

Flávia Ribas de Moraes

**Cultura, Tecnologia e Informação: o crescimento da  
produção de documentários no Brasil**

CELACC/ECA-USP  
2013

Flávia Ribas de Moraes

**Cultura, Tecnologia e Informação: o crescimento da  
produção de documentários no Brasil**

Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-  
Graduação em Mídia, Informação e Cultura  
produzido sob a orientação da Profa. Dra.  
Joana Rodrigues.

CELACC/ECA-USP  
2013

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2. DESENVOLVIMENTO.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 CULTURA.....</b>	<b>9</b>
<b>2.2 DOCUMENTÁRIO COMO IMAGEM.....</b>	<b>11</b>
<b>2.3 O DOCUMENTÁRIO NO BRASIL.....</b>	<b>12</b>
<b>2.4 O CRESCIMENTO DA PRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>2.5 OS SUCESSOS DE BILHETERIA.....</b>	<b>18</b>
<b>3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>21</b>
<b>4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DIGITAIS.....</b>	<b>23</b>
<b>5. APÊNDICES.....</b>	<b>26</b>
<b>6. ANEXOS.....</b>	<b>54</b>

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais e familiares, pelo apoio, compreensão e incentivo de sempre; aos entrevistados, por terem cedido um tempo em suas agendas para me receber; ao CELACC, por todo o conhecimento passado e à minha orientadora, Joana Rodrigues, que fez parte deste projeto, me ouvindo, auxiliando e ensinando.

# **Cultura, Tecnologia e Informação: o crescimento da produção de documentários no Brasil**

Flávia Ribas de Moraes<sup>1</sup>

## **Resumo**

Este trabalho aborda o crescimento da produção de documentários no Brasil, entre os anos de 2005 e 2012, e visa entender o motivo pelo qual as obras voltadas para o universo da música são os grandes sucessos de bilheteria no país. A discussão objetiva refletir sobre o papel da cultura, da tecnologia, da informação e das leis de incentivo fiscal na produção documental.

**Palavras-chave:** documentários, cultura, tecnologia, informação, leis de incentivo fiscal.

## **Abstract**

This paper discusses the growth of documentary filmmaking in Brazil, between the years 2005 and 2012, and further explains why documentaries focusing on music are so popular. The discussion reflects on the roles of culture, technology, information and fiscal incentive laws in documentary production.

**Keywords:** documentaries, culture, technology, information, fiscal incentive laws.

## **Resumen**

Este artículo analiza el crecimiento de la producción de documentales en Brasil, entre los años 2005 y 2012, y su objetivo es entender por qué las obras del mundo de la música son los grandes éxitos de taquilla en el país. La discusión se reflexiona sobre el papel de la cultura, la tecnología, la información y las leyes de incentivo fiscal.

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação Social/Jornalismo, licenciada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Este artigo foi redigido como trabalho de conclusão do curso de pós-graduação lato sensu em Mídia, Informação e Cultura, organizado pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, da ECA/USP, no ano de 2013, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Rodrigues.

**Palabras clave:** documentales, cultura, tecnología, información, leyes de incentivos fiscal.

## 1. Introdução

Dentro da grande esfera do cinema, o documentário é um gênero que está ganhando força e destaque em âmbito nacional. Foi a partir de 1995 que a Agência Nacional do Cinema (Ancine) passou a disponibilizar, publicamente, a quantidade de títulos produzidos e lançados no circuito das salas brasileiras. De 1995 a 2011, o número de filmes documentais subiu de três para 40 por ano, e o público, que era de 20 mil espectadores em meados da década de 1990, chegou a mais de 270 mil nos anos 2000.

Com base nesses dados, este artigo pretende analisar o crescimento da produção de documentários no Brasil e entender o porquê dos sucessos de bilheteria estar relacionado a películas sobre temas do universo musical.

Segundo o site Filme B, no ranking dos dez documentários mais assistidos do Brasil (1995 a 2012), estão presentes quatro longas de gêneros musicais. *Vinícius* (2005), de Miguel Faria Jr., atingiu a marca de 271.979 espectadores, sendo considerado o maior sucesso até os dias de hoje. Na quinta posição está *Raul Seixas – o início, o fim, o meio* (2012), de Walter Carvalho, com 167.515 pagantes, enquanto *Uma Noite em 67* (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil, e *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado, são responsáveis pelo oitavo e nono lugares da tabela, com 77.799 e 75.418 espectadores respectivamente.

O recorte cronológico dado a este trabalho será o de um período de sete anos, portanto, de 2005 (data do documentário mais assistido até os dias de hoje) a 2012, visando entender as mudanças geradas nos últimos anos que impulsionaram uma nova maneira de perceber a indústria cultural de documentários brasileiros. O objetivo deste texto é também de contribuição para os estudos de mídia e cultura, a partir da análise dos fatores econômicos, tecnológicos e sociais que influenciaram na expansão do ato de se documentar, visto que existem poucos estudos acadêmicos nesta área.

A metodologia utilizada para obtenção de dados foi a resultante de entrevista semi-estruturada; uma mescla de entrevista aberta com fechada, que tem como fontes obras de autores como Marilena Chauí, Amir Labaki e Consuelo Lins, professores da área de cinema e audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São

Paulo, Carlos Calil e Ismail Xavier, e diretores de cinema, tanto da nova geração, como Julia de Simone, quanto mais experientes, como Marcelo Machado.

