ao universo por este retratado, e também as pessoas por trás da obra envolvem esse tipo de análise. Tendo em vista que a quantidade de filmes assistidos não permitiria uma análise detalhada de cada um, o foco permaneceu em encontrar as principais características desses filmes, suas formas estéticas e temáticas.

Observando que a grande quantidade de títulos relacionados à *Caravana Farkas*, não permitiria uma análise ampla de cada um, sem dar ao texto uma extensão maior do que a planejada, optamos pelo foco nas principais características dos documentários produzidos pela *Caravana Farkas*, atentando para sua estética e seus temas mais recorrentes. Entretanto, anteriormente a realização das análises fílmicas, buscamos uma revisão de autores, desde os especialistas em teoria do filme documentário até autores que produziram bibliografia diretamente relacionadas as fontes da pesquisa deste capítulo – o filme documentário brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970, com foco na *Caravana Farkas*.

Em se tratando de documentário brasileiro da década de 1960, as referências bibliográficas utilizadas seguiram teóricos que estudaram o objeto de análise. Jean-Claude Bernardet, apresenta a teoria do “modelo sociológico”, teoria esta que identifica e aponta os elementos mais constantes em filmes documentários da década de 1960: a presença de um locutor/narrador off – voz *over* – denominada “Voz do Dono” detentora do saber completo a respeito da tese apresentada pelo documentário, de cunho social e/ou cultural. Jean-Claude Bernardet apontou como exemplos deste modelo os filmes documentários *Viramundo* (1964) de Geraldo Sarno, *Maioria Absoluta* (1965) de Leon Hirszman e *Subterrâneos do Futebol* (1965) de Maurice Capovilla.

No decorrer da realização do levantamento de fontes, preocupamos em obter estes filmes documentários, com o objetivo de realizar a análise, caso contrário esta pesquisa não teria sido possível, pois se tratam de nossa fonte primária. A série de filmes produzidos pela *Caravana Farkas* foi lançada em *DVD* pela distribuidora *Videofilmes* em 2010. Esta coletânea possui 39 títulos, todos produzidos e/ou fotografados por Thomas Farkas, incluindo o longa-metragem *Brasil Verdade* - uma composição de quatro documentários da primeira fase da *Caravana Farkas*, *Viramundo* (1965), *Subterrâneos do Futebol* (1965), *Memórias do Cangaço* (1964) e *Nossa Escola de Samba* (1965) -, e a série *A Condição Brasileira*, uma ampla série de documentários filmados na região nordeste e sudeste entre os anos 1960 e 1970, com apelo à aspectos das culturas regionais do Brasil.

Documentários que não fazem parte da referida *Caravana Farkas*, como por exemplo *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman, se incluem entre as produções analisadas por terem sido citados tanto por Jean-Claude Bernardet, quanto por Fernão Ramos e Ismail Xavier em seus respectivos escritos.

O *website* da Cinemateca Brasileira ofereceu uma série de informações sobre os filmes documentários analisados ao longo do processo de realização desta pesquisa. O *website* da Cinemateca Brasileira possui em seu conteúdo um acervo digital de informações relacionadas a grande parte da produção cinematográfica brasileira produzida desde 1897, segundo informa o próprio *site*.

Procuramos encontrar e identificar métodos, modelos e formas adotadas pelos documentaristas para abordagem de seus temas e conteúdo, de maneira a entender como funcionava o “modelo sociológico” no corte final do filme. Consideramos títulos, temas, formas de abordagem e de filmagem e a produção desses filmes documentários dentro de uma perspectiva que procurou analisar a adoção dessas técnicas, e seu resultado estético nos filmes documentários das décadas de 1960 e 1970.

#### 2.4 CINEMA NOVO E FILME DOCUMENTÁRIO NO BRASIL DA DÉCADA DE 1960.

Ao fim do estudo de 39 documentários produzidos no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, em grande parte compondo a chamada *Caravana Farkas*, encontramos algumas direções que nos encaminham para respostas as nossas questões propostas, sendo permitido um recorte, e posterior percepção das mudanças na estética documentária brasileira ao longo do período estudado.

Inicialmente relembramos como a corrente cinematográfica conhecida como Cinema Novo influenciou e predominou a produção de filmes no Brasil tanto no campo da ficção quanto no campo do filme documentário durante a década de 1960. Corrente inspirada por movimentos cinematográficos europeus como o neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo, em especial o filme documentário, se caracterizava pelo distanciamento da chamada “narrativa clássica”, buscando um cinema autoral, voltado para questões a sociedade brasileira em sua espera cultural, focada no âmbito político (XAVIER, 2001: 21).

*Arraial do Cabo*, documentário de 1959, apresentando a vida de pescadores da região de Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, dirigido por Mário Carneiro e Paulo César

Saraceni, e *Aruanda* documentário de 1960 dirigido por Linduarte Noronha são filmes apontados como pioneiros em adotar características autorais que se tornariam muito fortes no Cinema Novo nos anos posteriores. Por exemplo, se observa o locutor *off*, a “voz do dono” descrita por Jean-Claude Bernardet.

*Aruanda* é um documentário que aborda a fome e a seca na região nordeste do Brasil. O filme conta com elementos muito recorrentes no documentário brasileiro dos anos 1960, como filmagens de aspectos culturais presentes na rotina daqueles que são filmados, e o uso de uma trilha sonora proveniente da região filmada. *Aruanda* inaugura uma estética que se firma como a mais adotada pelos documentaristas brasileiros neste período, fazendo deste documentário um marco na história do cinema brasileiro como aponta Fernão Ramos em *História do Cinema Brasileiro* (RAMOS, 1990: 362):

“De ARUANDA a ARRAIAL DO CABO, o Cinema Novo tem como marca a produção de documentários. A maior parte de seus diretores iniciou-se no curta-metragem realizando este gênero de filmes. Esta produção sofreu fortes influências das ideias em torno do “cinema-verdade” em voga na Europa no final da década de 1950.”

Fernão Ramos cita outras obras que se referenciaram na estética inaugurada por *Aruanda* e *Arraial do Cabo*, como por exemplo *A Opinião Pública* (1967), *Garrincha, Alegria do Povo* (1962) e o longa metragem *Brasil Verdade* (1968) filme que reúne quatro documentários que se incluem entre os produzidos pela *Caravana Farkas*.

## 2.5 A CARAVANA FARKAS

A *Caravana Farkas* foi uma série de documentários produzidos entre 1964 e 1969, idealizada pelo fotógrafo Thomaz Farkas. Ao lado de jovens cineastas brasileiros, como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Diniz, Farkas viajou pelo Nordeste para filmar documentários. A proposta inicial foi produzir filmes que apresentassem ao público aspectos da cultura brasileira ainda não registrados por nenhum cineasta no Brasil. Os jovens documentaristas possuíam ideologias alinhadas com a esquerda política, o que reforça a busca dos mesmos em retratar causas sociais e culturais em seus documentários. Apesar de diversos filmes terem sido produzidos durante os anos de viagem, a *Caravana Farkas* não obteve muitas oportunidades ou chances de exibição no circuito comercial, e suas produções ainda são pouco conhecidas por parte do público em geral, como afirma Clara Leonel Ramos. (RAMOS, 2007: 08).

A primeira fase da *Caravana Farkas* inicia-se no turbulento do ano de 1964, quando o Brasil sofreu um golpe civil-militar em 31 de março. Sendo bem-sucedido, os feitos do golpe ressoaram na produção cinematográfica brasileira. Algumas produções foram interrompidas e atrasadas, sendo algumas delas concluídas somente um ano após o golpe, em 1965. Nesta primeira etapa foram produzidos quatro documentários de média duração que, futuramente, em 1968, seriam compilados e exibidos juntos no longa-metragem *Brasil Verdade*. Os documentários que compõem o longa-metragem são *Viramundo* (1964-1965) de Geraldo Sarno, *Memórias do Cangaço* (1964) de Paulo Gil Soares, *Subterrâneos do Futebol* (1964-1965) de Maurice Capovilla e *Nossa Escola de Samba* (1965) de Manuel Horácio Gimenez.

Os temas retratados nestes quatro documentários demonstram o comprometimento dos cineastas em fotografar aspectos populares da sociedade e cultura brasileira. Observamos características fortes de um cinema autoral, tendência do Cinema Novo. Um destaque pertinente é a observação de que a primeira etapa da *Caravana Farkas* se concentra na região Sudeste do Brasil, com exceção do documentário *Memórias do Cangaço*, filmado no Nordeste, e que ocorre o contrário na segunda etapa, em que a grande maioria dos documentários são filmados no Nordeste brasileiro.

O documentário *Viramundo* (1965) dirigido e roteirizado por Geraldo Sarno, é utilizado por Jean-Claude Bernardet para exemplificação do que este autor chama de “modelo sociológico” que consiste na teoria de que o principal elemento desse tipo de filme documentário é o narrador, locução *off*, que é visto pelo autor como a “voz do dono” uma voz que se apresenta onisciente a respeito do tema, existindo em função de apresentar a tese prevista pelo roteiro do documentarista e comprová-la através de argumentos mostrados ao longo do filme.

Essa voz de um narrador, pode ser considerada no topo da hierarquia de vozes ao longo do documentário brasileiro da década de 1960, colocando o entrevistado ou depoente a seu serviço, estando ali para confirmar os argumentos do narrador fílmico. (BERNARDET, 2003: 19). A voz do entrevistado, foco do Cinema Verdade, não tem a mesma força no documentário brasileiro no decorrer da década de 1960, sendo apenas com a crise do modelo no final da década, que uma mudança nesse sentido aconteceria.

O locutor *off*, que narra o que está sendo ilustrado, é um elemento que surge na década de 1930, sendo frequente nos filmes do chamado “documentário clássico”. O teórico Bill Nichols denominou este narrador como “A Voz de Deus” (NICHOLS,



2003: 40). A “Voz do Dono” ou “voz do saber” de Jean-Claude Bernardet se diferencia e se especifica, pois os documentários da década de 1960 contam com a presença de entrevistas e depoimentos, seguindo o que é proposto pelo Cinema Verdade, o que não acontece na década de 1930. Bernardet, explica que os documentários brasileiros que seguem o “modelo sociológico”, trabalham com um mecanismo definido pelo autor como particular/geral, ou seja a voz do entrevistado (particular) é colocada no filme como forma de legitimar o que diz o narrador (geral) ocorrendo a generalização das entrevistas para determinado fim (comprovar a tese do cineasta). Neste ponto encontramos a crítica de Jean-Claude Bernardet que argumenta como o “modelo sociológico” diminuí a importância dos entrevistados na construção narrativa, dando ao locutor *off* uma voz mais conhecedora daqueles que são entrevistados do que os próprios entrevistados. (BERNARDET, 2003: 24). Esta explicação ficará mais clara, no decorrer do capítulo ao analisarmos os documentários.

Antes de partirmos para análise e discussão dos documentários, vamos levantar algumas questões sobre o cinema brasileiro moderno, especialmente o cinema novo no período da década de 1960. Esta época é considerada como um momento de destaque para manifestações artísticas e de grande criatividade por parte dos cineastas que viveram a década de 1960, como afirma Fernão Ramos (RAMOS, 1990:301). Fernão Ramos enxerga o filme documentário como responsável “por algumas das maiores realizações no cinema brasileiro”, em parte pela influência do Cinema Novo e do movimento cinematográfico conhecido como Cinema-Verdade, caracterizado pelo uso do som direto e da câmera-na-mão, em uma busca por ser a representação do real (RAMOS, 1990: 363).

Essa “representação do real” também é analisada por Jean-Claude Bernardet elaborar o “modelo sociológico”. Este modelo tem como peculiaridades o embasamento em estudos sociais para composição da forma desse tipo de documentário. Os filmes retratam problemas e temáticas sociais do Brasil, com o objetivo de mostrarem uma representação do real. Dessa forma, entrevistam diversas pessoas relacionadas com os problemas que estão abordando em cada obra. A questão está em como filmes inseridos no “modelo sociológico” exploram as particularidades de cada entrevistado em função do problema maior que o filme está expondo, seja a migração de nordestinos, o caso de *Viramundo*, ou grande número de analfabetos no Brasil exposto em *Maioria Absoluta* e a vida dos jogadores de futebol brasileiros em *Subterrâneos do Futebol*. Os três filmes trazem diversas entrevistas e histórias de pessoas diferentes, mas que são colocadas em

um mesmo contexto pelo filme de “modelo sociológico”, todos são envolvidos no problema social proposto pelos documentários. Essa questão particular/geral é então um mecanismo que explora “uma classe de indivíduos e um fenômeno” no entendimento de Jean-Claude Bernardet (BERNARDET, 2003:19).

