



A ESCALA DE ABORDAGEM NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Adérito Schneider Alencar e Távora*

Resumo: Este trabalho analisa a escala de abordagem adotada pelos documentários do cinema brasileiro, comparando filmes contemporâneos (pós-Retomada, ou seja, a partir de 1995) com obras dos anos 1960, 1970 e 1980 (especialmente do Cinema Novo). Partindo do conceito de escala de abordagem da micro-história italiana, a hipótese aqui levantada é de que há uma tendência de uso de escala micro no cinema documentário brasileiro contemporâneo. Isso representa uma mudança paradigmática em relação às obras de períodos anteriores, nas quais prevalece um olhar macro, totalizante.

Palavras-chave: cinema, documentário, micro-história.

The scale approach in Brazilian documentary cinema

Abstract: This paper analyzes the scale of approach adopted in the Brazilian cinema documentaries, comparing contemporary films (from 1995) with the 1960', 1970' and 1980' movies (especially the *Cinema Novo*). Based on the concept of scale approach of Italian microhistory, the hypothesis is that there is a tendency to use a micro scale in Brazilian contemporary documentary cinema. This represents a paradigm shift in relation to the works of earlier periods, in which prevails a macro scale.

Key-words: cinema, documentary, microhistory.

La escala de abordaje en el cine documental brasileño

Resumen: En este trabajo se analiza la escala de abordaje adoptada por las películas documentales brasileñas, comparando las películas contemporáneas (pós-Retomada, o sea, desde 1995) con películas de los años 1960, 1970 y 1980 (especialmente del Cinema Nuevo). Basándose en el concepto de escala de abordaje de la microhistoria italiana, la hipótesis planteada aquí es que hay una tendencia a utilizar una escala micro en el cine documental brasileño contemporáneo. Esto representa un cambio de paradigma en relación con las obras de los períodos anteriores, en los que prevalece una mirada macro, la totalización.

Palabras-claves: cine, documental, microhistoria.

Introdução

Este artigo aponta alguns resultados preliminares da pesquisa que venho desenvolvendo em meu projeto de mestrado, no qual me apoio em conceitos historiográficos (especialmente da micro-história italiana) para analisar questões como escala de abordagem e narrativa no cinema documentário brasileiro contemporâneo. Aqui, apresento algumas constatações no que diz respeito à escala de abordagem adotada pelos cineastas em parte da filmografia de meu recorte.

* Mestrando em História pela Universidade Federal de Goiás, sob orientação de Prof. Dr. Élio Cantalício Serpa e Profa. Dra. Ana Lucia Oliveira Vilela. Bolsista Capes. Correio eletrônico: aderitoschneider@gmail.com

A hipótese inicial de minha pesquisa é de que o cinema documentário brasileiro contemporâneo (aqui entendido como a produção cinematográfica nacional pós-Retomada¹, ou seja, a partir de 1995) opta por um escala de abordagem reduzida (micro), em contraposição a uma predominância de uso de escala de abordagem macro em anos anteriores – especialmente, no Cinema Novo². Uma mudança paradigmática que pode ser percebida em Glauber Rocha, mas que se consolida principalmente em Eduardo Coutinho.

Para realizar minha pesquisa e comprovar (ou não) minha hipótese, escolhi vinte obras cinematográficas brasileiras do gênero documentário, sendo dez delas de um período que chamarei aqui de pré-Retomada (anos 1960, 1970 e 1980) e as demais dez de um período pós-Retomada; contemporâneo. Para sistematizar meu recorte, utilizei como parâmetro o festival *É Tudo Verdade*³, o mais importante festival latino-americano voltado para o cinema documentário, realizado anualmente em São Paulo (com ampliação para outras capitais brasileiras), desde 1996.