Esses fatores se somaram à outra vertente aqui adotada, a coleta de dados. As pesquisas foram realizadas com base nos sites Ancine e Filme B, e também em bibliografia da área. Além disso, assistir documentários referentes ao tema, como *Vinícius* (2005), de Miguel Faria Jr., ou simplesmente clássicos, como *Santiago* (2006), de João Moreira Salles, foram importantes para a fundamentação do projeto como um todo.

Em suma, este estudo passa pelos tópicos *Cultura*, abordando desde o seu conceito clássico, depois chegando ao campo do cinema e audiovisual, em seguida discutindo o consumo das produções culturais nos dias de hoje. Em *O documentário como imagem*, a principal proposta é pensar e desmistificar a ideia de que o público tende a acreditar que o cinema documentário é a reprodução do real. O filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, trabalha com a mescla entre o real e o ficcional.

No item *O documentário no Brasil*, pretende-se traçar, de forma cronológica, a história do documentário no país. Os primeiros vestígios do gênero foram registrados ainda no século XIX. Depois disso, os momentos políticos e econômicos foram decisivos para formar o jeito brasileiro de se documentar. *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, é um marco da produção brasileira e se tornou um clássico ao lado de tantos outros filmes que são referências para documentaristas da nova geração.

*O crescimento da produção* mostra como as leis de incentivo fiscais provenientes dos anos 90, somadas ao acesso à tecnologia e novas mídias, e a proliferação da internet fizeram com que se aumentasse a produção e exibição, tanto em salas de cinema, como na internet e televisão. O estudioso Carlos Calil defende a ideia de que a televisão é o espaço mais apropriado para se exibir documentários, pelo formato e pelo alcance do público. Em *Os sucessos de bilheteria*, recorta-se a amostragem dos dez documentários mais assistidos do Brasil e nota-se a importância da cena musical, podendo-se considerar um subgênero dentro do universo do cinema. Os filmes *Vinícius* (2005), de Miguel Faria Jr., e *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado, foram analisados de maneira mais específica, mostrando o porquê da identificação do público com a música popular brasileira.

Este trabalho almeja fomentar o documentário brasileiro e fazer com que o gênero passe a ser interessante para uma camada maior da população, tendo, assim, maior visibilidade, seja em salas de cinema, atingindo novas marcas de boas bilheterias, na televisão ou na internet.

## **2. Desenvolvimento**

### **2.1 Cultura**

Para a realização desse estudo na área de documentário, o conceito de cultura é de extrema relevância. A filósofa Marilena Chauí, em seu artigo *Cultura y Política en América Latina*, no capítulo *Cultura e Democracia*, discorre sobre o movimento pelo qual a definição de cultura passou. Desde o cultivo da terra, passando pelo conceito iluminista de civilização de uma sociedade no século XVIII, pela filosofia alemã no século XIX, e ganhando, na segunda metade do século XX, a amplitude que conhecemos hoje. Como se recorta no trecho abaixo:

O termo cultura passa a ter uma abrangência que não possuía antes, sendo agora entendida como produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano. (CHAUÍ, 2008, 57)

Com o sistema capitalista, o cinema e todas as produções artísticas passaram por um processo de mercantilização. O campo do documentário, mais especificamente, se divide em ora ter visibilidade no cinema, nas telonas, ora atingir a televisão e agora a internet, todos considerados meios de comunicação de massa.

John B. Thompson, em seu livro *Ideologia e Cultura Moderna – teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa* aborda a dimensão simbólica da

cultura a partir do sistema capitalista, chegando à proliferação dos meios de comunicação de massa e da globalização pós-moderna.

Vivemos hoje em um mundo em que a circulação generalizada de formas simbólicas desempenha um papel fundamental e sempre crescente. Em todas as sociedades, a produção e a troca de formas simbólicas – expressões linguísticas, gestos, ações, obras de arte, etc. – é, e sempre tem sido, uma característica onipresente da vida social. Mas, com a chegada das sociedades modernas, impulsionadas pelo desenvolvimento do capitalismo no início da era moderna europeia, a natureza e a abrangência da circulação de formas simbólicas assumiram um aspecto novo e qualitativamente diferente (...). Esses desenvolvimentos do que normalmente se chamou de meios de comunicação de massa receberam um impulso posterior com progressos na transmissão e codificação eletrônica de formas simbólicas, avanços que nos trouxeram variedades de telecomunicações eletrônicas, características no final do século XX. Em muitas sociedades industriais do Ocidente de hoje pessoas adultas gastam 25 a 30 horas por semana olhando televisão – e isso sem contar o tempo que eles empregam escutando rádio ou música estereofônica, lendo jornais, livros e revistas e consumindo outros produtos que são hoje as indústrias de comunicação transnacionais de grande porte. (THOMPSON, 2000, 9)

Com as produções culturais inseridas em uma visão mercadológica e a pulverização dos meios de comunicação de massa, a cultura ganhou um novo caminho. Para o ex-ministro da Cultura, Gilberto Gil (2003 a 2008), até a sua gestão, o que predominava na cultura brasileira era uma visão eurocentrista e civilizada sobre a produção. Já em seu mandato, o objetivo foi dar atenção ao protagonismo popular e à autogestão.

No campo audiovisual, tanto para filmes ficcionais quanto documentais, ainda há uma dependência muito forte do governo. Como aponta Amir Labaki.