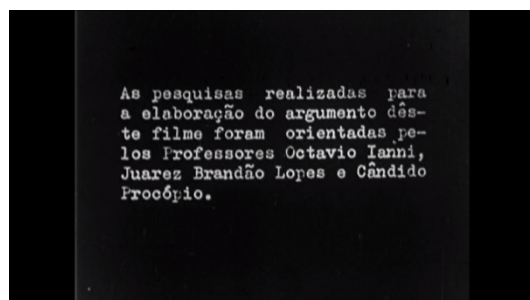
É preciso contemplar, conjuntamente, o contexto histórico no qual o filme documentário brasileiro se encontrava, pois, o golpe civil-militar de 1964 afetou o cronograma de produção desses filmes. Entendendo que os cineastas do Cinema Novo se identificavam com a esquerda política (RAMOS: 1990: 303), os documentários apresentavam críticas a questões políticas e sociais, as vezes de forma mais implícita, como veremos em *Viramundo*, ou mais direta como veremos no caso de *Maioria Absoluta*. Para Bernardet, o cineasta da época via em si a função de, como intelectual, levar essas questões ao público. (BERNARDET, 2003:39).

Ismail Xavier também estuda a questão do contexto histórico. Ao comentar o aprofundamento dos documentários em questões sociais e políticas, este autor também cita o documentário *Viramundo*, que é definido como referência de cinema-direto de causa social. (XAVIER, 2001: 58).

## 2.6 OS DOCUMENTÁRIOS

*Viramundo*, 1965, direção de Geraldo Sarno.

Figura 01. Cartela inicial de *Viramundo*.



“Chuva dá, e chuva come” anuncia a voz de Gilberto Gil nos primeiros segundos de *Viramundo*, do diretor Geraldo Sarno. Este documentário de 1965 tem como tema a imigração de nordestinos para a cidade de São Paulo. Após uma introdução, onde a câmera nos mostra um trem lotado de pessoas chegando a uma estação, percebemos a presença do locutor, elemento fundamental na construção

narrativa de *Viramundo* e objeto de análise de Jean-Claude Bernardet para elaboração de seu “modelo sociológico”.

A participação do narrador *off* se traduz na passagem de informações ao público, que logo anuncia: “De 1952 a 62, migraram para São Paulo um milhão e 290 mil nordestinos”. Podemos nos indagar de onde vem essa informação e a resposta nos é dada na cartela inicial do filme, reproduzida na imagem 01, em que somos informados que a pesquisa para a realização do documentário contou com apoio de professores, provavelmente estudiosos do problema social exposto em *Viramundo*.

Após a participação do locutor, o filme introduz as entrevistas, personagens naturais aparecem em tela respondendo de onde procedem e o que procuram em São Paulo. Após a fala do narrador e em conjunto com a entrevistas, entendemos que são migrantes a procura de emprego, e que não tinham mais condições de vida necessárias para poderem permanecer no Nordeste, mesmo se quisessem.

Figura 02. Locutor Auxiliar. *Viramundo*, 1965.



Na primeira metade do documentário a montagem cria três personagens principais, que revezam com o narrador as falas do filme. São eles dois migrantes e um empresário, que é entendido por Jean-Claude Bernardet como um “locutor-auxiliar”, que tem a função de reforçar os argumentos apresentados pelo narrador (BERNARDET, 2003:25). Em *Viramundo*, o locutor-auxiliar fala sobre a condição dos trabalhadores, sobre quem tem mais chances de perder o emprego por não ser mão de obra qualificada. O empresário nunca é filmado na presença de algum dos trabalhadores sobre quem ele fala, e sim em seu escritório, sozinho, em frente a um quadro que ilustra sua indústria. Observamos que ele está de pé, veste um traje formal, e seu escritório é organizado, diferente da cena inicial do filme, que mostra o ambiente caótico da estação. Por fim, o ângulo escolhido é o que a linguagem cinematográfica chama de contraplongê como mostra a imagem 02. Esse ângulo é convencionalmente utilizado no cinema para demonstrar a ideia de superioridade daquele que fala, ou que aparece no plano

(MASCELLI, 2010: 51). Percebemos que a “voz do outro” em *Viramundo* está na parte de baixo de uma hierarquia, onde narrador e locutor-auxiliar detêm o saber. O narrador, enquanto instância mega-mostradora e narradora, é usado para passar informações ao público, e nunca para aprender com o entrevistado, como veremos que ocorre nos filmes do final da década de 1960 e início da década de 1970.

Os outros dois personagens de *Viramundo* são trabalhadores com opiniões e situações opostas. O primeiro conseguiu se estabelecer em São Paulo, conquistou a casa própria e além de não pretender voltar ao Nordeste apresenta uma visão degradante de seu lugar de origem. Este depoimento é utilizado pelo diretor como paralelo com a vida de outro personagem do filme, outro trabalhador em situação oposta. Este trabalhador tem dificuldades em achar emprego, em obter apoio do sindicato para além de questões básicas e não tem moradia garantida, pois segundo seu relato no filme, apesar de pagar o aluguel em dia o proprietário pediu o imóvel de volta. O relato desse trabalhador vai de encontro com o da maioria dos entrevistados, colocando o outro, bem-sucedido, como exceção. Como mostra a imagem 03, este é o enquadramento usado na maioria das entrevistas com migrantes em *Viramundo*. Um primeiro plano, que destaca o rosto do entrevistado, e, ao contrário do que veremos nos documentários dos anos 1980, ele está sozinho, não há a presença de outros ao seu redor, pois sua fala aqui não é utilizada para uma classe expor suas situações e problemas, mas sim para comprovar a difícil situação dos migrantes que chegam a São Paulo, como nos informa o narrador.

Figura 03. O migrante em *Viramundo*.



A segunda parte de *Viramundo* irá focar no que o cineasta pretendeu mostrar como um dos problemas para explicar a situação dos migrantes: a alienação religiosa. Acompanhamos em paralelo rituais de Umbanda e cultos protestantes, em que pessoas buscam soluções para seus problemas, entre eles o desemprego.

Ao final do filme, *Viramundo* retoma seu início, com novas entrevistas aos trabalhadores, desta vez sobre os que retornam pois não conseguiram se estabelecer em São Paulo. Como afirma um dos entrevistados aos 33 minutos de filme: “Estou voltando porque não acho emprego suficiente para cuidar dos meus filhos”. Aqui a montagem conclui seu objetivo de apresentar a situação que pretendia, a dificuldade encontrada pelos migrantes em São Paulo, muitos deles fadados ao retorno, como mostra os planos finais de *Viramundo*, com um trem partido e outro chegando, nos dando a ideia de ciclo em um problema sem solução, pois o filme não se preocupa em nos apresentar uma solução, mas sim demonstrar um problema e suas causas.

Está clara a intenção do diretor de mostrar que a situação dos migrantes em São Paulo é difícil e é um problema social do Brasil, porém é possível entender que este é um filme que se enquadra no que Bill Nichols enquadraria em um modelo retórico enunciativo que ele define como “Eu falo deles para você”. (NICHOLS, 2005:40).

“*Eu*. O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto, Um substituto típico é narrador com voz de Deus, que ouvimos em *voz-over*, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu nas décadas de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético. (...)

*Falar de*. O cineasta representa outras pessoas. A ideia de falar sobre um tópico ou assunto, uma pessoa ou indivíduo, empresta um ar de importância cívica a esse trabalho.”

É diferente do que veremos nos documentários dos anos 1980 sobre as greves operárias. Aqui o narrador, mesmo contando com depoimentos, se sobressai ao que o “outro” diz. É o mecanismo particular/geral proposto por Jean-Claude Bernardet. Entretanto, como veremos em outros documentários, isso não pode ser aplicado integralmente em todos os filmes documentários na década de 1960, e mesmo dentro da Caravana Farkas já se encontram obras com características peculiares.

*Subterrâneos do Futebol*, 1965, 33 minutos, direção de Maurice Capovilla.

*Subterrâneos do Futebol*, tem como tema o futebol como fenômeno social e cultural na sociedade brasileira. Filmando a rotina do Santos F.C., a vida de jogadores profissionais e da base. Este é mais um documentário que se enquadra com as características principais do “modelo sociológico” de Jean-Claude Bernardet, sendo também objeto de análise do autor no livro *Cineastas e Imagens do Povo*. Se enquadra, pois novamente notamos a presença do locutor/narrador que detém as informações a

respeito do futebol no contexto social brasileiro. Apresentado aqui como uma válvula de escape da população para os problemas enfrentados no dia-dia. Somos introduzidos a duas faces do futebol: o futebol para o povo que assiste, e para aqueles que jogam. A ligação entre futebol e as massas é presente ao longo de todo o documentário. E *Subterrâneos do Futebol*, tem planos gerais – enquadramento cinematográfico de grande escala em comparação com o tamanho de um ser humano – que exibem o povo em euforia diante de uma partida como mostra a imagem 04.

Figura 04. Representação das massas em *Subterrâneos do Futebol*.



Imagens, como essa, são recorrentes nos documentários da *Caravana Farkas* ao longo de todo seu período de produção cinematográfica. Aglomerados de pessoas são filmados geralmente para dar destaque ao tema do filme. Se em *Viramundo* temos uma multidão que chega do Nordeste e reforça a ideia de migração, aqui temos uma multidão que acompanha um jogo de futebol e nos induz a ver o futebol como um fenômeno de massas – a proposta da análise não é julgar se o futebol é, ou não, um fenômeno de massas, assim como a migração em *Viramundo*, mas compreender como os cineastas abordavam e apresentavam seus temas no documentário de “modelo sociológico”. A exibição de multidões nos documentários da década de 1980, por exemplo, terão outra finalidade, mas ligada a ideia de demonstração de força de uma classe – acontece então a problematização do tema, como se nota entre documentaristas da década de 1960 que entendem que esta é sua função enquanto intelectuais.

Como aponta Jean-Claude Bernardet em sua análise de *Subterrâneos do Futebol*, temos aqui um “locutor mais amável” (BERNERDET, 2003: 52). O narrador, assim como em *Viramundo*, informa seu público, no caso sobre como é a vida de um jogador de futebol comum, e usa depoimentos de jogadores, médicos e treinadores para reforçar suas afirmações. Apesar de manter o caráter generalizante, como quando afirma em

relação os jovens de periferia que “eles encontram no futebol um desabafo”, há momentos em que o narrador toma a liberdade de mandar uma mensagem para o quem é filmado, desejando boa sorte a um jovem menino, que está destinado a ter no futebol seu único futuro, como nos induz a pensar a montagem e roteiro do documentário.

Um exemplo de como o entrevistado é utilizado neste filme, é o depoimento de Luis Carlos, um jovem que sonha em ser jogador de futebol. Logo após seu depoimento, a montagem introduz o treinador – que funciona como locutor auxiliar –, que afirma que a carreira é difícil, que o jovem nunca será como Pelé, mas pode ter uma boa colocação. Fica a impressão de que o jovem jogador é mais um no meio de tantos, que dificilmente conseguirá viver do esporte.

A visão negativa da carreira de jogador de futebol é demonstrada diversas vezes no decorrer do documentário. “O jogador de futebol não é um ser comum, ele deixou de ser um ser comum para se tornar objeto de domínio público” afirma um treinador aos 11 minutos de filme. “O jogador de futebol é um escravo” afirma Pelé, apresentado no documentário como jogador mais importante do Brasil. “Se eu for procurar ganhar a vida jogando futebol, eu morro de fome” afirma o irmão de Pelé, num esforço claro da montagem em explicar ao público que a situação do ídolo do Santos, milionário, é uma exceção à regra. O narrador ao fim do documentário então decreta e questiona “o jogador é um operário de vida curta... quem ganha com tudo isso?”. Novamente temos imagens de aglomeração de pessoas assistindo a uma partida, encerrando o filme.