Para representar as obras correspondentes ao período pré-Retomada, utilizei a lista dos “dez maiores clássicos do documentário brasileiro” elaborada por iniciativa dos realizadores do *É Tudo Verdade*, em 2000, a partir de pesquisa inédita com 39 especialistas, entre críticos e realizadores. Como afirma o fundador e diretor geral do festival, Amir Labaki, nessa pesquisa “foram citadas obras realizadas entre 1929 e 1999. Os dez títulos mais votados incluíram três produções dos anos 1960, duas da década de 1970 e cinco realizadas nos anos 1980” (LABAKI, 2010, p.68).

Os filmes eleitos nesta pesquisa são (em ordem cronológica): *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960); *Garrincha: Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963); *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965); *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971); *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977); *Mato Eles?* (Sérgio Bianchi, 1983); *Imagens do Inconsciente* [trilogia] (Leon Hirszman, 1983-1986); *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984); *Jango* (Silvio Tendler, 1984); e *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989).

Pode-se perceber nessa eleição um dos precursores do Cinema Novo brasileiro (Linduarte Noronha), além de outros cinco diretores intimamente ligados à primeira geração desse movimento (Joaquim Pedro de Andrade, Geraldo Sarno, Vladimir Carvalho, Glauber

¹ Em dezembro de 1992, o governo brasileiro cria a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, para fomentar a produção cinematográfica do país. A partir de 1995, começa-se a falar numa "retomada" do cinema brasileiro – que estava praticamente estagnado na produção de longas-metragens. Novos mecanismos de apoio à produção baseados em incentivos fiscais conseguem efetivamente aumentar o número de filmes realizados. O filme que marca o início deste período é *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995).

² Movimento cinematográfico brasileiro que surge no final dos anos 1950 e segue até meados dos anos 1980.

³ <http://www.itsalltrue.com.br/>

Rocha e Leon Hirszman) e de Eduardo Coutinho, também de carreira iniciada nesse contexto. Assim, nota-se a importância do Cinema Novo para o documentarismo brasileiro – ainda que, como aponta Labaki (2010), alguns desses títulos listados transcendam esteticamente a vinculação automática ao movimento.

Para eleger dez obras contemporâneas, escolhi os longas ou médias-metragens⁴ brasileiros premiados nas dez primeiras edições competitivas do *É Tudo Verdade*, ou seja, entre os anos de 1997⁵ e 2006. Dessa forma, os filmes escolhidos são (em ordem cronológica): *O Velho: A História de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997); *Geraldo Filme* (Carlos Cortez, 1998); *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos*⁶ (Marcelo Masagão, 1998); *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999); *A Negação do Brasil* (Joel Zito Araújo, 2000); *Rocha que Voa* (Eryk Rocha, 2002); *O Prisioneiro da Grade de Ferro: Auto-Retratos* (Paulo Sacramento, 2003); *A Alma do Osso* (Cao Guimarães, 2004); *Aboio* (Marília Rocha, 2005); e *Caparaó* (Flávio Frederico, 2006).

Todavia, como esta pesquisa encontra-se em execução e ainda não tive acesso a quatro dessas obras fílmicas (*Imagens do Inconsciente* e *Jango*, no primeiro recorte; e *Aboio* e *Caparaó*, no segundo recorte), vou ater-me, neste artigo, as demais dezesseis obras. Portanto, pretendo aqui fazer uma rápida contextualização dos principais conceitos que utilizo em minha pesquisa e, posteriormente, apontar algumas constatações que faço da escala de abordagem utilizada nos filmes desse recorte.

Filme documentário

Para conceituar o filme documentário, parto do pressuposto de que o documentário é um gênero cinematográfico específico, com características próprias – ainda que diversas e passíveis de subclassificações. Assim, discordo da afirmação de Gauthier, que diz que “o documentário não é um gênero” (GAUTHIER, 2011, p.19) e ignoro as premissas de Labaki (2010), que diz não diferenciar o chamado filme de ficção do filme documentário.