O documentário brasileiro existe economicamente hoje graças aos favores do Estado e ao voluntarismo de seus produtores. A citada ampliação do mercado em salas, e engatinhando agora, em DVDs é real, mas ainda incipiente. A economia do documentário brasileiro depende quase exclusivamente de subsídios e financiamentos públicos e de algum investimento e muita fé privada. A parceria com a TV, essencial mundo afora, é aqui largamente marginal. (LABAKI, 2006, 12)

O professor da Universidade de São Paulo e ex-secretário municipal da Cultura de São Paulo, Carlos Calil, afirma que, no Brasil, a arte é muito domesticada, não temos liberdade, pois dependemos exclusivamente do dinheiro público. No cinema, não

produzimos películas críticas, abordando problemas sociais como a saúde e a educação, por exemplo. Na França, o documentário *Entre os Muros da Escola* (2008), de Laurent Cantet, teve um sucesso muito grande de bilheteria, atingindo mais de um milhão de espectadores, número ainda desconhecido para o gênero no Brasil, com um tema pouco abordado por aqui.

Porém, mesmo com os documentários cujos temas são voltados mais para as artes do que para o social e com um público máximo de 270 mil espectadores nas salas de cinema, os brasileiros estão em um processo de adaptação e compreensão da obra documental e dos elementos reais tratados, seja no cinema, em séries televisivas ou na internet.

## **2.2 Documentário como imagem**

O documentário é uma produção audiovisual não ficcional que passa uma mensagem para os espectadores por meio de suas imagens e de sua narrativa, trazendo à tona parte da memória e história circunstanciada por um tema. Vilém Flusser, em seu livro *O Universo das Imagens Técnicas*, aborda a diferenciação no âmbito da informação imagética atual em relação à escrita de outrora.

Somos testemunhas, colaboradores e vítimas de revolução cultural cujo âmbito apenas adivinhamos. Um dos sintomas dessa revolução é a emergência das imagens técnicas em nosso torno. Fotografias, filmes, imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares. Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças às linhas escritas, mas agora graças às superfícies imaginadas. (FLUSSER, 2009, 15)

Tal mensagem informativa que o documentário passa para os que o assistem é transmitida por diferentes formas de narrativa. Entre elas, figuram técnicas usando a entrevista, a forma reflexiva e a observação. Segundo Bill Nichols, professor de Estudos Cinematográficos da Universidade de São Francisco (EUA), os documentários não precisam, necessariamente, assumir apenas um formato, e podem se integrar mediante a necessidade do diretor.

As características de um dado modo (de documentário) funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme,

mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2008, 136)

No Brasil, o ato de documentar tem uma linha tênue em relação à obra ficcional. Segundo o professor Carlos Calil, o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, é peculiar, pois é considerado uma ficção para os brasileiros, mas é interpretado como um documentário pelos norte-americanos. Para os produtores de Hollywood, um filme de ficção é totalmente desvinculado de uma matriz real. No caso do filme em questão, tanto as locações quanto o ambiente e alguns personagens são de referências do universo real. Dessa maneira, é analisado como um documentário. Já para os brasileiros, o documentário era um filme que tinha a pretensão ingênua de reproduzir o real. Atualmente, os cineastas perceberam que não há como reproduzir a realidade, mas sim, recriar uma situação que apele para alguns elementos realistas. Carlos Calil fala sobre esse aspecto no capítulo *A conquista da conquista do mercado*, no livro *O Cinema do Real*, de Maria Dora Mourão e Amir Labaki.

Mas o que busca o documentário junto ao público brasileiro? Ele busca dramaticidade, busca a verdade (se bem que esse conceito é muito discutível porque tudo é verdade – não é esse o título deste festival? E se tudo é verdade, o que não seria verdade?). O documentário brasileiro busca histórias reais – uma herança do jornalismo –, procura histórias verdadeiras, com o selo da autenticidade. (MOURÃO e LABAKI, 166)

Carlos Calil ainda analisa o documentário *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, que discute a fronteira entre ficção e realidade. Na obra, o cineasta carioca mescla histórias contadas por mulheres que as viveram com interpretações feitas por atrizes renomadas, como Fernanda Torres e Marília Pêra. As atrizes interpretam a vida real das moças, às vezes, muito melhor do que elas mesmas. O filme tira a ingenuidade do autêntico, ou seja, cai por terra o então conceito de que, em um documentário, não se poderia utilizar a encenação. Com essa obra, o veterano Eduardo Coutinho revoluciona mais uma vez a forma de se documentar no Brasil.

### **2.3 O documentário no Brasil**

O gênero documentário alcançou um patamar de reconhecimento no Brasil a partir dos anos 1990, remodelando as obras de cinema não ficcional do país. Foram nos

últimos quase 20 anos que institutos oficiais, como a Agência Nacional do Cinema (Ancine) e o portal Filme B, começaram a levantar dados sobre o gênero.