*Subterrâneos do Futebol*, se enquadra ao “modelo sociológico”, entretanto, suas características específicas já nos indicam que o próprio modelo é flexível, e cada documentarista trabalha à sua maneira com essa tendência, ao longo da década de 1960.

*Nossa Escola de Samba*, 1965, 29 minutos, direção de Manuel Horácio Gimenez. *Nossa Escola de Samba* é um exemplo de documentário com características peculiares que fogem um pouco do que determina o “modelo sociológico”. O filme documentário tem como tema a população de uma comunidade que vive em um morro do Rio de Janeiro. O locutor, diferente de *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol*, narra textos de um dos próprios moradores da comunidade, que descreve a região e as pessoas que nela habitam. Uma característica exclusiva desde filme, entre os que compõem o longa-metragem *Brasil Verdade*.

O carnaval, enquanto festividade cultural, é demonstrado ao longo do documentário com filmagens de ensaios e desfiles da escola de samba de Vila Isabel.

Não há, sendo mais uma característica peculiar deste filme, apontamentos de questões sociais e culpados ou soluções através do narrador. O que vemos é a demonstração do processo de preparação para o desfile da escola e entretenimento do povo através do samba. O narrador não exerce função tão determinante, visto que as imagens sem a presença de locução são privilegiadas pela montagem e quase não há intervenção do locutor, mesmo este reproduzindo textos de um membro da comunidade apresentada no filme. Contudo, existem ponderações, como por exemplo aos 14:30 minutos de filme quando afirma que “cada um se vira do jeito que pode”, fala que trata das condições de vida na comunidade. Nesse caso a crítica social não vem através de informações passadas pelo narrador, ela se constrói ao longo da montagem do filme, utilizando de imagens e relatos. Ainda temos uma “voz do saber”, contudo diferente, uma voz baseada em relatos de um membro da própria comunidade, o que difere *Nossa Escola de Samba* entre o conjunto de filmes que compõem o longa-metragem *Brasil Verdade*. Podemos nos questionar se o que este narrador diz é de fato a realidade da comunidade, porém cairíamos no debate sobre a função do filme documentário, que, como afirma Fernão Ramos, não é uma *reprodução* e sim uma *representação* do real. (RAMOS, 2008: 30).

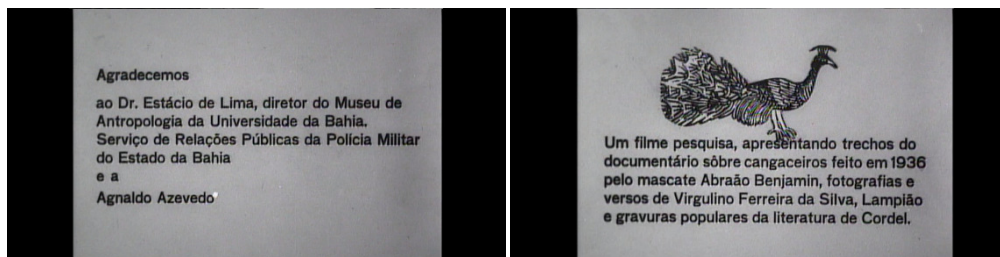
*Memórias do Cangaço*, 1965, 29 minutos, direção de Paulo Gil Soares.

*Memórias do Cangaço* possui diversas características exclusivas se comparado aos outros documentários da primeira fase da *Caravana Farkas*. O primeiro que podemos destacar é que este é o único filme, dentre os que compõe o longa-metragem *Brasil Verdade*, filmado na região Nordeste.

A segunda característica está no uso dos depoimentos para a composição do discurso proposto pelo documentarista. Em *Memórias do Cangaço* temos um narrador que contradiz seus entrevistados e que questiona seus depoimentos. Isso em não ocorre em *Viramundo*, *Subterrâneos do Futebol*, e *Nossa Escola de Samba*, porém continua seguindo o que coloca o “modelo sociológico”, pois o narrador é a voz determinante, que passa a maior parte das informações e que usa os depoimentos a favor de seus argumentos.

05. Cartelas iniciais de *Memórias do Cangaço*.





A imagem 05 reproduz as cartelas iniciais de *Memórias de um Cangaço* e se tratam que uma evidencia de que o documentário brasileiro da década de 1960 se colocava na posição de apresentar uma tese ou pesquisa, pois isso também foi visto na cartela inicial de *Viramundo*.

Neste documentário, a primeira entrevista, que responde a uma pergunta feita pelo narrador, é de um homem apresentado como estudioso do cangaço que culpa fatores biológicos para a existência da atividade. Na sequência, o narrador o questiona o depoimento: “estará o Dr. Estácio de Lima com a razão?”.

A cena seguinte mostra uma entrevista com um vaqueiro, que é questionado sobre sua condição de vida. Entre as afirmações, o vaqueiro responde que cuida de um gado que não é seu, faz isso há mais de 20 anos e é analfabeto. Aqui temos outra característica vista somente em *Memórias do Cangaço*, que é a presença do entrevistador no enquadramento. O plano aberto, como mostra a imagem 06, destaca a profissão do entrevistado, pois ele está no exercício de sua função no momento da entrevista, ao menos é o que a narrativa nos induz a crer.

O fato do entrevistador aparecer ao lado do vaqueiro também indica os motivos do questionamento ao primeiro entrevistado: o narrador discorda dele e, após a entrevista com o vaqueiro, coloca sua opinião: “Inteiramente só, o sertanejo é um homem abandonado a própria sorte (...) nada lhe resta a não ser a desesperança ou a rebeldia” afirma o narrador aos 08:03 segundos de filme. O narrador exerce a função informativa e problematiza uma questão social, com um ponto de vista do qual questiona e discorda – a do primeiro entrevistado – e um relato que reforça sua tese: a entrevista com o vaqueiro. Após essa introdução o documentário entra em seu tema central, as memórias do cangaço.

Figura 06. Entrevistador e entrevistado dentro de um mesmo plano.



A segunda parte do documentário introduz de forma semelhante dois personagens. Em cenas preparadas previamente, o que se trata de uma encenação documentária (RAMOS, 2008: 44) ambos caminham pelo ambiente onde vivem antes de serem apresentados ao público. O primeiro a ser apresentado é um coronel que matou diversos cangaceiros, segundo seu depoimento, o segundo é apresentado como um ex-cangaceiro.

O narrador discorda de falas do coronel, fazendo correções a sua fala com o uso da locução *off*. Acrescenta-se a isso, lembrarmos que o documentarista da década de 1960 se via no papel de exercer uma função social que, no caso, é apresentar uma visão dos cangaceiros, e não os define apenas como bandidos, mas procura entender suas realidades e condições sociais. O cineasta tem seu ponto de vista e o defende na montagem. *Memórias do Cangaço* também é o único filme entre os documentários que compõem o longa *Brasil Verdade*, a exibir uma entrevistada que se recusa a falar ou a aparecer diante das câmeras.

Apesar das características exclusivas, o “modelo sociológico” está presente. Observamos o uso dos depoimentos para comprovar a tese dos cineastas, mesmo com um narrador que questiona alguns desses depoimentos, o que não acontece em *Viramundo*, por exemplo. É mais uma evidência da flexibilidade do “modelo sociológico” e da independência de cada cineasta ao lidar com esta forma de se fazer documentários.

*Maioria Absoluta*, 1965, 19 minutos, direção de Leon Hirszman.

Ao analisar filmes que entende como representantes do “modelo sociológico”, Jean-Claude Bernardet incluí *Maioria Absoluta*, filme que não compõe a Caravana Farkas, sendo dirigido por Leon Hirszman. O filme se incluí entre os analisados nessa pesquisa por se tratar de uma obra relevante na história do documentário brasileiro. Citado nas listas de Ismail Xavier e Fernão Ramos.

*Maioria Absoluta* tem como tema o analfabetismo no Brasil. Isso nos é explicado, pelo narrador, nos primeiros minutos do documentário, que se inicia com

uma cena que demonstra um processo de alfabetização, entretanto somos alertados pelo narrador que o filme não é sobre alfabetização e sim sobre a ausência dela, e partir dessa introdução entram os depoimentos.

Os depoimentos em *Maioria Absoluta* têm finalidades diversas, e assim como em *Viramundo*, colaboram para reforçar a argumentação que o documentário pretende. Entretanto, o filme conta com suas próprias características, novamente nos indicando que o “modelo sociológico” é flexível dependendo do cineasta. *Maioria Absoluta* é, entre os filmes da primeira metade da década de 1960 analisados nesta pesquisa, o mais próximo de favorecer a “voz do outro” e fazer dela transmissora de informações que o narrador não apresenta. Contudo, o “outro” que *Maioria Absoluta* favorece são parte dos entrevistados, uma vez que o documentário conta com entrevistas de pessoas diferentes: membros da classe média urbana e moradores do interior do Nordeste brasileiro.

As entrevistas com a classe média urbana são apresentadas na primeira parte do filme, e em uma delas o entrevistado chega a afirmar que um analfabeto não pode votar, ou ter direito ao voto devido sua condição alienada. A partir da metade do documentário, o próprio narrador anuncia que passa a palavra aos analfabetos. Os analfabetos mostrados no filme são moradores do interior do Nordeste, e seus depoimentos fazem um contraponto com os primeiros depoimentos, pois aparentam compreender exatamente a situação de suas vidas. O diretor mostra uma série de depoimentos com a peculiaridade de filmar os depoentes em grupo, o que não acontece com frequência nesse período da década de 1960 e não aconteceu em nenhum dos filmes analisados até aqui, sendo uma característica forte nos documentários sobre as greves operárias do final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

Imagem 07. *Maioria Absoluta* e o entrevistado em grupo.



Apresentados em grupo em um plano mais aberto, como mostra a imagem 07, a fala dos entrevistados ganha força por não representar apenas eles mesmos individualmente. O que seria recorrente na década de 1980, mas não na década de 1960, onde as falas dos entrevistados e depoentes são utilizadas para comprovar a tese

apresentada através do locutor/narrador. Porém, o fato do narrador de *Maioria Absoluta* ser a voz mais influente do filme, ainda o coloca como um dos documentários de “modelo sociológico”. Apesar das falas dos moradores do interior serem em grupo, o que não acontece com os entrevistados de classe média mostrados no início do filme, o narrador ainda detém o conhecimento de seu tema, e suas informações sobrepõem a de qualquer entrevistado. O narrador aponta culpados para o problema social exposto, os governantes, com uma tomada aérea de Brasília, acompanhada da crítica em voz *over* do narrador. O documentário se encerra com imagens do povo do interior do Brasil e com a sentença do narrador “o filme acaba aqui, lá fora a tua vida, como a desses homens, continua”. O público-alvo de *Maioria Absoluta* é a mesma classe média entrevistada no começo do filme. (BERNARDET, 2003: 41).

## 2.7 A SEGUNDA FASE DA CARAVANA FARKAS

A partir da segunda fase da *Caravana Farkas* – produzida entre 1967 e 1969 – observamos alterações na construção narrativa dos documentários. É necessário recordar, que os cineastas brasileiros da década de 1960 se entendiam como intelectuais com a função de conscientização da população brasileira sobre os problemas sociais do país. (BERNARDET: 2003: 34).

A segunda fase da *Caravana Farkas* terá seu foco na região Nordeste do Brasil, e deste projeto resulta a série documentária *A Condição Brasileira*. O projeto contou com uma equipe pequena de cineastas, que se revezaram nas funções de produção e elaboraram dezenas de documentários com enfoque na cultura nordestina (RAMOS, 2007:29).

Nestes documentários podemos perceber a “crise do modelo sociológico”, estudada por Clara Leonel Ramos, observando a mudança na estética documentária. A principal delas, o uso do narrador enquanto detentor de todas as informações passadas pelo filme começa a sofrer alterações. Os documentários de *A Condição Brasileira*, estudados nesta pesquisa, são *Viva Cariri!* (1970) de Geraldo Sarno, *Frei Damião: Trombeta dos Aflitos, Martelo dos Hereges*, (1970) de Paulo Gil Soares e *De Raízes e Rezas, entre outros* (1972) de Sérgio Muniz.