Nichols (2005) afirma que todos os filmes são documentários. Entretanto, para diferenciar o chamado cinema de ficção do cinema de não-ficção, ele usa o termo

⁴ Nos anos de 1997 a 2001, o *É Tudo Verdade* contava com a categoria *Melhor Documentário da Competição Brasileira*, não diferenciando curta, média ou longa-metragem. A partir de 2002, foram criadas as categorias específicas *Melhor Documentário da Competição Brasileira: Longa ou Média-Metragem* e *Melhor Documentário da Competição Brasileira: Curta-Metragem*.

⁵ A primeira edição do festival *É Tudo Verdade*, de 1996, não contou com mostra competitiva.

⁶ Filme vencedor na categoria *Melhor Documentário da Competição Internacional*, no *É Tudo Verdade* de 1999.

“documentário de representação social” para o que aqui tratarei como documentário, ao passo que para a chamada ficção ele usa o termo “documentários de satisfação de desejos”. Em contraposição, Gauthier parte do pressuposto de que tudo é ficção, usando o simples termo documentário para um e “cinema romanesco” para a obra fílmica comumente classificada como ficção.

Todavia, para não deter-me numa discussão muitas vezes circular, me apóio principalmente em Ramos (2008), para quem o filme documentário é um gênero distinto do chamado cinema de ficção (para ficar apenas nesses dois grandes gêneros) e essa diferença pode ser percebida na classificação projetada pelo autor/cineasta; na recepção por parte do público/espectador; nas características particulares da obra em si; e, principalmente, numa indexação social do documentário.

Assim, Ramos ressalta a importância do próprio cineasta na qualificação de sua obra como filme documentário ou não. Segundo o teórico, “o documentário, antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário” (RAMOS, 2008, p.25). E, ainda, diz que “a intenção documentário do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção” (RAMOS, 2008, p.27).

Essa ideia de intenção do autor, apontada por Ramos, vai de encontro a uma possível conclusão de definição apontada por Nichols. De acordo com o último, talvez a única conceituação concreta do que seja documentário seja a definição dada pelos próprios realizadores (autores/cineastas). “Pode parecer circular, mas uma maneira de definir documentário é dizer que ‘os documentários são aquilo que fazem as organizações e instituições que os produzem’” (NICHOLS, 2005, p.49).

Portanto, neste trabalho, considerarei como filme documentário toda obra cinematográfica que tenha sido produzida e distribuída como documentário e, dessa forma, seja indexada socialmente enquanto tal.

Escala de abordagem

O conceito de escala de abordagem utilizado nesta pesquisa é uma apropriação proveniente da micro-história. Para ser mais específico, falo aqui da micro-história italiana que surge a partir de debates dos anos 1970 e se desenvolve mais fortemente a partir dos anos

1980 e 1990 – tendo seu nome associado à obra de historiadores como Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi, Giovanni Levi e Carlo Poni, para citar apenas os mais representativos.

Para os micro-historiadores, o micro não é o objeto de estudo em si. Eles partem de hipóteses e problemas macro-históricos para o nível micro, utilizando-o como um espaço de experimentação historiográfica. De acordo com Carlos Antonio Aguirre Rojas

a micro-história italiana *não* é, ao contrário do que o termo *micro* poderia, equivocadamente, sugerir, uma história de micro-espacos, ou de micro-regiões, ou de micro-localidades – uma história local ou de espacos pequenos e reduzidos –, mas, sim, uma *nova* maneira de focar a história que, entre seus procedimentos principais, reivindica o da ‘*mudança de escalas*’ do *nível de observação e estudo dos problemas históricos* e, por conseguinte, utiliza o acesso aos níveis ‘macro-históricos’ – vale dizer, a *escalas* de observação pequenas ou reduzidas, que podem ser locais mas também individuais ou referidas a um fragmento, a uma parte ou elemento pequeno de uma realidade qualquer – como espaço de experimentação e trabalho, como procedimento metodológico para o enriquecimento da análise histórica. (ROJAS, 2007, p.99)