Muito antes disso, ainda no século XIX, foram registrados os primeiros vestígios do ato de documentar, ainda que sem falas, refletindo um Brasil republicano recente. Como aponta Amir Labaki, em seu livro *Introdução ao Documentário Brasileiro*:

O cinema nasceu cinematográfico, mudo e não ficcional. Não seria diferente por aqui. A primeira filmagem no Brasil aconteceu, segundo as convenções historiográficas, nos últimos anos cada vez mais discutidas, em 19 de julho de 1898, na estrada da baía de Guanabara, por Afonso Secreto (1875 - ?). Teria sido um *travelling* pela orla do Rio a partir do tombadilho de um navio emblematicamente chamado “Brésil”. O registro não resistiu ao tempo e sequer foi fixado na crônica da época. Se não é fato, é bem contado e, na linha do Ford de *O Homem que Matou o Facínora*, “quando os fatos se transformam em lenda, imprima-se a lenda”. (LABAKI, 2006, 17)

O documentário silencioso tem início em 1898 e perdura até 1907. A partir daí, há a transição para o cinema sonoro, que acontece no final dos anos 20, começo dos anos 30 do século XX. É ainda Labaki que nos afirma sobre a temática:

Na cena internacional, nunca é demais lembrar que as primeiras décadas são marcadas também por registros de atualidades, algumas das quais mesmo encenadas, e pela busca do belo e do exótico nos filmes de viagem, especialmente dos Lumière e dos Pathé tornada um subgênero definido, o “travelogue”, que teve como grande nome o aventureiro americano Burton Holmes, responsável por filmagens em pleno Corcovado. (LABAKI, 2006, 20)

Na década de 1960, a produção documentária evolui para registrar tradições populares incentivadas pelo governo. Segundo Jean-Claude Bernardet, em sua obra *Cineastas e Imagens do Povo*, “essa evolução foi bastante motivada pela política cultural que os sucessivos governos adotaram a partir do fim dos anos 60, e pelo apoio financeiro e institucional que várias entidades estatais deram à produção e à divulgação do curta-metragem”.

É nessa época que a tecnologia permite novas maneiras de filmar, com equipamentos mais leves, filmes mais sensíveis e a gravação do som em sincronia com a imagem. Surge o chamado “Cinema Verdade” ou “Cinema Direto”, adaptado dos Estados Unidos e incorporado no Brasil pelo movimento denominado Cinema Novo. Na obra *Introdução ao Documentário Brasileiro*, Amil Labaki aborda:

É neste caldo de cultura que estimula o desenvolvimento da escola brasileira de Cinema Direto, que assume a denominação de Cinema Verdade entre os realizadores do Cinema Novo no Rio de Janeiro e os cineastas articulados por Farkas em São Paulo. “Uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”, bradava Glauber. “O cinema não é uma questão de idade, – é uma questão de verdade”, defendeu Sarraceni, diretor de *Arraial do Cabo* e de *Integração Racial* (1964). Seria ousar muito ver nas duas máximas ecos, ainda que indiretos, das lições do Cinema Direto? Não se confunda, contudo, Cinema Novo e Cinema Verdade. É certo que “Cinema Novo” abarcava toda a obra, em ficção ou em documentário, de toda aquela geração. Proponho, porém, uma revisão. A primeira classificação caberia à produção ficcional destes cineastas. Mas a intensa atividade deles todos em documentários vincula-se sobretudo à segunda escola – por mais que uma produção ilumine a outra. Esta trajetória híbrida é uma das marcas e das forças desta geração. (LABAKI, 2006, 50 e 51)

*Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, que foi considerado por Glauber Rocha o documentário inaugural do cenário brasileiro – o cineasta saudou o filme nas páginas do *Jornal do Brasil* e o classificou como “a renascença do cinema nordestino” –, *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, foram produções importantes para a construção de uma identidade da linguagem documental.

É com o marco de *Cabra Marcado Para Morrer* que, em 1964, Eduardo Coutinho revoluciona com a técnica, até então desconhecida, de revelar a presença da equipe em cena. A película começou a ser rodada em 1964, mas somente após 17 anos, com a abertura política em 1981, o documentarista decidiu retomar a ideia e foi atrás dos camponeses que tinham trabalhado no filme. A intenção era a de projetar as cenas filmadas e saber o que havia acontecido em suas vidas, uma vez que tinham muito em comum com o personagem inspirador, João Pedro, assassinado em 1962, dirigente das ligas camponesas. Tal questão é assim abordada por Consuelo Lins em *O Documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo*.

Dos filmes de Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer* tem efetivamente um lugar à parte, tamanha a importância que assume no cinema brasileiro. É um divisor de águas para Jean-Claude Bernadet; um filme síntese, para Ismail Xavier, que recapitula as imbricações do cinema brasileiro com a política nas décadas de 1960 e 1970, por meio de diferentes procedimentos cinematográficos que retomam, por conta própria, a tradição do documentário no Brasil. “É reportagem, é resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade”. Ainda segundo Ismail Xavier, é um filme que encerra o período mais vigoroso

do cinema brasileiro, marcado pela tradição do cinema moderno, e que articulou de forma inventiva e heterogênea a dimensão estética com as questões políticas nacionais (LINS, 2004, 31)

Na década de 1970, o programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, foi pioneiro na inserção de documentários em rede aberta de televisão. Apesar da ditadura militar e da censura oficial estabelecida, que tinha como objetivo desarticular os movimentos culturais e artísticos do período – no caso do cinema era vetada a circulação de filmes que continham mensagens consideradas ideológicas, como é o caso de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha –, o grupo de jornalistas e cineastas formado por Walter Lima Jr., João Batista de Andrade e Dib Lufti conseguiam fazer um trabalho de expressão nacional. Eduardo Coutinho fez parte do seletor grupo e incorporou importantes técnicas de televisão. Segundo o próprio Coutinho, como nos mostra Consuelo Lins:

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida recebi um salário bom e pago em dia. (apud LINS, 2004, 20)

Do início dos anos 1990 até hoje, o documentário brasileiro se consolidou como gênero, permeando por outros caminhos, com obras reflexivas, como *Santiago* (2006), de João Moreira Salles, e outras consideradas híbridas – que misturam ficção com realidade –, como *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, e encontrando nos filmes de subgênero musical popularidade e identificação com o público, como é o caso de *Vinícius* (2005), de Miguel Faria Jr.; *Simonal – Ninguém Sabe o Duro que Dei* (2009), de Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal; *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado, e tantos outros.