O uso do locutor se mostra mais contido, e menos presente, além de deixar de ser um informante para, na forma de entrevistador, ser aquele que pede informações ao “outro”, o entrevistado. Entretanto, assim como nos documentários de *Brasil Verdade* o uso do narrador e a forma de exposição dos entrevistados varia entre os cineastas

documentaristas, o que nos indica um período de transição na estética documentária brasileira.

*A Condição Brasileira* é filmada em cores, sendo esta uma das características mais visíveis em comparação à primeira fase. Thomas Farkas afirma em entrevista para o documentário *Thomas Farkas, brasileiro*, (2003) dirigido por Walter Lima Jr, que o motivo dessa mudança era facilitar a exibição destes documentários nos canais de televisão brasileiros.

Dentre os membros da *Caravana Farkas* que participaram da produção das obras no Nordeste brasileiro destacam-se três documentaristas, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, sendo que os dois primeiros já haviam dirigido documentários da primeira fase da *Caravana Farkas*, *Viramundo* e *Memórias do Cangaço* respectivamente.

Geraldo Sarno dirigiu nove documentários presentes em *A Condição Brasileira*: *Viva Cariri!* (1970), *Eu Carrego Um Sertão Dentro de Mim* (só finalizado em 1980), *Os Imaginários* (1970) *Jornal do Sertão* (1970), *Vitalino/Lampião* (1969), *A Cantoria* (1970), *O Engenho* (1970), *Pe. Cicero* (1972) e *Casa de Farinha* (1970). Esses documentários têm como tema central a cultura nordestina, com destaque para a religião, a música, o cotidiano, e o trabalho artesanal.

Paulo Gil Soares assina a direção de sete documentários. *Frei Damião Trombeta dos Aflitos* *Martelos dos Hereges*, *Erva Bruxa*, *Jaramataia*, *A mão do Homem*, *A morte do Boi*, *Vaquejada* e *O Homem de Couro* todos produzidos ou finalizados entre 1969 e 1970.

Documentários com grande enfoque no aspecto religioso, apresentando este como fator de alienação da população pobre do Nordeste.

Os entre os documentários de Sérgio Muniz destacamos *De Raízes e Rezas*, *entre outros*, *Roda & outras histórias*, *rastejador s.m.*, e *Beste*, produzidos em 1969 e lançados na década seguinte.

## 2.8 OS DOCUMENTÁRIOS: SÍNTESE CRÍTICA

*Viva Cariri!*, 1970, direção de Geraldo Sarno.

*Viva Cariri!* Tem como tema o cotidiano na vida das pessoas que habitam o Vale do Cariri na Bahia. A primeira fala deste filme, e aqui podemos fazer um paralelo com *Viramundo*, provém de um depoente e não de um locutor, como acontece no

documentário de 1965. Entretanto, na cena posterior o locutor retorna com a função de transmitir informações ao público, no caso a forte ligação entre religiosidade e povo na região do Vale do Cariri no final da década de 1960.

O entrevistador pergunta aos moradores questões relacionadas aos seus hábitos culturais, diferente de *Viramundo* que focava suas perguntas na condição de vida e trabalho. *Viva Cariri!* apresenta cenas com moradores explicando a respeito do cultivo da mandioca. Em outro momento do documentário mostra-se a atividade comercial baseada na manufatura.

Em *Viva Cariri!* também percebemos o uso da trilha sonora local, como parte do documentário, característica presente em diversos filmes de *A Condição Brasileira*. É registrada uma apresentação musical que fez parte de momentos do documentário, para só depois ser revelado como uma gravação feita pelos realizadores com moradores do Vale do Cariri. A trilha sonora é um artifício de apoio para colaborar com a narrativa.

O locutor de *Viva Cariri!* ainda mantém características semelhantes ao locutor dos filmes do “modelo sociológico”, entretanto a perda de espaço para outras vozes, que se manifestam não apenas de maneira sonora, com entrevistados, depoentes e trilha sonora, mas em imagens de atividades culturais, que não são apresentadas com uso de *voz over*, nos indicam uma mudança na forma de abordar o “outro”, de forma a se tornar um filme mais plural.

*Frei Damião: Trombeta dos Aflitos, Martelo dos Hereges*, 1970, direção de Paulo Gil Soares.

*Frei Damião* tem como tema principal a religiosidade e sua face voltada ao fanatismo. “Vive-se o beatismo” anuncia o narrador, enquanto a imagem mostra uma peregrinação com a presença de Frei Damião. As cenas com a presença do Frei se revezam com depoimentos de pessoas que enxergam nele um milagreiro. Entretanto, a narração e a montagem do filme favorecem o entendimento de que o Frei não é milagreiro e sim que isso se dá pelo fanatismo o povo do interior do Nordeste ao redor da figura do frei, como mostra a imagem 08: um plano em que as pessoas aparecem em diferentes escalas, da proximidade com a câmera até o limite da profundidade de campo. No centro do quadro vemos frei Damião, rodeado por seguidores.

Figura 08. *Frei Damião*: síntese do beatismo.



Imagens como essa são recorrentes ao longo deste documentário, que tem como principais personagens o próprio frei Damião e seu entrevistador, que nunca aparece diante da tela. “Quem é frei Damião?” pergunta o narrador. Observamos no filme, um narrador mais questionador, ao invés de informativo. A resposta inicialmente é dada através de depoimentos. O documentário procura mostrar a influência política do beato através de depoimentos como o que afirma que o prefeito perdeu a eleição por usar imagem não autorizada de frei Damião.

Na metade do filme temos a entrevista com frei Damião. O frei afirma “fanatismo é religião mal entendida” e o entrevistador questiona “de quem é a culpa pelo fanatismo?”. Temos aqui a exposição da religião como fator alienante. Um conflito de opiniões, no caso a do frei e a do entrevistador. *Frei Damião, Trombeta dos Aflitos, Martelo dos Hereges*, é entre os filmes estudados na pesquisa, o que mais sintetiza a abordagem religiosa presente na *Caravana Farkas*.

*De raízes e rezas, entre outros*, 1972, direção de Sérgio Muniz.

Dentre os documentários analisados para esta pesquisa, *De Raízes e Rezas, entre outros*, dirigido por Sérgio Muniz, é o que mais se distancia da proposta do “modelo sociológico”. Clara Leonel Ramos entende este filme como “um painel que busca articular um discurso genérico sobre o sertão”. (RAMOS, 2007: 113).

*De raízes e rezas, entre outros* se baseia muito em sua trilha sonora e no depoimento ao longo de sua duração. O narrador/entrevistador é discreto, não passa informações, mas pede por elas. Quem informa é o “outro”, o morador do sertão. A voz do outro se manifesta além da fala, através de gestos, atividades e olhares. Não há elaboração de tese, nem narrador em função disso. O que acontece nesse documentário é a exposição de diversos aspectos culturais da região.

Algumas cenas mostram isso de maneira evidente. A primeira é uma entrevista com um homem chamado Sebastião. O entrevistador pergunta a ele “Seu Sebastião, faz o favor, qual é o conhecimento que o senhor recebeu do senhor seu pai?” e ele

responde: “tratar de animal e trabalhar na roça”. “Eu não tive mestre, meu mestre foi Deus” afirma outro depoente a respeito do uso de raízes para as mais diversas dores.

O uso da trilha sonora também colabora com a montagem e o sentido do documentário. “É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte” diz a trilha sonora, enquanto a câmera acompanha funeral de uma criança. A forte cena resume a vida no Nordeste na narrativa deste documentário. Uma vida difícil, de exploração e alienação, segundo o que nos leva a crer a montagem.

A coletânea da *Vídeofilmes* também apresenta obras lançadas posteriormente pelo diretor, na década de 1970. Entre eles estão *A cuíca*, *O berimbau*, *Cheiro/gosto: o provador de café*, *Um a Um* e *Andiamo in’ merica*. São filmes que abordam aspectos da cultura popular brasileira, como instrumentos musicais, ou a indústria do café em Santos e a exploração de mão de obra, como em *Um a Um* e *Cheiro/gosto: o provador de café*. É válido acrescentar que outros documentaristas, com participação menor, participaram da *Caravana Farkas*: Guido Araújo dirigiu *Feira da Banana* (1973), e Eduardo Escorel dirigiu *Visão de Juazeiro* (1970).

### **3. O FILME DOCUMENTÁRIO NO BRASIL NA DÉCADA DE 1980 – TEMAS AO REDOR DO MOVIMENTO OPERÁRIO**

#### **3.1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS**

Este capítulo tem por finalidade realizar uma aproximação com os documentários produzidos na década de 1980 no Brasil, cujo enfoque tenha sido o



movimento operário e é baseado em pesquisa de iniciação científica realizada pelo autor anteriormente<sup>1</sup>.

Entende-se que uma pesquisa que envolve duas grandes áreas como história e cinema, necessita de uma base bibliográfica que permita compreender ambos os campos. Para esta, que envolve uma forma específica de cinema, que é o documentário, buscou-se uma literatura geral, que vai desde a compreensão do que é esse tipo de filme, no caso obras de Bill Nichols e Fernão Ramos, até textos a respeito dos filmes trabalhados na pesquisa, sendo esses os textos de Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo*.

O aporte teórico textos sobre a história do cinema brasileiro, e sobre o momento histórico da época, colaboram ao nortear o pesquisador sobre o contexto do cinema brasileiro no período final da ditadura militar (1979-1985). Refiro-me a autores como Ismail Xavier, Fernão Ramos, José Mário Ortiz Ramos e Bernardo Kucinski. A fim de se entrar em detalhes tanto sobre a produção cinematográfica, quanto sobre o contexto político da época, foram acrescentados, artigos, dissertações e teses recentes a respeito dos documentários sobre as greves de 1979 e 1980.

### 3.2 CONTEXTO DO FINAL DA DITADURA MILITAR – 1979-1985.

Recapitulando, durante a década de 1960, com o crescimento do Cinema-Novo, movimento com referências ao Cinema-Verdade, caracterizado pelo cinema autoral, são produzidos documentários de cunho social e político. Jean-Claude Bernardet elabora o “modelo sociológico” para analisar esses documentários: filmes com presença constante de um narrador, que, por sua vez, apresenta uma tese – a do cineasta – sobre o tema retratado. Como vimos no capítulo anterior, *Viramundo* (1964) de Geraldo Sarno, filme sobre a imigração nordestina para São Paulo, é um dos representantes desse modelo. Ao fim da década de 1960, e início da década de 1970 observamos a crise deste modelo, com filmes como *De Raízes e rezas entre outros*, onde a voz do entrevistado é mais importante que a do narrador.

Relembremos também o contexto do golpe civil-militar de 1964 e instauração do regime ditatorial os cineastas entram em um período de transição no documentário

---

<sup>1</sup> Em relatório de iniciação científica intitulado *O moderno documentário brasileiro no final do período ditatorial (1964-1985): temas ao redor do movimento operário*.

brasileiro, em que a “voz do dono” personificada na figura do narrador, perde espaço para a “voz do outro”, a do entrevistado ou depoente.

Ao fim da década de 1970 isto já aparece de forma mais evidente em alguns documentários analisados neste capítulo. O Brasil encontra-se em um período de abertura política, com a lei de Anistia. Com declínio da popularidade do regime militar, o país assistiu a partir de 1979 o início das grandes greves operárias que agitaram o ABC paulista que exigiam melhores condições de trabalho e salário (KUCINSKI, 2001:89). Nesse contexto, os cineastas se aproximam do movimento para registrar o evento histórico. Alguns desses cineastas tinham proximidade com o Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, como é o caso de Renato Tapajós, outros se mantinham independentes, exemplo de João Batista de Andrade (RODRIGUES, 2012: 599). Chegamos ao tema do terceiro capítulo: o moderno documentário brasileiro no final da ditadura militar, com foco no movimento operário.

### 3.3 RELAÇÃO DE ESTADO E CULTURA

A relação entre Estado e cinema era complexa e turbulenta, tendo em vista programas como o Programa Nacional de Cultura (PNC), implantado em 1975, uma política implantada pelo estado como forma de controle e aproximação sobre a produção cinematográfica brasileira. (RAMOS, 1983:118). Alia-se a isso o crescimento dos movimentos sociais, que ganham a atenção dos cineastas em um momento de transição de forma e estética no documentário brasileiro. A voz do “outro” era buscada e filmes sobre as grandes greves do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 expõem essa busca.