A metodologia da micro-história parte de três princípios básicos: a mudança da escala de análise na qual se desenvolve a observação histórica; a análise exaustiva e intensa do universo micro-histórico; e a valorização do paradigma indiciário. No entanto, é importante ressaltar que a micro-história não utiliza a escala reduzida do micro como uma comprovação do macro. O objeto é individualizado e se estabelece em diversas e complexas relações com o macro, sempre tendo em vista seu caráter único. Ou, nas palavras de Rojas

diversamente da abordagem sociológica ou econômica, no caso da micro-história, trata-se de *uma única* realidade histórica, presente em níveis diversos e suscetível de ser observada e estudada nas suas manifestações correspondentes às diferentes escalas em que se desdobra, mas que, dada a sua unicidade originária, nos obriga a

estabelecer e a recriar o modo de conexão particular entre esses dois ou mais níveis ou escalas considerados. (ROJAS, 2007; p. 108-109)

Assim, deslocando o conceito de escala de abordagem da micro-história para o cinema, parto da hipótese de que existe no cinema documentário brasileiro uma tendência crescente de preferência de abordagem em escala micro; uma valorização da complexidade do individual. Porém, assim como na micro-história italiana, a abordagem não se dá perdendo a relação entre indivíduo e contexto; entre o micro e o macro. Da mesma forma, o micro não é uma comprovação do macro, mas um objeto-único que se dá nessa relação complexa entre individual e contexto.

Portanto, nesta pesquisa, ao analisar os filmes documentários brasileiros no que diz respeito à escala de abordagem, utilizarei a denominação “micro” para aqueles em que percebo uma abordagem semelhante à da micro-história italiana, ou seja, de um recorte individualizado, mas inserido e complexamente relacionado a um contexto macro. Em oposição, usarei a denominação “macro” para os filmes em que predomina uma tentativa de compreensão total do problema apresentado ou, ainda, quando há utilização do micro (indivíduo ou grupo social) como exemplificação de uma realidade macro.

A escala de abordagem nos documentários brasileiros nos anos 1960, 1970 e 1980

Analisando os oito filmes correspondentes ao período pré-Retomada (ou seja, dos anos 1960, 1970 e 1980), percebo a predominância de uma abordagem em escala macro. Essa característica pode ser percebida principalmente nas obras referentes ao Cinema Novo – período em que há uma consolidação do cinema documentário autoral brasileiro.

Os cineastas desse movimento foram influenciados, entre outras coisas, pelo neorealismo italiano, pela *nouvelle vague* francesa e pelas discussões do cinema direto/cinema verdade (principalmente na França, Inglaterra, Canadá e Estados Unidos). Em suas produções cinematográficas, optaram pela liberdade ideológica e estética de seus filmes, acreditando no cinema como transformador da realidade social brasileira. Dessa forma, por meio de documentários muitas vezes em tom de denúncia e didatismo, passaram a discutir problemas de nossa sociedade, como analfabetismo, desigualdade social, alienação, entre outros.

Aruanda (Linduarte Noronha, 1960) é um dos marcos iniciais do Cinema Novo brasileiro. O filme foi feito numa comunidade quilombola na Serra do Talhado, na Paraíba, abordando principalmente uma família que sobrevive da agricultura de subsistência e do artesanato de cerâmica. Todavia, o filme utiliza essa família como uma exemplificação dessa realidade, ou seja, ainda que partindo de personagens específicos e uma pequena comunidade específica, as personagens em foco não são individualizadas, suas trajetórias não são apontadas como únicas. O micro é apenas comprovação do macro.

Essa característica de escala de abordagem em *Aruanda* pode ser percebida em praticamente todos os filmes do Cinema Novo presentes no recorte desta pesquisa. Como aponta Holanda (2004), os filmes desse período tinham um olhar totalizante da sociedade ou grupo sobre o qual falavam e usavam os personagens como representantes desse determinado grupo, sobrepondo à condição geral sua história individual, particular. Esses “tipos sociológicos” eram escolhidos como representantes de uma realidade maior e suas individualidades são sufocadas em prol dessa exemplificação.