É nesse período que Eduardo Coutinho e João Moreira Salles se tornam referências, servindo de inspiração tanto para contemporâneos, como Marcelo Machado, diretor de *Tropicália*, quanto para futuras gerações de documentaristas, como Julia de Simone, diretora de *Romance de Formação*, que os vê como referências.

Consuelo Lins, em sua obra *O Documentário de Eduardo Coutinho*, analisa essa capacidade do cineasta carioca de inspirar. “Seus documentários nos mostram isso: são filmes que dão vontade de fazer cinema. Talvez seja esse um dos motivos para que esse

cinasta, que começou a dirigir nos anos 60, atraia hoje tantos jovens interessados no documentário. Suas imagens e falas são fecundas e libertadoras”.

Eduardo Coutinho não é só uma fonte de inspiração, mas um ícone no meio cinematográfico. O cineasta, que não é jornalista de formação, inovou utilizando um dos princípios do jornalismo, a técnica da entrevista. Foi ele, também, que entendeu o gosto do público brasileiro para documentários. Em *Santo Forte* (1999), falou de religiosidade; em *Babilônia* (2000), subiu o morro e deu voz aos moradores de duas favelas do Rio de Janeiro; e chegou em *Edifício Master* (2002), prédio de classe média baixa, localizado em Copacabana, e conseguiu extrair histórias extremamente íntimas da vida de suas personagens.

A observação de *Edifício Master* mostra que, ao passar sete dias com uma equipe filmando o cotidiano de 37 moradores em um prédio com 276 apartamentos conjugados, o cineasta veterano retratou mais do que rostos e histórias distintas, mas documentou traços da cultura popular brasileira, que abre a porta de sua casa e compartilha suas experiências de vida com os espectadores.

Renato Ortiz, em seu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, chama a atenção para a pluralidade da cultura popular, temática que é uma constante na história e já foi abordada por diversos autores.

A cultura popular é heterogênea, as diferentes manifestações folclóricas – reisados, congadas, folias de reis – não partilham um mesmo traço em comum, tampouco se inserem no interior de um sistema único. Gramsci tem razão ao considerá-la como fragmentada, na realidade ela se assemelha ao estado que Lévis Strauss denominou de “pensamento selvagem”, isto é, se compõe de pedaços heteróclitos de uma herança tradicional. A cultura popular é plural, e seria talvez mais adequado falarmos em culturas populares. (ORTIZ, 1985, 134)

Após *Edifício Master*, na segunda década dos anos 2000, a cinematografia nacional do Brasil é formada por dois eixos: a nova geração, que é embasada e busca estudar cinema dentro e fora do país, e a geração veterana, que nasceu com o movimento do Cinema Novo, aperfeiçoou as técnicas na prática e conseguiu dar notoriedade ao gênero.

São essas duas gerações que, no século XXI, estão conseguindo, com o auxílio de adventos como leis de incentivo fiscal, da tecnologia e do acesso à informação, dar voz à crescente do documentário no Brasil.

## 2.4 O crescimento da produção

O crescimento da produção de documentários no Brasil pode ter se efetivado por mais de um motivo. Desde 1991 vigora a Lei de Incentivo à Cultura (nº 8.313), aprovada pelo Congresso Nacional, no então governo Collor de Mello. Nela, segundo o Ministério da Cultura (Minc), o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) tem como objetivo facilitar os meios de acesso, estimular a regionalização da produção artístico-cultural brasileira, proteger as manifestações para garantir sua diversidade, priorizar o produto cultural originário do Brasil e desenvolver o respeito aos valores culturais de outros povos e nações.

No caso do cinema e da televisão, existem leis próprias que dão suporte às produções nacionais. A Lei do Audiovisual (1993) investe na produção e coprodução de obras audiovisuais e cinematográficas; a Lei Rouanet (1991) possibilita a aplicação por pessoas físicas e jurídicas de parte do Imposto de Renda em ações culturais e, a mais recente, a Nova Lei da TV Paga, sancionada em 2012, tem como objetivo aumentar a produção e a circulação de conteúdo audiovisual brasileiro, gerando emprego, renda, royalties e fortalecimento da cultura nacional.

Além disso, o Vale-Cultura, também aprovado em 2012, consiste em um benefício que será destinado aos trabalhadores que ganham até cinco salários mínimos, visando garantir meios de acesso e participação nas diversas atividades culturais desenvolvidas pelo país.

Todas essas leis implementadas pelo Governo Federal sinalizam a importância de se pensar e fazer cultura no Brasil, interesse que foi possibilitado pela evolução da tecnologia, principalmente nos últimos dez anos. Para o professor Ismail Xavier, o digital mudou o custo da execução de qualquer filme e viabilizou o trabalho de muita gente que no passado não tinha condições de filmar. Em função disso, aumentaram o número de longas-metragens exibidos em cinemas e o documentário teve de se adequar às regras mercadológicas, passando a ter, em média, 90 minutos de duração para circular nas telas grandes.