Os documentários estudados neste capítulo, *Greve!* (1979), *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* (1978), *Linha de Montagem* (1981), *A Luta do Povo* (1980), registram imagens das greves e seus desdobramentos, como reuniões de comando de greve, repressão policial, atos de apoio aos operários, colocam a voz do movimento operário em destaque. Percebemos uma mudança de forma, uma nova construção narrativa e de discurso que não era vista da década de 1960. Os documentários se mostram um registro rico e aberto a interpretações sobre a condição da classe trabalhadora brasileira ao fim da ditadura militar. Observamos a ascensão do movimento operário e de seus líderes, sendo mais emblemática a figura de Lula, que viria a se tornar presidente do país anos mais tarde. Porém, o destaque maior é para a classe

operária em si e os documentários permitem uma possibilidade de maior compreensão deste período histórico.

### 3.4 O MOVIMENTO OPERÁRIO E A APROXIMAÇÃO DOS CINEASTAS

É possível perceber algumas tendências do documentário brasileiro entre o final da década de 1970 e início da década de 1980. Observamos um alinhamento com movimentos sociais. Nenhum documentário analisado construiu uma narrativa contrária aos atos dos operários ou favorável à posição do governo. Os filmes expõem com enfoque a condição de exploração pela qual operários e operárias passam no trabalho dentro das fábricas, os cineastas filmam suas moradias e filmam suas reivindicações.

Em se tratando de estrutura narrativa ainda encontramos a presença do narrador, mas este narrador não é exclusivamente a “voz do saber” como define Jean-Claude Bernardet. Neste momento sua voz é frequentemente auxiliar à voz do entrevistado. Observamos em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979) por exemplo, o esforço dos cineastas em corporificar essa voz do operariado, pretendendo manter certa neutralidade, mesmo que a montagem inevitavelmente revele o discurso implícito dos realizadores. Entretanto, essa não é uma característica presente em todos os documentários analisados no capítulo, pois ainda encontramos filmes em que o discurso do cineasta, através do narrador como informante, se destaca tanto quanto outros discursos, como no caso de *ABC da Greve* (1979-1990).

Citamos no capítulo anterior que Jean-Claude Bernardet busca em suas análises “mecanismos de composição, de organização, de significação, de ambiguidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre tais mecanismos” (BERNARDET: 2003, 210). O capítulo desenvolverá mais uma síntese crítica do que em uma análise individual de cada filme. Obviamente muitas obras cinematográficas ficaram de fora de nossa seleção, entretanto foi possível detectar tendências nos filmes analisados, como abordar a situação política do país, já saturado da longa ditadura militar, e uma aproximação ao trabalhador, permitindo aos operários a oportunidade de expressar suas reivindicações. Se enquadraram nessas tendências, longas-metragens como *ABC da Greve, Linha de Montagem e Braços Cruzados, Máquinas Paradas, A Luta do Povo* realizados por cineastas identificados com as esquerdas políticas e movimentos sociais.

A diferença de estilos entre os cineastas permite entender essa época como uma fase sem um método de maior referência de filmar documentários, como era o “modelo sociológico da década de 1960”.

### 3.5 OS FILMES: BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS. ABC DA GREVE, LINHA DE MONTAGEM, A LUTA DO POVO.

A seguir apresentaremos a análise de alguns documentários brasileiros que possuem como temática o movimento operário do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. As obras analisadas foram cinco documentários produzidos e finalizados entre 1978 e 1990 – no caso específico de ABC da Greve, finalizado em 1990 e exibido em 1991 – são eles: *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978) de Sérgio Segall e Roberto Gervitz; *ABC da Greve* (1979-1990) de Leon Hirszman; *A Luta do Povo* (1980) e *Linha de Montagem* (1981) de Renato Tapajós; *Greve!* (1979) de João Batista Andrade. Estes documentários possuem tempo de duração entre 30 e 90 minutos.

#### *ABC da Greve* (1979-1990).

Documentário iniciado em 1979 e dirigido por Leon Hirszman, *ABC da Greve* foi concluído por Adrian Cooper em 1990, devido a morte de Hirszman em 1987 (GRANATO, 2008: 211). Filmado no decorrer dos eventos da greve no ABC paulista de 1979, o filme destoa entre outros do gênero pela melhor qualidade das imagens e pela abordagem que trabalha desde o contexto geral do Brasil, até as particularidades na vida de operários e operárias. Diferente de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* por exemplo, o uso do locutor *off* é constante do decorrer do filme, passando informações que não são ditas por nenhum personagem do filme.

*ABC da Greve* se inicia com um grande plano geral de um pátio de fábrica, em que podemos observar diversos veículos prontos. Diferente dos outros filmes que registraram a greve, logo somos introduzidos a assembleia no Estádio de Vila Euclides, onde discursa o presidente do sindicato de metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Lula. O locutor, constante no decorrer do filme, explica que a greve se iniciou na véspera da posse de João Baptista Figueiredo como presidente da república. Seguem-se imagens de confrontos entre operários e a polícia militar, frequentes ao longo do filme, o que é uma característica de *ABC da Greve*. Novamente é o locutor quem explica o que afinal é a assembleia que está sendo mostrada e o porquê de ocorrer no

Estádio de Vila Euclides, no caso devido à grande adesão de operários, que fez a sede do sindicato ficar pequena para o número de participantes – entre 60 mil e 90 mil participantes – como mostra a figura 09 a seguir:

Figura 09. Assembleia no Estádio de Vila Euclides em maio de 1979.



Essa imagem trata-se de um grande plano geral, geralmente utilizado na linguagem cinematográfica para impressionar o público com o “alcance da cena” (MASCELLI, 2010: 32). Compõe a imagem, milhares de operários reunidos e organizados durante a assembleia. Nesse caso a multidão é apresentada enquanto classe, que ouve o discurso dos líderes sindicais e decidem que rumos devem tomar adiante. A imagem reforça o operário enquanto classe unida e fortalecida, o que não foi registrado nesta proporção nos documentários que estudamos no capítulo anterior. Imagens como essa impulsionam a força da voz do “outro”, que aqui não é um indivíduo, mas um grupo numeroso de pessoas com um objetivo.

O segundo bloco do longa se inicia com manchetes de jornal que acusavam a greve de ser ilegal e falas de agentes do governo, mais uma peculiaridade do filme, uma evidência de que o realizador pretendeu dar uma ampla visão da greve, indo além dos discursos dos operários. Ao longo deste bloco, assistimos a confrontos entre operários e polícia, o locutor anuncia ao menos 350 prisões de operários. A montagem nos leva à assembleia seguinte, desta vez no Paço Municipal, após a interdição do estádio pelo governo. Ouvimos vozes que vão além dos líderes sindicais, o locutor *off* destaca operários no meio da multidão para logo em seguida explicar a origem de Lula, presidente do sindicato. Não ser um filme alinhado com o Sindicato de Metalúrgicos do ABC, como é *Linha de Montagem*, possibilita entender essa atenção diferente dada a Lula, mostrando sua origem e histórico. Em *ABC da Greve* vamos além do Lula líder sindical, ele já é colocado como figura política. Os discursos dos diretores das

montadoras também são mostrados, porém novamente o locutor desmente o diretor que anunciava o fim da greve, afirmando que ela continuava em vigor.

O terceiro bloco de *ABC da Greve* traz a periferia e mostra a moradia dos operários em contraponto com os luxuosos bairros onde moram os diretores das montadoras. Isso nos é mostrado através de planos aéreos que expõem a desigualdade social da região, e planos filmados dentro de carros, pelas ruas da cidade. O discurso em favor dos operários continua numa cena seguinte, em que um diretor de fábrica tenta impedir a filmagem da parte exterior de uma montadora. Essa cena deixa clara a postura do realizador em denunciar o tratamento dado pelos diretores aos operários e a greve em si. Um plano mostrando um patrão pronunciar que o povo brasileiro “não está preparado para a democracia” concretiza a crítica do cineasta à classe patronal. O filme vai além ao exibir um discurso do presidente Figueiredo declarando que pretende “manter a ordem” quando perguntado sobre a greve, e logo em sequência o filme mostra a intervenção no sindicato dos metalúrgicos.

*ABC da Greve* termina com uma sensação de derrota, mostrando os operários aceitando a proposta dos empresários, inferior a exigida, ao mesmo tempo em que o governo se encarrega de pagar as montadoras pelo custo da greve. Mais do que um filme de apoio a causa operária, é um filme político, que critica abertamente o arrocho salarial feito pelo governo ao longo da ditadura e que resultou na greve. A voz do operário divide espaço com a voz do locutor, que de maneira didática explica ao espectador o contexto da greve. O plano final do documentário filma por minutos um operário em seu local de trabalho, sugerindo uma reflexão sobre o que o filme propôs trazer ao público.

*Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979).

De Sérgio Segall e Roberto Gervitz, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* se difere dos outros filmes analisados nesta pesquisa por não ter como tema as greves de metalúrgicos do ABC, mas sim a eleição para o sindicato de metalúrgicos de São Paulo ocorrida em maio de 1978, um ano antes das grandes greves de São Bernardo do Campo e Diadema. O filme opta por uma presença discreta do locutor, que pouco intervém durante os 76 minutos da película. Por esta razão a análise do discurso pretendido pelos cineastas é possível observando a montagem do filme, também realizada pela dupla que assina a direção *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

Ao analisar este filme, Jean-Claude Bernardet traz o debate em torno da “*Intervenção ou Transparência*” (BERNADET, 2003: 260), opções que os cineastas podem adotar ao lidar com o conteúdo filmado acerca de seu tema, neste caso filmar operários. Bernardet analisa *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* como um filme que prima pela transparência, ou seja, exalta o discurso operário sem intervir com locução *off*, e em muitos momentos do filme a voz *off* é de algum operário. Bernardet questiona se é possível conseguir tanta transparência e diminuir a presença do cineasta no filme. Voltemos dessa forma o olhar para a montagem do documentário.

O filme se inicia com um cartaz explicando o contexto do que será mostrado a seguir. “Em 1978, o Brasil completava 14 anos de ditadura militar...” diz trecho do cartaz, entretanto as imagens posteriores são mais antigas, imagens de arquivo, retornando a época de Getúlio Vargas e aí encontramos o tema central de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*: uma crítica a estrutura sindical no Brasil. O locutor *off* surge com uma crítica direta a Getúlio Vargas descrito como “criador do sistema sindical que até hoje é a camisa de força do operário brasileiro”. Logo em sequência, Afonso Dellelis, líder sindical entre 1964 e 1965 explica a estrutura sindical, reafirmando a versão do locutor *off*, o que pode ser visto como uma forma de a voz do operário modular o que é dito pelo locutor se enquadrando ao contexto narrativo, o oposto do que é era visto no documentário sociológico dos anos 1960, em que os entrevistados reforçavam o que era pronunciado pela “voz do saber” personificada no narrador. Entende-se que os realizadores procuram esclarecer desde o começo que o “saber” se encontra na voz do operário, e o locutor está presente apenas para reafirmar o discurso dos operários que aparecem em cena.

Após esta introdução, a sequência seguinte mostra a rotina dos operários: acordam 5h da manhã, enfrentam ônibus lotados em condições precárias. Acompanha a cena uma trilha sonora com samba, que demonstra a ambiguidade presente na música, letra triste e ritmo alegre ao mesmo tempo, refletindo até certo ponto a vida do operário. Os trabalhadores enfim chegam ao trabalho, e a próxima sequência destaca a eleição sindical.

Com planos gerais de uma assembleia, somos apresentados à discussão que envolve os trabalhadores. Membros da chapa 3 falam a respeito da “estrutura sindical fascista” e as melhorias salariais que poderiam acontecer em caso de greve. A montagem favorece e fortifica o discurso em favor da greve, pois logo em seguida acompanhamos depoimentos de operários aglomerados e ouvimos frases como “o medo

está acabando nas fábricas”, seguida de um plano que mostra a entrevista de um operário, deslocando a câmera para mostrar uma grande faixa com escritos que exigiam o direito de greve. Entretanto, até este momento, o filme não nos permite perceber se o movimento em favor da greve atinge a maioria, ou apenas uma parcela do operariado.