De certa forma, o mesmo acontece em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) que, ao falar dos nordestinos que migram para São Paulo, busca indivíduos como exemplificações de uma realidade maior. Ou seja, mesmo quando trata da história de um único indivíduo, sua história não é individualizada. O que existe no filme são tipos sociológicos que representam o nordestino que vira empresário bem sucedido, o nordestino analfabeto em subemprego, entre outros.

Essa escala de abordagem macro pode ser percebida também em *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971), documentário sobre as atividades econômicas da região nordestina do Rio do Peixe (região fronteira entre Paraíba, Pernambuco e Ceará). Mais uma vez, os personagens retratados são exemplificações de uma realidade maior. Mesmo a região específica parece ser apontada como uma exemplificação de uma realidade maior de desigualdade social no Brasil.

No documentário *Garrincha: Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), apesar de o nome dar a entender de que se trata de um documentário sobre o jogador de futebol Garrincha, o filme usa o personagem como pano de fundo para questionar o uso desse esporte como instrumento de manipulação política sobre as massas. Assim, mais uma vez, o personagem não é individualizado, não é trabalhado em suas múltiplas facetas.

Embora, evidentemente, esse tom generalizante seja predominante na produção do cinema documentário brasileiro do período, não se pode dizer que seja absoluto. A exceção

aqui é *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977). O filme é uma homenagem do cineasta ao pintor Di Cavalcanti, feito logo após a sua morte. Glauber filmou o velório e o enterro do artista plástico e algumas de suas obras, casando isso à locução de um texto-homenagem e uso de trilha sonora. Em *Di-Glauber*, não há tentativa de construção de uma biografia de Di Cavalcanti. Existe apenas um filme sobre sua morte e uma homenagem de um amigo cineasta.

No início dos anos 1980, temos *Mato Eles?* (Sérgio Bianchi, 1983) como um filme atípico neste recorte. Embora a obra aponte uma tendência de escala de abordagem em nível macro ao falar da questão indígena no Brasil, ela é construída com ironias metalingüísticas que podem ser interpretadas como um desmascaramento das pretensões de verdade e de compreensão do todo do cinema documentário. No filme, ainda que a discussão sobre a questão indígena seja real, mais forte ainda parece ser a discussão sobre a verdade ou realidade e a ficção no próprio cinema documentário. Além das ironias narrativas, não fica claro se as personagens e situações mostradas são fictícias ou não.

Nessa mesma década, *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) surge como um marco no cinema documentário brasileiro, por traçar mudanças paradigmáticas em nossa cinematografia a partir de uma obra de ficção não finalizada cuja produção deu-se nos anos 1960, durante o Cinema Novo. *Cabra Marcado para Morrer* é um filme complexo que trabalha com diversas camadas temporais e de realidades. Uma obra que projetaria definitivamente aquele que é hoje considerado por muitos o mais importante documentarista brasileiro, Eduardo Coutinho.

Inicialmente, em 1964, Coutinho havia ido ao município de Galiléia, em Pernambuco, para rodar um filme sobre o líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, em Sapé, na Paraíba. Seria uma ficção inspirada na vida de João Pedro, mas misturando atores não-profissionais e pessoas reais interpretando a si mesmas – inclusive, a própria viúva do líder, Elisabeth Teixeira. No entanto, as filmagens foram interrompidas por uma ação do governo na região, em 1º de abril de 1964, nas primeiras horas do golpe militar no Brasil. Parte da equipe teve que fugir para as matas e grande parte dos equipamentos e do material filmado foi apreendido pelos militares, dando fim ao projeto.

Quase duas décadas após o incidente, em 1981, Coutinho retomou as filmagens. Porém, dessa vez, com um projeto de documentário – que viria a ser lançado em 1984. Uma obra não apenas sobre João Pedro Teixeira, mas sobre o próprio filme de ficção – que nunca foi finalizado – e as demais personagens envolvidas na história. E, dessa maneira, a viúva

Elisabeth Teixeira tornou-se uma das protagonistas da história (ao lado do próprio filme em si, que pode ser visto como um personagem).