A televisão a cabo, que chegou ao Brasil na década de 1990, é um dos canais de exibição de documentários. Na visão do ex-secretário municipal da Cultura de São Paulo

e teórico de cinema, Carlos Calil, a televisão é o cenário ideal para exibição de tal gênero, porque não há espaço para uma grande quantidade de longas ser exibida nas salas de cinema. Um exemplo de trabalho bem sucedido e premiado, pensado para o formato da tela pequena, é a série *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, apresentada pelo canal GNT. A obra dá voz aos moradores, policiais e traficantes do morro Dona Marta, no Rio de Janeiro, e retrata o cotidiano dessa comunidade.

Com a nova Lei da TV Paga, que visa o desenvolvimento do mercado interno, estimulando as produtoras e programadoras a veicularem a produção audiovisual brasileira, Carlos Calil crê que o cenário de documentários feitos para a tela pequena pode mudar e crescer. Se as televisões entenderem que dá para criar esse nicho, que o documentário é instigante, a TV poderá canalizá-lo.

Posteriormente às questões de exibições no cinema ou na televisão, há o advento da internet, que aparece como mais um meio de reprodução documental e ficcional. Para a documentarista Julia de Simone, a internet pode democratizar, dar ferramentas; mas isso não significa, necessariamente, que esses projetos tenham qualidade. A internet é um canal para a experimentação.

Já Carlos Calil enxerga o digital como um processo democrático para a produção, mas acredita que, para se obter sucesso e atingir resultados expressivos, é preciso montar uma estratégia, usar uma linguagem própria da internet, para não correr o risco de ser apenas mais um trabalho em meio a tantos outros que se tornam efêmeros pela rede.

“O sucesso de documentários no Brasil ainda está muito ligado aos filmes que são exibidos em salas de cinema e ganham o público e a crítica especializada. Algumas séries exibidas na televisão ganham essa notoriedade e, na internet, ainda estamos engatinhando nesse movimento de aparição e aceitação”, complementa Calil.

## **2.5 Os sucessos de bilheteria**

Entre os dez documentários mais assistidos do Brasil, de 1995 a 2012, figuram quatro películas de gêneros musicais. *Vinícius* (2005), de Miguel Faria Jr., arrecadou um público de 271.979 espectadores, sendo 98.000 somente nas primeiras três semanas de

circulação nacional, e é o sucesso absoluto de bilheteria do gênero até hoje. *Raul Seixas – o início, o fim, o meio* (2012), de Walter Carvalho, foi responsável por 167.515 pagantes, ficando na quinta posição, enquanto *Uma Noite em 67* (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil, e *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado, são responsáveis pelo oitavo e nono lugares no ranking brasileiro, com 77.799 e 75.418 espectadores respectivamente. Uma pesquisa realizada pelo site Filme B revela o ranking de documentários nacionais, atualizado até dezembro de 2012. O recorte é das dez primeiras posições:

### Ranking documentários nacionais

	Título	Distribuidor	Estreia	Público	Renda	p.m.i.
1	VINÍCIUS	UIP	2005	<b>271.979</b>	2.378.985,00	8,75
2	TODOS OS CORAÇÕES DO MUNDO	CSRM/STM	1996	<b>265.017</b>	1.004.415,00	3,79
3	PELÉ ETERNO	UIP	2004	<b>257.932</b>	1.851.866,00	7,18
4	SURF ADVENTURES	LUMIÈRE	2002	<b>200.853</b>	1.295.502,00	6,45
5	RAUL SEIXAS – O INÍCIO, O FIM, O MEIO	PARAM	2012	<b>167.515</b>	1.843.181,00	11,00
6	JANELA DA ALMA	COPACABANA	2002	<b>141.360</b>	795.856,00	5,63
7	EDIFÍCIO MASTER	RIOFILME	2002	<b>86.483</b>	605.243,00	7,00
8	UMA NOITE EM 67	VIDEOF	2010	<b>77.799</b>	715.692,00	9,20
9	TROPICÁLIA	IMAG	2012	<b>75.418</b>	825.397,00	10,94
10	BAHÊA MINHA VIDA	PARIS	2011	<b>75.296</b>	598.978,00	7,95

atualizado  
até DEZ/12

Fonte: Filme B, 2012.

A partir do estudo de *Vinícius*, é possível apontar que o filme ganhou o público pela sensibilidade e pela escolha de grandes nomes da música popular brasileira, que contribuíram com os seus depoimentos. Músicos como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil contam histórias sobre a vida do poetinha.

Ferreira Gullar e Antonio Cândido classificam a poesia do carioca como aquela que conseguiu se desvencilhar da arte erudita e chegar mais perto do cotidiano popular, ou seja, a importância de sua poesia é percebida como um dos fatores relevantes para que o filme tenha tido êxito.

Os clássicos do compositor são interpretados por artistas da nova geração, como Adriana Calcanhotto, Olívia Byington, Mariana de Moraes, Mart'nália e Mônica Salmaso. Já as poesias ganharam interpretações dos atores Camila Morgado e Ricardo Blat em um palco, tanto na primeira cena do filme quanto em outras aparições subsequentes. Os textos dos poemas ali representados retratam alguns dos temas mais trabalhados pelo poeta, como a paixão, a beleza e a alegria.