A impressão de apoio majoritário a greve aumenta com a sequência posterior do filme, que apresenta a Chapa 1, considerada pelega pela maioria dos operários entrevistados, instrumento patronal para manter controle sobre os trabalhadores. Após a fala do líder desta chapa, seguem-se cenas que mostram as moradias dos operários na periferia da cidade, acompanhada de uma trilha sonora que acusa o líder da Chapa 1 de não estar do lado do trabalhador. Por fim, a narrativa introduz a Chapa 2, com ideias próximas a da Chapa 3.

O bloco seguinte de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* foca na possibilidade de greve. O filme conta com uma cena de ficção, onde operários literalmente param e cruzam os braços, confrontando o supervisor, que nada pode fazer diante da reação coletiva. É mais um momento do filme que se alinha a causa operária e fortalece seu discurso. A presença de um locutor continua discreta. A fala de uma mulher operária, denunciando as condições de trabalho, afirmando que não é possível nem ir ao banheiro, antecede uma série de cenas de discussões entre diretoria e uma comissão de operários. Uma rápida passada do movimento de câmera sobre a foto do presidente da república, amplia o contexto da discussão, seguindo a linha de outros filmes sobre o movimento operário que criticam o governo pela situação do país.

O bloco final dedica seu tempo a eleição do sindicato. A montagem coloca passo-a-passo os eventos que antecedem e sucedem a eleição, com a suspeita de fraude em favor da Chapa 1. Mesmo com as eleições anuladas, a Chapa 1 é reeleita. Aparece a figura do ministro do trabalho que favorece a classe patronal. O clima de derrota do operariado aumenta nas últimas cenas, com imagens de confrontos com a polícia. O destaque se dá pelas entrevistas, sendo que os realizadores escolhem a fala de um operário que diz “não sei se é o sábio que está governando” para encerrar *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Enfim temos o retorno do locutor *off*, afirmando que a chapa pelega não conseguiu impedir a maior paralisação de operários em 14 anos, e que “a estrutura sindical, começa a cair”.

Sem o uso excessivo do locutor *off*, privilegiando o discurso dos operários, os realizadores conseguem apresentar um filme coeso. Fica clara a temática – as eleições sindicais – e as dificuldades enfrentadas pelos operários ao combater essa estrutura,



iniciada na época de Getúlio Vargas, como aponta o filme em seu início. A partir da montagem, pode-se entender que sem luta e sem pressão, a chapa pelega continuaria ditando as regras e prejudicando o movimento operário.

*Braços Cruzados, Máquinas Paradas* e sua tentativa de transparência da presença do cineasta permite discutir até onde isso é possível. Neste caso podemos entender que há um alinhamento entre o discurso do cineasta e o discurso operário. O que não necessariamente se repete em outros filmes de temática semelhante. É um indício de que no final da década de 1970 o documentário brasileiro não detinha um estilo definido como o modelo sociológico, mas diversas variantes e formas estéticas.

Este documentário foi disponibilizado em *DVD* pela *Videofilmes*. Os extras da produção contêm uma entrevista com os diretores, permitindo um contato direto a respeito da opinião dos cineastas sobre seus filmes. A ideia de que o cineasta quer aprender com o povo e não ser ensinar algo através do filme entra de acordo com a teoria de Bernardet e a entrevista de Roberto Gervitz nos extras do *DVD* de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

#### *A Luta do Povo* (1980).

Dirigido por Renato Tapajós, *A Luta do Povo* é um filme com foco diferente de *Linha de Montagem*, longa-metragem do mesmo diretor. O discurso é ampliado além da questão operária, destacando a culpa do governo federal na situação precária em que se encontra o trabalhador. A sequência inicial do documentário aborda o enterro de um operário morto em confronto com a polícia, entretanto o locutor amplia a questão questionando além da violência policial, outros problemas do país, como a mortalidade infantil. O locutor pronuncia críticas ao capitalismo e a ditadura militar, uma evidência de que o documentário pretende fazer uma exposição que vai além da causa operária. Os depoimentos dos próprios operários mostram a conscientização de classe, e a compreensão de uma conjuntura maior responsável pela condição de baixos salários enfrentada pelo trabalhador. Destaca-se um momento em que uma entrevistada pede por reforma agrária, assim como o comentário de um motorista lamentando a pouca importância que dão a sua categoria. *A Luta do Povo* se configura em uma crítica ao governo militar. O filme cria mais intimidade em sua abordagem aos operários, ao filmar na residência de um operário e expor sua opinião sem intervenção do locutor, que está ali para apresentar um contexto geral, mas não um excesso de informações ou tese

sobre a condição dos trabalhadores como vimos nos documentários estudados no capítulo anterior.

O documentário apresenta maior diversidade ao retratar o operariado do que outras obras do próprio diretor. Apesar de retratar a greve dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, a presença dos líderes sindicais é pouco destacada, indicando maior foco na grande massa trabalhadora.

*Linha de Montagem* (1981).

Dirigido por um documentarista próximo ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, Renato Tapajós, *Linha de Montagem* é um filme de longa-metragem com 90 minutos focado nas lideranças sindicais ao longo das grandes greves de 1979 e 1980. Como exclusividade, este filme conta com entrevistas com os líderes sindicais no ano de 1981, onde eles realizam suas análises da greve.

Considerando o documentário a partir de montagem, o filme é construído expondo os relatos dos líderes sindicais. A liderança de Lula em *Linha de Montagem* é exaltada em planos onde o líder sindical é carregado por outros operários. O uso do locutor *off* serve para informar ao espectador sobre a intervenção federal no sindicato. Logo em seguida vemos uma fala de Lula na assembleia no Estádio de Vila Euclides comentando a intervenção federal. Os planos de Lula sempre destacam sua figura em relação ao operariado que o assiste. É diferente, portanto do Lula mostrado em *ABC da Greve* filmado de outro ângulo, como se fosse a visão de um operário, e onde o espaço ocupado pelos operários no enquadramento é muito maior do que o de Lula, indicando que a classe dá força política ao sindicato e seu respectivo líder, como mostram as imagens 10 e 11.

10. Lula discursa no Estádio de Vila Euclides.



### 11. Lula em *ABC da Greve*.



A voz do locutor novamente informa o público, desta vez sobre a continuidade da mobilização operária, mesmo com a trégua na greve. Segue uma sequência que mostra um show realizado no dia 1º de maio de 1979 para os trabalhadores. O documentário aproxima o público do operário que não é liderança sindical, ao mostrar a mobilização e depoimentos de operários declarando que a greve “não é um movimento político”. O discurso de *Linha de Montagem* continua focado nas lideranças sindicais, com sequências mostrando a prisão de Lula, figura central do filme.

O filme vai além do período das greves, retornando com entrevistas ocorridas em 1981. O discurso é claramente político, destacando nos planos gerais, faixas do recém-criado Partido dos Trabalhadores e com Lula falando diretamente em uma “organização política da classe trabalhadora”, o que entra em conflito com a fala anterior de um operário, porém não aparenta ser uma crítica do realizador, a montagem implicitamente coloca a política como o futuro da causa operária. O cartaz que encerra o filme passa a informação de que a diretoria comandada por Lula foi a primeira a retornar ao cargo após uma intervenção federal. *Linha de Montagem*, diferente de outros filmes, não amplia seu contexto para algo maior, permanecendo focado na questão das greves de 1979 e 1980 e seus principais eventos. Os filmes de Renato Tapajós se enquadram em um cinema militante focado em mostrar “o lugar de luta, da conversão e da unidade de classe” dos operários (TAVARES, 2011: 142).

### *Greve!* (1979).

De João Batista de Andrade, *Greve!* é um documentário de média-metragem com 36 minutos de duração. O discurso construído em *Greve!* procura dar razão aos

operários a partir de entrevistas em portas de fábrica, que descrevem as condições de trabalho do metalúrgico nas montadoras. Um deles comparada o regime dentro da Volkswagen ao nazismo. Ao mesmo tempo o filme esclarece o contexto geral, e como outros filmes estudados no capítulo, informa sobre a posse do presidente João Baptista Figueiredo em março de 1979. O locutor se posiciona ao falar sobre a necessidade do país em voltar a ser uma democracia. Reforça essa fala sequências de opressão policial aos trabalhadores em greve no ABC.

A região, semelhante ao que ocorre em *ABC da Greve*, ganha espaço na narrativa e é descrita como um lugar onde “os baixos salários atraíram as multinacionais”. Dessa forma o cineasta tenta desmitificar a ideia de que os metalúrgicos do ABC seriam a “elite dos metalúrgicos no Brasil”. Neste ponto o a voz do operário ganha força através de depoimentos. Um entrevistado chega a falar que não há tempo de fazer nada e sua vida se resume a ir do trabalho para casa. O metalúrgico também não tem um carro - neste depoimento está a visão do cineasta sobre seu tema: demonstrar a situação de exploração do trabalho do metalúrgico que nem ao menos tem condição de consumir o produto que produz. *Greve!*, entretanto, deixa implícito que sem o sindicato os trabalhadores se desorganizam e para enfatizar esse ponto exhibe-se uma cena de um operário aos prantos falando sobre como era necessário ganharem a greve. Existe também tempo em tela para o discurso do líder sindical imposto pelo governo para substituir Lula, o presidente anterior. Esse discurso é colocado para reforçar a necessidade da diretoria afastada em retomar o comando da greve, uma vez que o líder imposto está lá para diminuir a importância do sindicato tornando-o apenas um lugar de assistência médica ao trabalhador.

A sequência final do filme mostra o retorno de Lula e sua diretoria ao comando da greve e um cartaz encerra explicando a sucessão dos eventos. O realizador usa de instrumentos como a locução *off* para expor seu ponto de vista, assim como a montagem. Não há uma tese defendida, mas sim uma opinião política, o que é uma característica em comum com outros filmes retratando operários.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho realizamos um panorama do filme documentário brasileiro entre a década de 1960 e 1980. No primeiro capítulo, estudamos um pouco do filme documentário e das teorias, através de autores como Bill Nichols, Sílvio Darin e Fernão Ramos. Observamos as diferenças entre este gênero diante da ficção, e alguns de seus modelos ao longo da história documentária, como “o documentário clássico”, o Cinema Verdade francês e o Cinema-Direto americano. Vimos que os filmes documentais eram características nos primeiros anos do cinema brasileiro, focando inicialmente em filmagens de paisagens naturais e eventos públicos.

No segundo capítulo, percebemos a possibilidade de considerar que a estética do cinema documentário brasileiro ao longo da década de 1960 é marcada pela transição, entre o documentário de “modelo sociológico” e o documentário de entrevistas em que a voz do “outro” se destaca diante da voz do locutor/narrador. É um cinema documentário atrelado ao Cinema Novo, de fortes características autorais, assim como é o “modelo sociológico” de Jean-Claude Bernardet. Este modelo favorece o autor que lança sua tese e usa de elementos, principalmente o locutor, para reforçar seus argumentos. Um modelo híbrido, que utiliza tanto o locutor *off* onisciente quanto a entrevista, se distanciando do proposto pelo Cinema Verdade. A crise do “modelo sociológico” ocorre justamente quando os cineastas alteram o uso do narrador e das entrevistas. O entrevistado ou depoente passa a ser a voz mais importante, a que informa o espectador, ao invés do locutor/narrador.

Faz-se necessário lembrar quem eram os cineastas brasileiros na década de 1960. Eram em sua maioria jovens, ligados a ideologias da esquerda política, e se colocavam na posição de intelectuais com a tarefa de informar e conscientizar as pessoas, principalmente com temas de cunho social, em um período marcado pelo golpe militar de 1964. A *Caravana Farkas* é um dos resultados provenientes deste contexto. Uma expedição para produzir documentários e, dessa forma, divulgar a cultura popular brasileira, com destaque para a cultura nordestina, mas também com produções realizadas no Sudeste brasileiro (RAMOS, 2007: 21).

Observamos que o documentário brasileiro da década de 1960, em termos de estética, inaugura o Cinema Novo com a influência de dois documentários que

marcaram o cinema da década de 1960. São eles *Arraial do Cabo* (1959) de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha. Estes documentários influenciaram a primeira fase da *Caravana Farkas*, que é representada pelo longa *Brasil Verdade*, composto por quatro filmes de curta ou média metragem. Entre estes filmes está *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, documentário que se tornou o exemplo de documentário de cunho social, e o filme que representa o “modelo sociológico” de Jean-Claude Bernardet. Percebemos que a estética do “modelo sociológico” não aparece somente em filmes da *Caravana Farkas*, como exemplo temos o curta-metragem *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman.