Cabra Marcado para Morrer não é um filme sobre a ditadura militar no Brasil; nem um filme sobre as dificuldades de se fazer cinema durante o regime militar. A obra de Coutinho é sobre Elisabeth e sua trajetória dentro dos filmes (no plural, por se tratar tanto da ficção nunca finalizada, quanto do documentário em si). A personagem deixa de ser uma exemplificação e tem sua história individualizada. A sua vida é mostrada como única, embora o pano de fundo seja o mesmo para muitos dos seus semelhantes. *Cabra Marcado para Morrer* fala da história individualizada, mas inserida dentro de um contexto macro.

Todavia, ainda nos anos 1980, em *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), temos novamente uma tentativa de compreensão macro, com uso de personagens e trajetórias individuais como exemplificação de uma realidade maior. Nesse filme, as personagens (mesmo quando individualizadas e identificadas com nome, profissão, entre outros) são apenas pontos de ligação numa rede complexa que serve de exemplo em diversos níveis.

Portanto, ao analisar os oito filmes desse recorte referente aos anos 1960, 1970 e 1980, acredito deparar-me com uma tendência de escala de abordagem em nível macro (especialmente no Cinema Novo), ou seja, de busca de compreensão de uma realidade maior, ainda que utilizando, em alguns casos, personagens individuais (mas não individualizados). As exceções aqui são *Di-Glauber* e *Cabra Marcado para Morrer*.

A escala de abordagem nos documentários brasileiros contemporâneos

Analisando os documentários contemporâneos referentes ao recorte aqui estabelecido, percebo uma mudança paradigmática na escala de abordagem que dá preferência ao micro; às trajetórias individualizadas. Dos oito documentários deste período, percebo o uso de uma escala de abordagem macro apenas em *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) e *A Negação do Brasil* (Joel Zito Araújo, 2000).

O filme de Salles e Lund usa personagens como representantes de certos grupos sociais (o policial, o traficante, o sociólogo etc) para discutir a violência urbana no Rio de Janeiro. Ainda que não aponte saídas para a problemática discutida, há no filme um olhar macro sobre o problema. Olhar semelhante pode ser percebido na obra de Araújo, em que o diretor discute a representação dos negros nas telenovelas brasileiras, utilizando-se de trechos de novelas e entrevistas com atores, diretores, entre outros.

O filme *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos* (Marcelo Masagão, 1998) situa-se aqui como um exemplo atípico no recorte (semelhante ao caso de *Mato Eles?* no recorte referente aos anos 1960, 1970 e 1980). O documentário é uma coletânea de micro-narrativas feitas a partir de um vasto material de arquivo e apresenta-se como uma espécie de resumo da história da humanidade no século XX. Todavia, essa afirmação é dúbia e irônica, não ficando claro se as personagens e narrativas apresentadas são ficcionais ou não.

Nesse filme, o autor mostra-se muito mais interessado em discutir o conceito de real e ficcional e construir pequenas trajetórias individuais a partir de imagens filmadas por outras pessoas. A obra é muito mais uma coleção de fragmentos narrativos que remetem a diversos períodos do século XX do que uma tentativa de reconstrução da história da humanidade nesse século. Portanto, não se pode afirmar que o olhar aqui seja macro. É mais uma vasta coletânea de “micros” inseridos num contexto macro, que é o da forte presença da imagem-movimento no século passado.

Nos demais filmes do recorte aqui fixado, percebo claramente uma opção pelo uso da escala de abordagem micro, ou seja, da preocupação de trajetórias individualizadas inseridas num contexto macro. Nestas obras, não há tipos sociológicos de representação ou exemplificação de uma realidade maior, mas indivíduos únicos em trajetórias únicas e em sua relação inerente e complexa com o contexto macro do qual fazem (ou fizeram) parte.

O Velho: A História de Luiz Carlos Prestes (Toni Venturi, 1997) é (cronologicamente) o primeiro filme do recorte fixado e apresenta características importantes para essa discussão. O documentário é uma cinebiografia do militar e político comunista Luiz Carlos Prestes e, simplesmente por isso, marca uma opção de escala de abordagem que opta pelo micro, ou seja, pela trajetória desse indivíduo.