Vinícius de Moraes, fluminense nascido na Gávea em 1913, teve contato com a cultura erudita desde pequeno; sua mãe tocava piano e seu pai escrevia poemas. Ingressou na faculdade de Direito da Rua do Catete em 1930 e foi diplomata do Itamaraty até 1968, mas é por meio da poesia e de suas canções que ganhou o mundo, e se revelou ser um homem que estava em constante busca por uma paixão eterna.

Um dos fundadores do movimento Bossa Nova, trouxe à tona um novo ritmo, chamando a atenção da mocidade brasileira dos anos 50, através da estrutura simples de sons requintados. Na década de 1970, inovou mais uma vez, compondo em parceria com Toquinho, artista de São Paulo, ainda pouco conhecido na época. Com ele, escreveu canções como *Tarde em Itapuã*, um clássico do cancionário popular que traz referências ao modo do soteropolitano usufruir da cultura da praia, por um viés que também pode ser entendido no que tange à época em que Vinícius desfrutava de mais um casamento, dessa vez com uma baiana.

Apesar do enredo se desenrolar em torno da personagem principal, o documentário *Vinícius* não deixa de traçar situações delicadas de sua trajetória, como a desavença entre as filhas, o casamento com nove mulheres, o fato de gostar de tomar whisky e a reprodução de uma entrevista em que Vinícius e Tom Jobim estão embriagados. O gênero documentário propõe o recorte da realidade, e o estudioso Francisco Elinaldo Teixeira aborda o tema “matar essa verdade”, em seu livro *Documentário no Brasil, tradição e transformação*.

Como toda arte, a arte do documentário se constituiu como um pensamento que desafia o caos, os bons sentidos, consensos e sentidos comuns, para poder pensar de outra maneira e assim, conforme nossa epígrafe nietzsche-godardiana, “evitar que nos mate a verdade”, mortífera verdade quando se cristaliza no *a priori* de um modelo e deixa de ser virtualidade criadora. (TEIXEIRA, 2004, 67)

Já considerando *Tropicália*, um filme mais recente, que não se atém a centrar a história em um personagem da cena musical brasileira, mas que conta as peculiaridades de um dos movimentos culturais mais marcantes para a cultura do país. O diretor Marcelo Machado aponta um recorte de tempo cronológico para desenvolver o documentário, pois o Tropicalismo é um tema amplo que necessita da delimitação de datas.

O filme se passa entre os anos de 1967 e 1969 e, assim, o diretor consegue abordar o assunto além da música, mostrando todas as influências do movimento, como é

o caso do Cinema Novo, por exemplo. O documentário chama atenção pela quantidade de arquivos e pelo trabalho de pesquisa. Marcelo Machado optou por manter os narradores em *off* e revelá-los em um momento chave, mais para o final da fita, como é o caso das participações de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé.

Para o diretor de *Tropicália*, a boa aceitação de seu filme e o sucesso de documentários brasileiros estarem diretamente ligados à música, não são frutos de uma coincidência. Esse movimento já vem de outros países, com documentários como *Woodstock* (1969), de Michael Wadleigh, *Buena Vista Social Club* (1999), de Wim Wenders e *From The Sky Down* (2011), de Davis Guggenheim. Este último sobre a carreira da banda irlandesa U2.

Na visão de Marcelo Machado, a canção tem um grande espaço na cultura brasileira, muitas vezes até maior do que o cinema, as artes plásticas, a dança, a moda e a gastronomia. O destaque se dá pela riqueza musical e pelo interesse dos brasileiros por sua origem. O diretor ainda considera o documentário musical um subgênero dentro do documentário.

No Brasil, esse “subgênero” ganhou um evento totalmente dedicado ao assunto em 2010, o *In-Edit Brasil*, Festival Internacional de Documentário Musical. A ideia surgiu em Barcelona e circula por países como Alemanha, Chile e Brasil, este último, realizou cinco edições do festival.

Os estudiosos em cinema, Ismail Xavier e Carlos Calil, também concordam que o documentário musical é um subgênero dentro desse universo, mas Carlos Calil acredita que, nesse caso, a força do documentário está na música, e não no cinema. Além disso, o ex-secretário municipal da Cultura de São Paulo critica a obra de consagração e afirma que os filmes musicais realizados no país são advindos da mitificação do músico bem-sucedido e nunca expõem a personalidade fracassada ou a mal sucedida.

Ismail Xavier diz que a música popular é a experiência cultural brasileira que tem mais penetração por todos os espectros da população, de classes e regiões. “A música é, mais do que o cinema, a literatura e o teatro, onipresente na vida nacional e enquanto tal, é uma experiência partilhada e vivida com profundidade por um contingente de milhões de pessoas, o que não acontece com outras vertentes culturais”, reafirma.

A música popular faz parte do cotidiano da população, então retratar a vida de Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Cartola, é dialogar com celebridades, não apenas midiáticas, mas com figuras que são emblemáticas em termos da sua conexão com a cultura popular brasileira. A relação música-cinema no Brasil é sempre positiva.

### **3. Considerações finais**

Como refletido até aqui, buscou-se levantar a temática sobre as causas que impulsionaram o crescimento da produção de documentários no Brasil, além de compreender o motivo pelo qual o grande sucesso de bilheteria do gênero, o filme *Vinícius* (2005), ser uma obra que trata do tema musical – vertente que abriu portas para outras obras da mesma linha alcançassem êxito e vieram a ser considerados um subgênero –, ganhando notoriedade por meio de festivais especializados somente em documentários musicais, como é o caso do *In-Edit Brasil*, que demonstra a força da música no cinema nacional.