A partir da segunda fase da *Caravana Farkas*, no final da década de 1960, com a série *A Condição Brasileira*, inicia-se o processo de transição na estética do documentário brasileiro, com a crise do modelo sociológico e o avanço da “voz do outro”, um filme documentário que privilegia a entrevista e o depoimento dos que aparecem em cena, como responsáveis por informar o público, em detrimento da voz do locutor/narrador. Essa série de documentários, caracteriza a *Caravana Farkas* como um evento cinematográfico que se preocupou em explorar a fundo aspectos da cultura popular brasileira como nunca antes havia se feito (RAMOS, 2007: 23). Os filmes exploram diversas questões da vida da população: artesanato, exploração do trabalho, religião, descaso do governo, tradição, música, conhecimento popular. A *Caravana Farkas* se tornou um rico material sobre o Brasil dos anos 1960. Notamos que dificuldade de acesso a esse material prejudica que o público geral tenha conhecimento sobre esses documentários.

Estas produções cinematográficas nos apresentam uma rica documentação em audiovisual, de partes pouco conhecidas do país, na época retratada. O acesso a esses materiais poderia ser muito mais amplo, para que chegasse ao sistema educacional, não só das universidades, mas também das escolas de nível fundamental e médio. Os filmes documentários são uma excelente forma de mostrar diversas faces do Brasil na década de 1960, e perceber tradições que permanecem até hoje em nossa cultura.

No terceiro capítulo, foi possível perceber algumas tendências do documentário brasileiro entre o final da década de 1970 e início da década de 1980. Observamos a presença de alinhamento com movimentos sociais, com destaque ao movimento operário. Nenhum documentário estudado construiu um discurso contrário as causas operárias. Os filmes mostram a condição de exploração por quais operários e operárias sofrem. Em se tratando de estrutura, ainda encontramos a presença do narrador, mas

este narrador não é exclusivamente a “voz do dono” como define Jean-Claude Bernardet. Sua voz é frequentemente auxiliar a voz do entrevistado, utilizada de maneira diversa.

Encontramos em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, por exemplo, o esforço dos cineastas em dar voz ao operariado, buscando neutralidade no registro dos eventos, e destacamos que a montagem inevitavelmente revela o discurso pretendido pelos realizadores. Entretanto, isso não se manifesta em todos os documentários estudados, em *ABC da Greve* tanto narrador quanto entrevistado recebem a mesma importância na tarefa da construção de discurso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. **A história quase verdadeira do cinema verdade**. Revista Piracema. Pp 98-108. 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 2ª edição.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Coleção Primeiros Passos, Editora Brasiliense, 1980.

CALIL, Carlos Augusto. **Introdução à história do cinema brasileiro**. São Paulo. Instituto Moreira Salles. 2002.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico**. ECO. UFRJ, 1995.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Editora Paz e Terra. 1992.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*. **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. Brasiliense, EMBRAFILME, 1986.

GRANATO DA SILVA, Maria Carolina. **O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)**. Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ. 2008.

KUCINSKI, Bernardo. **O fim da ditadura militar**. Editora Contexto. 2001.

LINS, Consuelo. MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro. Zahar. 2008.

MACELLI, JOSEFH V. **Os cinco Cs da Cinematografia**. Editora Summus. 1ª Edição. 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Editora Papyrus, 2005. 1ª edição.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP. 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Módulo 6, Os novos rumos do cinema brasileiro*. In. **História do Cinema Brasileiro**. Art Editora, 1990. 3ª Edição.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário**. São Paulo, Editora SENAC, 2008.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1983.



RAMOS, José Mário Ortiz. *Módulo 7, O cinema brasileiro contemporâneo. História do Cinema Brasileiro*. ArtEditora 1990. 3ª Edição.

RODRIGUES, Laércio Ricardo de Aquino. **Quatro cineastas e diferentes visões das greves do ABC**. Trabalho apresentado no XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão “Documentário: Revisitando a História”. 2012.

TAVARES, Krishna Gomes. **A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação de Artes de São Paulo. 2011.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**, Editora Paz e Terra. 2001 3ª edição.

## FILMOGRAFIA

ARUANDA (1960). Direção: Linduarte Noronha. 21 minutos.

ARRAIAL DO CABO (1959) Direção: Mário Carneiro, Paulo César Saraceni. 17 minutos.

VIRAMUNDO (1964-1965). Direção: Geraldo Sarno. 40 minutos.

MAIORIA ABSOLUTA (1964). Direção: Leon Hirszman. 18 minutos.

SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL (1964-1965). Direção: Maurice Capovilla. 30 minutos.

MEMÓRIAS DO CANGAÇO (1964). Direção: Paulo Gil Soares. 29 minutos.

NOSSA ESCOLA DE SAMBA (1965). Direção: Manuel Horácio Gimenez. 29 minutos.

VIVA CARIRI! (1970). Direção: Geraldo Sarno. 36 minutos.

FREI DAMIÃO: TROMBETA DOS AFLITOS, MARTELOS DOS HEREGES (1970) Direção: Paulo Gil Soares. 20 minutos.

DE RAÍZES E REZAS ENTRE OUTROS (1972). Direção: Sergio Muniz. 38 minutos.

OS IMAGINÁRIOS (1970). Direção: Geraldo Sarno. 9 minutos.

JORNAL DO SERTÃO (1970). Direção: Geraldo Sarno. 13 minutos.

VITALINO/LAMPIÃO (1970). Direção: Geraldo Sarno. 9 minutos.

A CANTORIA (1970). Direção: Geraldo Sarno. 15 minutos.

O ENGENHO (1970). Direção: Geraldo Sarno. 10 minutos.

Pe. CICERO (1972). Direção: Geraldo Sarno. 10 minutos.

CASA DE FARINHA (1970). Direção: Geraldo Sarno. 13 minutos.

A MORTE DAS VELAS NO RECÔNCAVO (1976). Direção: Guido Araújo. 23 minutos.

- FEIRA DA BANANA (1973). Direção: Guido Araújo. 17 minutos.
- RODA & OUTRAS ESTÓRIAS (1965). 9 minutos.
- VISÃO DE JUZEIRO (1970). Direção: Eduardo Escorel. 20 minutos.
- ERVA BRUXA (1970). Direção: Paulo Gil Soares. 21 minutos.
- JARAMATAIA (1970). Direção: Paulo Gil Soares. 20 minutos.
- A MÃO DO HOMEM (1969). Direção: Paulo Gil Soares. 19 minutos.
- A MORTE DO BOI (1970). Direção: Paulo Gil Soares. 11 minutos.
- VAQUEJADA (1970). Direção: Paulo Gil Soares. 21 minutos.
- O HOMEM DE COURO (1970). Direção: Paulo Gil Soares. 21 minutos.
- A CUÍCA (1978). Direção: Sérgio Muniz. 9 minutos.
- BESTE (1969). Direção: Sérgio Muniz. 20 minutos.
- CHEIRO/GOSTO O PROVADOR DE CAFÉ (1976). Direção: Sérgio Muniz. 16 minutos.
- O BERIMBAU (1978). Direção: Sérgio Muniz. 9 minutos.
- RASTEJADOR S.M. (1969). Direção: Sérgio Muniz. 24 minutos.
- UM A UM (1976). Direção: Sérgio Muniz. 15 minutos.
- PARAISO, JUAREZ (1971). Direção: Thomas Farkas. 6 minutos.
- THOMAS FARKAS, BRASILEIRO (2003). Direção: Walter Lima Jr. 16 minutos.
- EU CARREGO UM SERTÃO DENTRO DE MIM (1980). Direção: Geraldo Sarno. 14 minutos.
- ABC DA GREVE (1979-1990) Longa-metragem; sonoro; não ficção; 84 minutos.  
Direção: Leon Hirszman.
- A LUTA DO POVO (1980). Curta-metragem; sonoro; não ficção; 30 minutos. Direção:  
Renato Tapajós.
- BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS (1979). Longa-metragem; sonoro;  
não ficção; 76 minutos. Direção: Sérgio Segall e Roberto Gervitz.
- GREVE! (1979) Curta-metragem; sonoro; não ficção; 37 minutos. Direção: João Batista  
de Andrade.
- LINHA DE MONTAGEM (1981) Longa-metragem; sonoro; não ficção; 90 minutos.  
Direção: Renato Tapajós.

## ANEXOS – ROTEIRO

Título: “O documentário brasileiro, entre a “voz do saber” e a “voz do outro”: 1960-1980”.

Bloco 1: O Cinema e o filme documentário.

Bloco 2: O documentário brasileiro da década de 1960 e a crise do modelo sociológico.

Bloco 3: O documentário brasileiro no final da Ditadura Militar - O movimento operário.

### BLOCO 01

Cena 01 - Cinema e Filme Documentário

<b>Áudio</b>	<b>Vídeo</b>
<p>Plano 01 - 10. O cinema se mostrou com o passar dos anos, uma das invenções mais importantes do final do século XIX, com excepcional crescimento no decorrer do século XX. A chamada “sétima arte” se popularizou e se expandiu ao redor do mundo, recebendo características peculiares, formas e estilos variados. Dentre as diversas escolas e vertentes do cinema, o gênero documentário surge com o objetivo de filmar a realidade, e distanciar da ficção. Encontramos como expoente dessa corrente surgida na década de 1920, <i>Nanook do Norte</i>, de Robert Flaherty.</p>	<p>Plano 1. Trecho de <i>Chegada do Trem na Estação</i>. (Irmãos Lumière, 1885).            Plano 2. Trecho de <i>Viagem À Lua</i> (Méliès, 1902).            Plano 3. Trecho de <i>O Encouraçado Potemkim</i> (Eisentein, 1925).            Plano 4. Trecho de <i>Luzes da Cidade</i> (Chaplin, 1929).            Plano 5. Trecho de <i>Ladrões de Bicicleta</i> (Vitório De Sicca, 1948).            Plano 6. Trecho de <i>Os incompreendidos</i> (Truffault, 1959)            Plano 7. Trecho de <i>Terra em Transe</i> (Glauber Rocha, 1967).            Plano 8. Trecho de <i>Star Wars</i> (George Lucas, 1977)            Plano 9. Trecho de <i>Cinema Paradiso</i> (Guiseppe Tornatore, 1988).            Plano 10. Trecho de <i>Nanook do Norte</i> (Flaherty, 1922).</p>

Cena 02 - Filme documentário.

<b>Áudio</b>	<b>Vídeo</b>
<p>Plano 01. Fernão Ramos afirma que a diferença entre documentário e ficção se dá pelo fato do primeiro lidar com o mundo histórico, enquanto o segundo constrói um mundo imaginário. O documentário entretanto, passa por processo de composição de roteiro como qualquer filme de ficção, e neste processo é possível intervir na realidade em favor de um discurso.</p> <p>Plano 02. Um exemplo famoso é o documentário <i>O Triunfo da Vontade</i>, filme de 1935 produzido como propaganda do regime nazista.</p> <p>- <i>Áudio do trecho selecionado de O Triunfo da Vontade.</i> -</p> <p>Plano 03. Uma característica famosa presente nos filmes documentários, o narrador, passa a ser criticado pelo Cinema Verdade, corrente dos anos 1960, que auxiliada pelo surgimento de novas tecnologias de captação de som, permite o advento da entrevista. Como exemplo temos o clássico <i>Crônica de um Verão</i>, de 1961.</p>	<p>Plano 01. Trecho de <i>Nanook do Norte</i> (Flaherty, 1922)</p> <p>Plano 02. Trecho de <i>O Triunfo da Vontade</i> (Riefenstahl, 1938)</p> <p>Plano 03. Trecho de <i>Crônica de um Verão</i>. (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961)</p>

## BLOCO 02

Cena 03. Filme Documentário no Brasil.

<b>Áudio</b>	<b>Vídeo</b>
	<p>Plano 01. Cartela com o texto: O Filme documentário no Brasil.</p>

**Áudio**

Plano 01. No Brasil, a tradição em torno de filmes documentais começou já no final do século XIX e início do século XX. Entretanto, esta época ficou marcada por uma produção cinematográfica focada em registros de paisagem naturais e eventos públicos. É no final da década de 1950, que o Cinema Verdade passa a influenciar os cineastas brasileiros. O documentário *Aruanda* de Linduarte Noronha, lançado em 1960, não apenas segue a influência do cinema de autor, como é um marco para o movimento que ficou conhecido como Cinema Novo.