Todavia, o filme de Venturi apresenta algumas características do documentário clássico, como o uso de voz *over* – o narrador onipresente afirmando asserções em tom didático. Além disso, é visível no filme uma tentativa de reconstrução da vida do personagem, de seu nascimento à sua morte. Essa característica comum em diversos documentários biográficos é muitas vezes abandonada em documentários do gênero, principalmente no século XXI.

Isso pode ser percebido em *Rocha que Voa* (Eryk Rocha, 2002), por exemplo. O documentário foi feito pelo filho de Glauber Rocha a partir de entrevistas gravadas com o cineasta em Cuba, durante seu exílio em 1971 e 1972. Eryk Rocha associa a essas entrevistas depoimentos com pessoas que conviveram com Glauber durante seu exílio cubano, imagens

de diversos filmes do Cinema Novo brasileiro e outras obras latino-americanas do período, imagens gravadas pela equipe de Eryk em Cuba, entre outras.

Ainda que *Rocha que Voa* possa ser classificado como um filme biográfico, vemos nessa obra um radicalismo da opção pela escala de abordagem micro. O documentário não busca uma reconstrução histórica e cronológica da vida e da obra de Glauber Rocha – como faz, por exemplo, *Glauber, o Filme: Labirinto do Brasil* (Silvio Tendler, 2003). Na obra de Eryk, o que prevalece é o diálogo entre o cineasta (o filho) e as idéias que seu pai discutia nos anos 1970 sobre a construção de uma identidade latino-americana por meio do cinema. Eryk “não fez um filme sobre Glauber, mas com ele”, conclui Labaki (LABAKI, 2010, p.105-106).

O Prisioneiro da Grade de Ferro: Auto Retratos (Paulo Sacramento, 2003) também insere o cinema brasileiro contemporâneo nessa tendência do micro como escala de abordagem. O filme de Sacramento é fruto de oficinas de cinema realizadas com detentos do presídio Carandiru, em São Paulo. Na montagem, o cineasta usou tanto as imagens gravadas pelos próprios presidiários, quando imagens feitas por sua equipe.

Nesse filme, não há tentativa de reconstrução histórica do presídio e muito menos debates que buscam compreender causas e soluções para problemas como violência urbana, situação carcerária etc. Ainda, não podemos dizer que as personagens do documentário são apenas exemplificações da realidade das pessoas em situação carcerária no Brasil. Em *O Prisioneiro da Grade de Ferro: Auto Retratos*, o que vemos são experiências únicas de personagens únicos. E se semelhanças com a situação nacional do sistema penitenciário podem ser percebidas no filme, é porque o micro está inserido no macro e com ele dialoga em diversos níveis de complexidade.

A Alma do Osso (Cao Guimarães, 2004) dá sequência a essa tendência de escala de abordagem micro e aponta certo radicalismo. O filme apresenta o personagem Dominginhos, então com 72 anos, um ermitão que vive há mais de quarenta anos aparentemente isolado numa caverna de uma montanha no interior de Minas Gerais. Todavia, essas informações não são expostas na abertura do filme, ou seja, não há na obra (para o espectador) contextualização temporal, espacial ou mesmo da biografia do personagem.

A Alma do Osso não é uma obra que busca abordar a questão de eremitas ou de pessoas que optam por viverem isoladas da sociedade. O filme é especificamente sobre Dominginhos, mas não busca reconstruir sua trajetória (nem mesmo por meio de entrevista com o personagem). Durante os cerca de 50 minutos iniciais do filme – que tem, no total, 75 minutos – praticamente não há fala alguma da personagem retratada. Apenas nos 25 minutos

finais da obra é que Dominginhos dirige-se à câmera. Nesse filme, mais do que compreensão, o que parece importar ao autor é o momento e a relação entre equipe e personagem por meio do aparato cinematográfico.