O professor Carlos Calil chama a atenção para o fenômeno recente de exibição de filmes voltados para as artes, sempre exaltando e mitificando as personagens retratadas. Calil também não percebe um movimento de cineastas com propostas de documentar temas sociais, como educação e saúde, que são problemáticas relevantes para a sociedade brasileira. Tal fenômeno não ocorre, dentre outros motivos, devido ao financiamento da captação de recursos para a execução de filmes por meio de leis de incentivo fiscal do Estado, deixando cada vez mais distante a capacidade crítica de informar a população através das telas grandes.

Carlos Calil é categórico quando defende a ideia de que as salas de cinema não são o melhor ambiente de projeção para um documentário. O ex-secretário da Cultura pensa que a televisão, a cabo ou aberta, tem de ser a possibilidade de cultura para os brasileiros, justamente por seu formato, que possibilita a exibição de curtas, longas ou séries e atinge maior alcance nos lares e, conseqüentemente, na forma de se pensar a cultura dos brasileiros.

Apesar do gênero documentário não alcançar todas as camadas da população, ele vem crescendo, devido à facilidade de acesso à tecnologia; por meio de recursos digitais,

pela gama de conhecimento universitário que se tem hoje em dia; pela inserção de cursos especializados - dentro e fora do país - em cinema, documentário e produções audiovisuais e pelas leis facilitadoras do Governo Federal; e é quando se encontra com a música brasileira, elemento tão forte e enraizado na cultura nacional, que o documentário ganha a dimensão de sucesso, comparando-se a filmes de ficção.

O que se conclui, portanto, é que, com os subsídios da tecnologia, leis de incentivo e embasamento em estudos, os números de documentários tendem a crescer mais a cada ano, e que a identificação do brasileiro é tão forte com a música, que quando a temática é retratada no campo do cinema, a aceitação torna-se fácil e atinge o sucesso.

Porém, é preciso refletir, primeiramente, sobre o local de exibição dessas películas, ou seja, é necessário planejar o que cabe ser exibido em cinemas e o que cabe ser exibido na televisão ou na internet e, posteriormente, fazer um movimento de volta à história nacional do documentário e resgatar elementos críticos de obras como *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, que tinha uma mensagem contestadora para passar, para deixar transparecer um pouco desse sentido nos filmes, e não ser um canal facilitador de obras de gêneros musicais que são apenas uma reafirmação da vida de sucesso de um determinado personagem, exaltando suas qualidades, não havendo o distanciamento crítico necessário para se ter uma obra ética.

Espera-se que este trabalho venha colaborar junto aos estudos culturais da área de cinema e documentário, pois a bibliografia acadêmica nesta área ainda é muito pequena em comparação a capacidade de assuntos que podem ser desdobrados; e assim ajudar na construção de uma opinião crítica sobre a cultura brasileira.

#### **4. Referências bibliográficas**

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. 1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. Em: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*. Ano 1, 1a. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

FERREIRA, Maria Nazareth. *Alternativas Metodológicas para a Produção Científica*. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2006.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. 1a. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. 1a. ed. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo*. 1a. ed. São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo e Claudia Mesquita. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MEDEIROS, Adriano. *Cinejornalismo Brasileiro, uma visão através das lentes da Carriço Film*. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 2008.

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

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3a. ed. Campinas: Papyrus, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

THOMPSON, John. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 5a. ed. Petrópolis: Vozes, 2000

#### Sites

<http://www.ancine.gov.br>

<http://www.cultura.gov.br>

<http://www.filmeb.com.br>

### Revistas

*Almanaque Saraiva*, n. 74, São Paulo, Editora Saraiva, Julho 2012.

*Bravo!*, nº. 182, São Paulo, Editora Abril, Outubro 2012.

*Revista E* (Sesc-SP), n. 10, São Paulo, Abril 2012.

### Documentários

CARVALHO, Walter, Leonardo Gudel e Evaldo Mocarzel. *Raul – O início, o Fim e o Meio*. (subt. sem). [filme-vídeo]. A.F Cinema, direção de Walter Carvalho, Leonardo Gudel e Evaldo Mocarzel. São Paulo. 2011. 1 DVD, 130 min, color. son.

COUTINHO, Eduardo. *Edifício Master*. (subt. sem). [filme-vídeo]. Produção de Rio Filmes, direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro. 2002. 1 DVD, 110 min, color. son.

GROSTEIN, Fernando. *Coração Vagabundo*. (subt. sem). [filme-vídeo]. Produção de Paramount Pictures, direção de Eduardo Coutinho. São Paulo. 2008. 1 DVD, 60 min, color. son.

MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. (subt. sem). [filme-vídeo]. Imagem Filmes, direção de Marcelo Machado. São Paulo. 2012. 1 DVD, 89 min, color. son.

SALLES, João Moreira. *Santiago*. (subt sem). [filme-vídeo]. Videofilmes, direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro. 2007. 1 DVD, 80 min, pb. son.

SIMÕES, de Julia. *Romance de Formação*. (subt. sem). [filme-vídeo]. Produção de Mirada Filmes, direção de Julia de Simões. Rio de Janeiro. 2011. 1 DVD, 75 min, color. son.