Plano 02, 03. O cinema documentário voltado para a causa social marcou a década de 1960. Esta forma ficou conhecida como "Modelo Sociológico" termo adotado pelo crítico Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*.

Plano 04. Para Bernardet, o maior representante desse modelo, em que o cineasta se baseia em uma tese para elaborar sua narrativa, é *Viramundo* de Geraldo Sarno. Filme sobre imigração de nordestinos para São Paulo.

Plano 05. *Viramundo* apresenta quase todas as características do Modelo Sociológico. Se baseia em uma tese sociológica;

Plano 06. Utiliza os entrevistados, no caso os imigrantes, para comprovar sua tese. No mecanismo que

**Vídeo**

Plano 01. Trecho de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960).

**A partir de 3:00 até 3:37.**

Plano 02. Trecho de *Maioria Absoluta*. (Leon Hirszman, 1964).

**A partir de 4m28s até 4m37s**

Plano 03. Trecho de *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965).

**A partir de 10m54s até 10m59s.**

Plano 04. Trecho de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964.)

**A partir de 4m21s até 4m42s.**

Plano 05. Trecho de *Viramundo*: Cartela Inicial do filme.

**A partir de 00m03s até 00m10s.**

Plano 06. Trecho de *Viramundo*. Com entrevistado.

**A partir de 6m29s até 7m01.**

Plano 07. Trecho de *Viramundo* com empresário (locutor auxiliar).

**A partir de 16m28s até 16m44s.**

Plano 08. Trecho de *Viramundo*: Parte final, mostrando a religiosidade. (Fade Out)

**A partir de 27m45s até 28m14s.**

<p>Bernardet chama de particular/geral. Plano 07. Apresenta um locutor auxiliar personificado na figura de um empresário, que fala a respeito dos imigrantes, favorecendo as informações passadas pelo locutor em off. Plano 08. A crítica de Bernardet a esse modelo se dá pelo uso que os cineastas fazem dos entrevistados. O Narrador em off, conhecido como "Voz de Deus" se sobrepõe a qualquer outra voz, mesmo a dos entrevistados.</p>	
---	--

Cena 04. Crise do Modelo Sociológico.

<p><b>Áudio</b> Plano 01. Ao final da década de 1970 o documentário brasileiro já apresenta algumas mudanças. O uso no narrador em off conflita com a procura dos cineastas em dar voz ao "outro". O entrevistado. Observe o trecho a seguir, de Viva Cariri! Filme de Geraldo Sarno, mesmo diretor de Viramundo. Plano 02. - Áudio de Viva Cariri! Plano 03. Que discurso se sobressai nesta sequência? O narrador divide espaço com o entrevistador, e o entrevistado passa a ser o principal enunciador da temática do filme. Para esta análise é perceptível um novo nível de influência do entrevistado na narrativa deste documentário.</p>	<p><b>Vídeo</b> Plano 01. (Fade In) Trecho de <i>Viva Cariri!</i> (Geraldo Sarno 1970). <b>A partir de 9m20s até 9m27s.</b> Plano 02. Trecho de <i>Viva Cariri!</i> Com entrevistador e entrevistado. <b>A partir de 5m28s até 6m01s</b> Plano 03. Frame congelado de <i>Viva Cariri!</i> <b>6m01s.</b> Plano 04. Trecho de <i>De Raízes e Rezas</i> de Sérgio Muniz. (1972). <b>A partir de 2m57s até 3m17</b> (Fade Out).</p>
---	---

<p>Plano 04. Essa “voz” do entrevistado ganha força em outros documentários do mesmo período, como <i>De Raízes e Rezas</i> de Sérgio Muniz.</p>	
--	--

**Bloco 03 – O Documentário Brasileiro no Final da Ditadura Militar: O Movimento Operário.**

Cena 05. A “voz do outro” nos documentários sobre o cinema operário.

<p><b>Áudio</b></p> <p>(fade in) Plano 01. O final da década de 1970 se destaca pelo declínio do regime ditatorial que estava no poder há quase duas décadas no Brasil. É a época da Lei de Anistia e da abertura política. O período entre 1979 e 1980 é marcado pelas grandes greves operárias no ABC Paulista, polo automobilístico brasileiro. Uma série de filmes sobre o evento é realizada por um grupo de cineastas que buscava aproximar-se da classe operária. Dentre as diversas obras produzidas esta análise destaca quatro:</p> <p>Plano 02. <i>ABC da Greve</i> de Leon Hirzman,</p> <p>Plano 03. <i>Linha de Montagem</i> de Renato Tapajós,</p> <p>Plano 04. <i>Greve!</i> de João Batista de Andrade...</p> <p>Plano 05. ...e <i>Braços Cruzados, Máquinas Paradas</i> de Sérgio Segall e Roberto Gervitz. Este último registra a eleição para o sindicato de metalúrgicos de São Paulo em 1978.</p>	<p><b>Vídeo</b></p> <p>Plano 01. Trecho de <i>Linha de Montagem</i> (de Renato Tapajós 1981) mostrando a multidão no Estádio de Vila Euclídes. <b>A partir de 6m00s até 6m21s.</b></p> <p>Plano 02. Trecho de <i>ABC da Greve</i> (1979-1991) <b>A partir de 1m08s até 1m13s.</b></p> <p>Plano 03. Trecho de <i>Linha de Montagem</i>. <b>A partir de 1m56s até 2m03s.</b></p> <p>Plano 04. Trecho de <i>Greve!</i> (1979 João Batista de Andrade). <b>A partir de 00m03s até 00m08seg.</b></p> <p>Plano 05. Trecho de <i>Braços Cruzados, Máquinas Paradas</i> (1979). <b>A partir de 5m16s até 5m21seg.</b></p>
--	---

<p><b>Áudio</b></p> <p>Plano 06. Nestes filmes, a</p>	<p><b>Vídeo</b></p> <p>Plano 06. Trechos de</p>
---	---

preocupação em dar ao "outro" de classe, no caso o operário, é muito mais evidente. Jean-Claude Bernardet percebe nesses filmes uma dualidade definida como intervenção/transparência, dependendo da escolha de cada cineasta. Vejamos o exemplo de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Plano 07. Trecho com áudio de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Plano 08. Diferente de *Viramundo*, o discurso da operária não está aqui para reforçar a tese do narrador, e sim fazer coro aos discursos operários mostrados ao longo do filme. A transparência dos diretores é parcial, pois inevitavelmente o processo de montagem mostrará a visão do cineasta, entretanto de forma bem diferente da vista nos filmes do Modelo Sociológico.

Plano 09. *Greve!* De João Batista de Andrade apresenta um foco diferente, ao tentar conectar as greves ao contexto geral do país, relacionando com a posse do último presidente militar João Figueiredo. O narrador passa mais informações sobre a vida do operariado as entrevistas entram de acordo com o que o narrador fala, aqui temos um exemplo do que Bernardet chama de intervenção do intelectual cineasta diante do outro de classe.

Plano 10. Áudio de *Greve!*

entrevistas com operários, presentes em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. **A partir de 1h12m55s até 1h13m25s.**

Plano 07: Trecho de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, mostrando a fala de uma operária. **A partir de 26m51s até 27m49s.**

Plano 08. Frame Congelado de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. (discurso da operária). **27m49s.**

Plano 09. Trecho de *Greve!* **A partir de 26m35s até 26m50s.**

Plano 10. Trecho de *Greve!* **A partir de 10m44s até 11m56s**



<p><b>Áudio</b></p> <p>Plano 11. Tanto ABC da Greve quanto Linha de Montagem, dois longas-metragens sobre as Greves de 1979 e 1980 abordam a classe operária e os líderes sindicais, em especial a figura de Luiz Inácio Lula da Silva, presidente do sindicato de metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema no período.</p> <p>Plano 12. Em <i>Linha de Montagem</i>, filme de Tapajós encomendado pelo Sindicato, a presença de Lula é mais constante, entretanto a narrativa abre espaço para sequências em que os operários discutem a greve e suas perspectivas.</p>	<p><b>Vídeo</b></p> <p>Plano 11. Trecho de ABC da Greve (<b>a partir de 28m48s até 29m24s</b>).</p> <p>Plano 12. Trecho de Linha de Montagem. (<b>A partir de 33m35s até 34m19s</b>).</p> <p><b>*Locução até 33m45s, depois áudio original da obra. (fade out)</b></p>
---	--

## Cena 06 - Conclusões...

<p><b>Áudio</b></p> <p>Plano 01. Entre o período que vai do início dos anos 1960 até meados da década de 1980, muitas mudanças são percebidas nas vozes e discursos presentes no documentário brasileiro. Dos filmes que seguem o "Modelo Sociológico" de Jean-Claude Bernardet até os documentários ao redor do movimento operário, em que os cineastas procuram dar voz ao outro de classe, existe uma extensa filmografia que não cabe neste presente vídeo de análise. Isso abre espaço para maiores discussões e revisões a respeito da história do cinema documentário brasileiro.</p>	<p><b>Vídeo</b></p> <p>Plano 01. Trecho de Viramundo. (<b>A partir de 2m58s até 3m14s</b>)</p> <p>Plano 02. Trecho de Maioria Absoluta. (<b>A partir de 16m35s até 16m44s</b>)</p> <p>Plano 03. Trecho de Viva Cariri! (<b>A partir de 00m07s até 00m14s</b>)</p> <p>Plano 04. Trecho de Braços Cruzados Máquinas Paradas (<b>A partir de 43m30s até 43m39s</b>)</p> <p>Plano 05. Trecho de Linha de Montagem. (<b>A partir de 9m16s até 9m22s</b>)</p> <p>Plano 06. Trecho de Greve! (<b>A partir de 21m50s até 21m58s</b>)</p> <p>Plano 07. Trecho de ABC da Greve. (<b>A partir de 1h23m00s até 1h23m10</b>).</p>
--	--

Pois muitas dessas obras são desconhecidas do grande público, entretanto formam um conjunto imagético sem comparações a respeito de diversos momentos da história do Brasil.	
--	--

<b>Áudio</b>	<b>Vídeo</b> <b>Cartela com Créditos.</b>
--------------	--

#### Justificativa

Cena 01 - A primeira cena introduz o espectador um pouco a história do cinema, para isso escolhi alguns filmes famosos procurando ganhar a atenção do espectador através da identificação logo nos primeiros segundos do vídeo. (As escolhas dos filmes partiram de uma opinião pessoal minha). A cena termina focando no filme documentário especificamente.

#### Cena 02

A segunda cena foca exclusivamente no filme documentário, passando por alguns títulos famosos e explicando o que é o documentário e a questão dele trabalhar o mundo histórico.

#### Cena 03

Esta cena tem como foco o cinema documentário no Brasil entre o final da década de 1950 até meados da década de 1970. Apresenta o modelo sociológico de Bernardet e as críticas a este modelo. Utiliza filmes trabalhados pelo crítico, entretanto foca em Viramundo, por motivos de não prolongar demais esta cena.

#### Cena 04

Esta trata da crise do modelo sociológico lidando com alguns filmes de minha preferência. Os trechos escolhidos procuram mostrar a importância dada a voz do outro. Do entrevistado.

#### Cena 05

Esta trata especificamente dos filmes ao redor do movimento operário. Os trechos procuram demonstrar como os cineastas filmaram os operários destacando seus discursos e suas opiniões, em contraste com o modelo sociológico.

#### Cena 06

Esta é uma conclusão. O primeiro plano escolhido é a chegada dos imigrantes a estação de trem em Viramundo. O objetivo é fazer um paralelo com a primeira imagem do vídeo, que mostra um trecho de "A Chegada do Trem na Estação" dos irmãos Lumière. A ideia aqui é única e exclusivamente demonstrar que assim como a história do cinema mundial, a história do documentário brasileiro também é muito rica e merece ser conhecida. Por este motivo a estrutura da primeira e da última cena serão bem semelhantes.

Observação: Para a contagem de planos, se levou em conta os cortes previstos na edição do documentário e não os dos filmes selecionados.