Caparaó (Flávio Frederico, 2006) também compartilha dessa característica da escala de abordagem micro ao falar sobre a Guerrilha do Caparaó, a primeira tentativa de luta armada organizada contra a ditadura militar brasileira após o golpe de 1964. A obra foca apenas na história dessa guerrilha e os personagens envolvidos, ao invés de buscar uma discussão e contextualização macro do golpe militar ou das guerrilhas contra o governo ditatorial brasileiro. Todavia, assim como nos demais documentários deste recorte que usam a escala do micro (com exceção do radical *A Alma do Osso*), o filme faz sempre um diálogo com o contexto macro.

Portanto, analisando os oito filmes do recorte aqui fixado para representar o documentário brasileiro contemporâneo, percebo que a maioria deles faz uso de escala de abordagem reduzida (micro). Assim, pode-se afirmar que é um traço recorrente no cinema documentário nacional contemporâneo o abandono do didatismo e da busca por uma compreensão macro dos problemas apresentados, buscando causas e soluções – tão comum no Cinema Novo e em grande parte das produções até os anos 1980.

Conclusão

Evidentemente, o recorte fixado nesta pesquisa representa uma parcela muito pequena da produção cinematográfica brasileira do gênero documentário. Consuelo Lins e Cláudia Mesquista (2008) apontam que mais de cem documentários brasileiros em formato longa-metragem foram lançados comercialmente em salas de cinemas, entre os anos de 1996 e 2007. Isso sem contar uma diversidade de curtas e médias-metragens, produções televisivas, produções lançadas diretamente na internet, entre outros.

Dessa forma, é arriscado afirmar que prevalece (quantitativamente) no cinema documentário brasileiro contemporâneo uma preferência do uso da escala de abordagem em nível micro. O que posso afirmar é que existe uma preferência por essa perspectiva de abordagem por parte significativa dos cineastas, críticos e demais especialistas. Talvez, muito mais um sintoma do que uma constatação passível de comprovação concreta.

No caso dos recortes estabelecidos nesta pesquisa (um para o cinema documentário brasileiro contemporâneo e outro para os “clássicos” do documentarismo nacional), utilizei

como referência o festival *É Tudo Verdade*, que, por ser o maior e mais representativo festival de cinema latino-americano voltado para esse gênero, torna-se uma espécie de norteador das tendências do filme documentário no Brasil e no mundo (visto que conta com personalidades nacionais e internacionais especializadas em cinema documentário em seus júris de seleção, de premiação etc).

Portanto, ainda que esta pesquisa esteja em desenvolvimento, consigo perceber uma comprovação da minha hipótese inicial de que prevalece no cinema documentário brasileiro contemporâneo uma preferência por escala de abordagem micro, em contraposição à preferência pela escala de abordagem macro de períodos anteriores (especialmente do Cinema Novo). Talvez, não em quantidade, mas – pelo que tudo indica – entre as obras eleitas como significativas no atual momento de produção cinematográfica no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 10ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 6ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.
- CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema novo brasileiro**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p. 289-309.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FAUSTO, Boris. **O crime do restaurante chinês. Carnaval, futebol e justiça na São Paulo dos anos 30.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2011.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Relações de força: história, retórica, prova.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOLANDA, Karla. **Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história.** Revista Devires – Cinema e Humanidade, v. 1, n. 2, p. 86-101, FAFICH / UFMG, jan-dez/04.

KOSELLECK, Reinhart. **The practice of conceptual history.** California: Stanford University Press, 2002.

_____. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LABAKI, Amir. **É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LEVI, Giovanni. **A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

MALERBA, Jurandir e ROJAS, Carlos Aguirre (orgs.). **Historiografia contemporânea em perspectiva crítica.** Bauru, SP: Edusc, 2007.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23, n.45, pp. 11-36, 2003.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. 2ª edição. Campinas: Papirus, 2009.

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

REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado. Teoria da história II: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

_____. **História viva. Teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

_____, Francisco Elinaldo. **Documentário moderno**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 253-287.

